

# Hélice 40

Vol. 12, n.º 1 (primavera-verano 2026) /

*Vol. 12, n. 1 (Spring-Summer 2026)*



**ISSN:** 1887-2905

**ISBN:** 978-84-18613-63-0

**Depósito Legal:** V-2139-2023

*Hélice: Reflexiones Críticas sobre Ficción Especulativa*. Volumen 12, n.º 1 (primavera-verano 2026)

Creada originalmente por la Asociación Cultural Xatafi. Es propiedad de su comité de redacción.

**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.

**Créditos de las ilustraciones:**

Julia Lima (@julialimaarchive): portada principal y contraportada, portada de las secciones Miscelánea y Hablando de Literatura con...

Sofía Deregibus (@sophasart): portada de las secciones Reflexiones, Críticas y Obras

**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](mailto:martioa@yahoo.com) | [sara.martin@uab.cat](mailto:sara.martin@uab.cat)

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

Todos los derechos reservados. Disposiciones legales en [www.revistahelice.com](http://www.revistahelice.com)

# COLABORADORES / *CONTRIBUTORS*

## ***Autores / Authors***

Adriana BRAVO BRAVO

Hugo de LARA LÓPEZ

Sara MARTÍN

Mariano MARTÍN RODRÍGUEZ

Mikel PEREGRINA CASTAÑOS

## **Traductores y editores / *Translators and editors***

Sara MARTÍN

Mariano MARTÍN RODRÍGUEZ

## ***Ilustradoras / Illustrators***

Julia LIMA

Sofia DEREGBUS



# ÍNDICE / CONTENTS

Sara MARTÍN ALEGRE. Un breve manifiesto anti-IA y un nuevo proyecto artístico en nuestro número 40. . . . . 7

## MISCELÁNEA / MISCELLANY

Hugo de LARA LÓPEZ. Fundamentos historiográficos y epistemológicos de la psichistoria de Isaac Asimov . . . . . 11

## REFLEXIONES / REFLECTIONS

Adriana BRAVO BRAVO. «Pelea como un hombre»: Redefiniendo la masculinidad en *Everything Everywhere All at Once* . . . . . 23

Sara MARTÍN. Of Authors and Characters: A Utopian Reading of Kim Stanley Robinson's *The Years of Rice and Salt* . . . . . 40

Mikel PEREGRINA CASTAÑOS. *Necronomicones* españoles: la influencia del grimorio lovecraftiano en las letras españolas recientes . . . . . 64

## RESEÑAS / REVIEWS

Sara MARTÍN. *Wild Rewilding*. . . . . 83

Mariano MARTÍN RODRÍGUEZ. Una antología necesaria de la ciencia ficción española del siglo XIX . . . . . 86

## HABLANDO DE LITERATURA CON... / TALKING LITERATURE WITH...

Contra las barreras a la ficción especulativa: entrevista a Javier Fernández . . . . . 95

Javier FERNÁNDEZ. «El oro del valle oscuro» . . . . . 107

## OBRAS / *WORKS*

Una narración de Edward Bulwer-Lytton entre la fantasía épica y la ficción protohistórica (Traducción de Sara Martín e introducción de Mariano Martín Rodríguez) . . . . .	117
Edward BULWER-LYTTON. «El lucero caído o historia de una falsa religión» . . . . .	123
Una neoleyenda pagana de Gheorghe Asachi (Traducción e introducción de Mariano Martín Rodríguez) . . . . .	144
Gheorghe ASACHI. «Doquia y Trajano» . . . . .	147
Un poema alegórico inédito de Ángel Guimerá (Edición de Mariano Martín Rodríguez) . . . . .	149
Ángel GUIMERÁ. «El Sueño y la Muerte» . . . . .	152
Un monólogo dramático fictocientífico de Joan Sardà Lloret (Traducción e introducción de Mariano Martín Rodríguez) . . . . .	154
Joan SARDÀ LLORET. «La última palabra de la ciencia» . . . . .	157
Un cuento apocalíptico de Camille Mauclair (Traducción e introducción de Mariano Martín Rodríguez) . . . . .	160
Camille MAUCLAIR. «El Pavor Azul» . . . . .	163
La leyenda del rey de Tule según Fialho de Almeida (Traducción e introducción de Mariano Martín Rodríguez) . . . . .	167
José Valentim FIALHO DE ALMEIDA. «La copa del rey de Tule» . . . . .	170
Un relato épico-fantástico del antiguo oriente de Giovanni Alfredo Cesareo (Traducción e introducción de Mariano Martín Rodríguez) . . . . .	173
Giovanni Alfredo CESAREO. «La leyenda de la ciudad solitaria» . . . . .	178
Una fantasía simbólica de Georg Ruseler (Traducción e introducción de Mariano Martín Rodríguez) . . . . .	184
Georg RUSELER. «La pared de cristal» . . . . .	188
Un poema lírico mitopoético de Sep Mudest Nay (Traducción e introducción de Mariano Martín Rodríguez) . . . . .	191
Sep Mudest NAY. «El horno de cristales» . . . . .	193
A Speculative Arab Tale by Marian Vayreda (Translation by Sara Martín and introduction by Mariano Martín Rodríguez) . . . . .	194
Marian VAYREDA. «Arab Tale» . . . . .	196

# Un breve manifiesto anti-IA y un nuevo proyecto artístico en nuestro número 40

SARA MARTÍN ALEGRE

*Hélice: reflexiones críticas sobre ficción especulativa* llega con este número a un hito histórico, como es la publicación de nuestro número 40, a punto ya de cumplir los primeros veinte años de nuestro recorrido (en diciembre). *Hélice* surgió inicialmente en 2006 como proyecto de la Asociación Cultural Xatafi, compuesta por Julián Díez, Javier Esteban, Santiago Eximeno, Juan García Heredero, Alberto García-Teresa, Natalia Garrido, Fidel Insúa, Alejandro Moia, Fernando Ángel Moreno y Javier Vidiella, colectivo surgido a su vez de la organización de la Hispación Xatafi 2003, celebrada en la ciudad de Getafe.

La asociación se disolvió en 2013, con *Hélice* quedando en manos de Mariano Martín Rodríguez y de Mikel Peregrina, con mi entrada como coeditora en 2016, y la baja de Mikel en 2020. Esperamos poder celebrar en 2031 por todo lo alto nuestro vigesimoquinto aniversario, suponiendo que no nos fallen las fuerzas ni se desaten catástrofes naturales u otras quizás peores, causadas por esas personas imprudentes y ávidas de poder que todos conocemos.

Sirva esta nota o breve prólogo para presentar un nuevo proyecto que, por casualidad, ha coincidido con este número 40. Una de las contradicciones de amar la

ficción especulativa, y sobre todo la ciencia ficción, es que tenemos que hacer frente al uso abusivo de nuevas tecnologías que parten de especulaciones propias del género, pero que en la vida real se están revelando como grandes amenazas. Me refiero a la inteligencia artificial. Como fan de las novelas sobre la Cultura del autor escocés Iain M. Banks, donde la IA libera a una especie humanoide de toda carga laboral y del consumismo compulsivo dentro de un proyecto anarcosocialista de indudable corte utópico, me siento abrumada por el daño quizás ya irreversible que la IA creada por rapaces y sociópatas corporaciones tecnológicas, mayormente estadounidenses, está generando. De ahí, nuestro nuevo proyecto artístico.

*Hélice* es una revista que incluye algunas ilustraciones, caso raro entre las publicaciones académicas, y se me ocurrió en un momento realmente epifánico que una manera de luchar contra la IA y contra la tentación de usar sus ilustraciones era buscar algún tipo de acuerdo

con una escuela de artes. Me puse en contacto con la mejor de Barcelona, La Llotja, y para mi sorpresa y maravilla, en seguida aceptaron establecer una colaboración (en convenio de prácticas). El profesor Alan Piris ha ejercido de tutor de las dos estupendas artistas, Julia Lima Caban y Sofía Deregibus, que nos han cedido las diversas ilustraciones que complementan los textos de este singular número 40. La experiencia de trabajar con Alan, Julia y Sofía ha sido extremadamente enriquecedora para mí, como coeditora, y parece que también para La Llotja, con quienes esperamos seguir colaborando.

Espero y deseo que los lectores aprecien el excelente trabajo (¡sin IA!) de Julia y Sofía, y espero y deseo igualmente que tengan una larga y brillante carrera. Y que otras revistas, y editores, tomen nota para defender a nuestros jóvenes artistas de esa monstruo que, mal usado, es la IA.



MISCELÁNEA /  
*MISCELLANY*





© Hugo de Lara López

# Fundamentos historiográficos y epistemológicos de la psicohistoria de Isaac Asimov

HUGO DE LARA LÓPEZ

*Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)*

## 1. Introducción

Isaac Asimov fue uno de los escritores más influyentes del género de ciencia ficción del siglo XX. Sin embargo, su figura trascendió la mera ficción. Asimov llevó a cabo una importante labor de divulgación científica en materias como la química (disciplina en la

que se doctoró), física, astronomía, biología y matemáticas principalmente. De igual manera, sus obras reflejan la amplia interdisciplinariedad y riqueza intelectual de su pensamiento, cuyo interés en la historia, literatura, lengua, filosofía, religión, ética y sociología, entre otras cuestiones, se manifiesta constantemente en sus creaciones.

La contribución literaria más emblemática de Asimov fue la trilogía original de la Fundación, compuesta por *Foundation* [Fundación] (1951), *Foundation and Empire* [Fundación e Imperio] (1952) y *Second Foundation* [Segunda Fundación] (1953). Su universo literario gira en torno al concepto de la psichistoria, una ciencia ficticia capaz de prever el comportamiento futuro de las sociedades humanas a gran escala mediante el uso de principios matemáticos. Esta ciencia es empleada por Hari Seldon, el más brillante científico de su tiempo, quien desarrolla un ambicioso proyecto conocido como el Plan Seldon. Este plan parte de la predicción de la inevitable caída del Primer Imperio Galáctico, seguida por un periodo de treinta mil años de caos. No obstante, Seldon postula que, si se actúa adecuadamente, ese intervalo de barbarie podría reducirse a tan solo un milenio. Para lograr este objetivo, propone la creación de dos Fundaciones situadas en «extremos opuestos de la galaxia»: una visible (la Fundación original) y otra oculta (la Segunda Fundación), cada una con un papel específico en la ejecución del plan. El Plan Seldon contempla diversas fases, cada una marcada por las denominadas «crisis Seldon», momentos claves en los que ciertas decisiones permitirán mantener el curso previsto por la psichistoria. Esta, concebida como una síntesis entre historia, estadística, sociología y, de forma destacada, la termodinámica estadística, propone una visión marcadamente racionalista, mecanicista y determinista del devenir humano.

Este ensayo parte de la hipótesis de que la psichistoria de Asimov no constituye una simple invención literaria, sino una construcción ficcional cargada de implicaciones teóricas procedentes de la filosofía de la historia, la metodología historiográfica y la teoría del conocimiento social. En consecuencia,

presentamos un análisis de sus fundamentos historiográficos y epistemológicos, explorando sus vínculos con corrientes como el positivismo, el estructuralismo, la cliometría, así como su proyección sobre debates actuales en torno al *big data*, la acción histórica, la predicción algorítmica y el papel del historiador en la configuración del porvenir colectivo.

## 2. Modelo teórico y horizonte epistemológico de la psichistoria

Desde un punto de vista epistemológico, la psichistoria representa la culminación del anhelo de convertir el conocimiento histórico en una ciencia exacta que pueda basarse en leyes generales y tenga la capacidad de predecir el destino de las transformaciones sociales, una aspiración científicista muy presente en la historia del pensamiento moderno. Esta aspiración se inscribe en la filosofía positiva o positivismo de Henri de Saint-Simon y Auguste Comte, cuya física social o fisiología social, a la postre conocida como sociología, pretendía extrapolar la metodología sistemática de ciencias naturales como la física al estudio de la sociedad. En este sentido, Comte estaba convencido de que la historia humana seguía leyes tan rigurosas como las naturales. Esta idea había sido preconcebida por Saint-Simon, quien había planteado su idea de una ciencia de la sociedad desarrollada sobre fundamentos positivos y aplicables a la organización de la vida colectiva.

Esta visión determinista y predictiva de la psichistoria entronca con una tradición intelectual más antigua enraizada en la Ilustración. Nicolas de Condorcet sostuvo que la historia seguía un desarrollo progresivo y racional, susceptible de ser conocido científicamente y, por tanto, dirigido. Esta

confianza en la perfectibilidad humana y en la previsión racional reaparece en la psichistoria, si bien secularizada y tecnificada.

Según el propio Asimov, el concepto de psichistoria está inspirado en la termodinámica estadística, disciplina que permite predecir el comportamiento global de un sistema físico sin necesidad de conocer la trayectoria individual de cada una de sus partículas. Es decir, de igual forma que los movimientos de cada molécula en un gas son impredecibles, pero el comportamiento colectivo es regido por leyes generales, también los humanos como individuos escapan al cálculo, no así las masas. Esta analogía entre física y sociedad fortalece la concepción mecanicista y agregativa del devenir histórico, en la cual las voluntades individuales se diluyen dentro de patrones colectivos regulares y cuantificables.

Asimismo, la psichistoria puede interpretarse como una formulación radical del historicismo nomotético. Este sostiene que la historia obedece a patrones generales, incluso cuantificables, que permiten anticipar su evolución. Dentro de esta corriente se encuentran figuras como el propio Comte y Karl Marx, ambos inmersos en la búsqueda de las leyes que rigen el devenir social, aunque desde planteamientos distintos. Comte propuso una física social basada en regularidades empíricas, mientras que Marx formuló su teoría del materialismo histórico como una estructura regida por la lucha de clases y desarrollada mediante la dialéctica. No obstante, cabe matizar que el pensamiento de Marx incorpora, a su vez, elementos idiográficos, puesto que subraya la importancia del contexto histórico concreto de cada formación social y la necesidad de comprender los procesos sociales. En esta línea idiográfica, autores como Wilhelm Dilthey defendieron que el conocimiento histórico debe atender a

las singularidades culturales de cada sociedad, privilegiando la interpretación de los contextos y sus significados de manera prioritaria ante cualquier ley general.

Estos enfoques historicistas nomotéticos se enfrentaron a la firme crítica de Karl Popper. Este autor argumentó que la idea de prever el curso de la historia partiendo de leyes generales es epistemológicamente inviable y peligrosa políticamente, ya que confunde tendencias con inevitabilidades y abre la puerta a formas de ingeniería social autoritarias. Pese a que Asimov mostró su entusiasmo hacia ciertos aspectos del positivismo y el historicismo nomotético mediante su psichistoria, supo reconocer sus deficiencias de igual modo, por lo que su ciencia ficticia encarna los dilemas del historicismo, considerando tanto su potencia teórica como las amenazas que supone para la libertad y pluralidad social.

Más allá de su contexto literario, la psichistoria anticipa, con una extraordinaria lucidez, ciertas lógicas contemporáneas de control y predicción social. No es solo un concepto arraigado en una época específica con una base historiográfica y epistemológica previa, sino que, además, la exploración de las sociedades actuales nos permite trazar una analogía entre esta ciencia ficticia, el *big data* y la predicción algorítmica. Recientemente, Shoshana Zuboff ha demostrado que el uso masivo de datos personales permite anticipar, modelar y modificar el comportamiento humano con cierta inmediatez, habiéndose consolidado en distintos contextos como la inteligencia artificial, la mercadotecnia digital o la seguridad estatal, donde el profundo conocimiento del presente se convierte en un instrumento de intervención sobre el futuro.

En la década de 1990, Peter Turchin impulsó la cliodinámica, cuyo objetivo es analizar series históricas cuantificables con el

propósito de prever patrones de estabilidad y crisis civilizatoria. Su esencia nos traslada al sueño de la historia como ciencia predictiva propio de la psichistoria. A este respecto, resulta especialmente interesante recordar que Turchin logró uno de los grandes hitos de la historia predictiva reciente al anticipar, en el año 2010, la crisis de inestabilidad política y social de 2020.

Por último, no debe obviarse que la psichistoria supone un cambio en la función del historiador. En lugar de concebirlo como un intérprete del pasado tal y como proponen las tradiciones hermenéuticas, la psichistoria transforma su función para convertirlo en un planificador del devenir social. Su función trascendería a la comprensión para asir el propósito de la anticipación. Esto conlleva nuevos problemas epistemológicos y éticos en torno a la legitimidad de que el historiador dirija la historia, la definición de los límites del conocimiento predictivo y el dilema de la libertad y la incertidumbre como dimensiones esenciales de lo humano, entre otras cuestiones.

Lejos de presentar la psichistoria como una ciencia perfecta dentro de su universo literario, la rigurosidad de Asimov le llevó a imponer unas condiciones estrictas para su correcto funcionamiento. Entre ellas destacan principalmente que el conjunto poblacional sea muy grande, dado que la precisión de la psichistoria aumenta proporcionalmente con el tamaño de la población evaluada, y que los individuos desconozcan los resultados de las predicciones psichistóricas, con el fin de evitar que esa información altere su comportamiento y distorsione el curso previsto de la historia.

## **2. Tendencias historiográficas: acción, estructura y cuantificación**

La arquitectura teórica de la psichistoria plantea múltiples dilemas que atraviesan la historiografía moderna, entre los cuales sobresalen dos: por un lado, el problema de la acción histórica, es decir, hasta qué punto los individuos pueden incidir en los grandes procesos sociales frente al peso de las estructuras, y, por otro lado, la cuestión de la cuantificación del pasado, centrada en los intentos de matematizar y modelizar científicamente los procesos históricos. Sendas problemáticas han sido objeto de intensas controversias metodológicas en las principales corrientes historiográficas de los siglos XX y XXI, desde el marxismo estructural, pasando por la Escuela de los Annales, hasta la cliometría y las teorías actuales basadas en inteligencia artificial. De este modo, la psichistoria transforma un contexto ficcional en un terreno privilegiado para discutir estas tensiones, presentando interrogantes que giran en torno a si la historia debe concebirse como una ciencia de leyes generales o como una narración de lo imprevisible y si el historiador debe limitarse a comprender o también debe anticipar.

### **2.1. El problema del sujeto histórico**

Una de las cuestiones fundamentales que plantea la psichistoria es la relación entre estructura y acción, es decir, entre las grandes fuerzas impersonales que configuran el devenir histórico y la capacidad de acción del individuo. Al tratarse de una ciencia orientada a la predicción del comportamiento de masas, la psichistoria privilegia una perspectiva estructural en la que los sujetos individuales carecen de la incidencia suficiente para alterar el rumbo general de los acontecimientos. La decisión particular no tiene, por sí sola,

el peso necesario para imponerse frente al comportamiento agregado de millones de personas, cuyas acciones, en conjunto, responden a patrones estadísticos previsibles. Este planteamiento remite al prolongado y profundo debate historiográfico entre estructura y contingencia, una tensión central en las ciencias sociales contemporáneas.

La psicohistoria se inscribe en una genealogía de pensamiento cercana al estructuralismo y al materialismo histórico. En este sentido, puede vincularse con las perspectivas de Fernand Braudel, particularmente con su distinción entre la historia de corta, media y larga duración, siendo esta última la más determinante y menos influenciada por las decisiones individuales. Al mismo tiempo, guarda afinidad con la concepción sistémica de Immanuel Wallerstein, quien sostenía que el devenir histórico respondía a la lógica expansiva del capitalismo mundial por encima de la acción de sujetos concretos.

En una línea similar se sitúa el marxismo estructural formulado por Louis Althusser. Este autor concibió la historia como un «proceso sin sujeto», en el cual las estructuras económicas e ideológicas determinan el devenir histórico, provocando el desplazamiento de la centralidad del agente individual. Tal planteamiento refuerza una interpretación profundamente estructural del cambio histórico, en cierta sintonía con la psicohistoria y su concepción de una lógica sistémica que se impone a la voluntad humana individual.

El personaje del Mulo (*Mule*) introduce una excepción narrativa clave al irrumpir inesperadamente en el desarrollo previsto por el Plan Seldon. Se trata de un mutante con la extraordinaria capacidad de alterar las emociones humanas a voluntad, gracias a la cual doblega ejércitos, desestabiliza instituciones y consolida un vasto dominio galáctico sin necesidad de recurrir a la violencia directa. Esta capacidad le confiere un poder inédito para modificar de forma impredecible el comportamiento de las masas, dinamitando



así las bases estadísticas sobre las que se asientan los estudios psichistóricos. El Mulo encarna la acción individual en su forma más extrema, pues se presenta como una sola voluntad capaz de perturbar el rumbo colectivo predicho. Con ello, pone en cuestión la presunta neutralización del sujeto por parte de las estructuras, señalando los límites del determinismo psichistórico desde su condición de anomalía estadística. Sin embargo, Asimov reconduce este desvío reflejando que, a largo plazo, las estructuras se reconfiguran y el Plan puede ser reencauzado: incluso una figura excepcional queda subordinada a la lógica del sistema. Esta encrucijada entre desviación y restauración reproduce una intuición presente en historiadores como Raymond Aron, quien advirtió de los excesos del determinismo histórico, sin por ello negar el peso de las grandes estructuras sociales.

## 2.2. Historia cuantitativa y sus límites

Desde el punto de vista metodológico, la psichistoria aborda igualmente la problemática de la cuantificación del comportamiento humano. Esta tensión ha recorrido la historiografía del siglo XX, especialmente a partir del auge de la historia cuantitativa impulsada por la cliometría en las décadas de 1960 y 1970, principalmente en los Estados Unidos. Entre los principales representantes de esta corriente se encuentran autores como Douglass Cecil North, Robert William Fogel y Stanley Lewis Engerman, quienes aplicaron técnicas econométricas al análisis de fenómenos históricos como la rentabilidad de la esclavitud o el crecimiento económico, marcando un giro cuantitativista en la disciplina. En Europa, esta tendencia tuvo su expresión más destacada en la tercera generación de la Escuela de los Annales con la incorporación de estadísticas y series

de larga duración para estudiar patrones de comportamiento colectivo.

No obstante, la hegemonía de los enfoques cuantitativos suscitó reacciones críticas. El propio Engerman expuso cómo el uso de herramientas cuantitativas puede generar distorsiones éticas e interpretativas cuando se aplican sin una base crítica adecuada. Frente a ello, en Europa germinó la microhistoria, representada por autores como Carlo Ginzburg y Giovanni Levi, cuya postura defendía la necesidad de recuperar al individuo como unidad de análisis. Para ellos, lo irreductible de la experiencia humana y la densidad de lo singular escapan a las lógicas agregativas. Ambos sostienen que la historia ha de centrarse en los indicios, los fragmentos y las desviaciones que escapan a toda generalización. Desde esta perspectiva, la psichistoria aparece como el reverso especulativo de una historiografía comprometida con lo particular.

Posteriormente, corrientes como la ya referida cliodinámica han planteado modelos complejos para anticipar crisis sociales y dinámicas de colapso. Si bien estas propuestas se apoyan en una base empírica más refinada y multidisciplinar, comparten con la psichistoria la confianza en que los grandes movimientos históricos pueden modelarse mediante datos agregados. Asimov radicaliza este enfoque en su ciencia ficticia al atribuirle la capacidad de predecir siglos de evolución humana con precisión matemática, pero bajo determinadas condiciones estructurales.

En este contexto, la acción humana queda subsumida en modelos agregativos. Por tanto, la historia se convierte en una ciencia de regularidades, no de intenciones. Esta concepción resuena en los debates actuales en torno al *big data*, la inteligencia artificial o la predicción algorítmica, tecnologías focalizadas en transformar el comportamiento humano

en patrones estadísticos, diluyendo así la especificidad del sujeto. Ciertos críticos como Evgeny Morozov o la mencionada Zuboff han advertido de los riesgos que supone este desplazamiento del juicio humano por la lógica predictiva, sobre todo en ámbitos sensibles como la toma de decisiones políticas o morales.

En síntesis, la psichistoria pone en escena esta tensión entre acción y estructura, entre libertad y predicción, convirtiéndose en una ficción teórica especialmente fértil. Aparte de esto, permite repensar los límites del conocimiento histórico y problematizar el papel del historiador entre la comprensión de lo singular y la búsqueda de tendencias estructurales. Esta ciencia ficticia plantea una visión profundamente estructural del devenir histórico compatible con modelos cuantitativos, pero a su vez sensible a los límites de la predicción. Su tratamiento narrativo de la excepción, su referencia constante a la masa como unidad de análisis y su proximidad con respecto a enfoques estructuralistas y cuantificadores la convierten en un punto de partida privilegiado para explorar los dilemas metodológicos de la historiografía contemporánea.

### **3. El historiador como planificador: dilemas éticos y epistemológicos**

#### **3.1. Del intérprete al ingeniero: la inversión del papel del historiador**

La psichistoria transgrede radicalmente la concepción tradicional del historiador. En lugar de situarlo como un intérprete del pasado ligado a las tradiciones hermenéuticas representadas por el citado Dilthey, Hayden White o Paul Ricoeur, Asimov lo reconvierte en un planificador del futuro. La psichistoria invierte

así la orientación epistemológica, subordinando la comprensión del pasado a la previsión (y eventualmente dirección) del futuro colectivo mediante modelos matemáticos y lógicos.

Esta transformación implica un desplazamiento profundo en la función social del historiador. El relator que antes reconstruía la historia pasa a convertirse en un técnico del devenir, responsable de anticipar crisis, modelar trayectorias y administrar la evolución histórica como si se tratara de un sistema físico susceptible de ser optimizado. La figura de Hari Seldon personifica esta mutación, pues trasciende el concepto tradicional de historiador para convertirse en un arquitecto temporal, un ingeniero social que diseña un plan milenario basándose en la agregación de variables y la anulación de lo singular.

Esta imagen no está del todo alejada de ciertas tendencias contemporáneas. En el siglo XXI, el auge de las humanidades digitales y los sistemas de predicción basados en la inteligencia artificial ha transformado el modo en que se produce, gestiona y aplica el conocimiento histórico. En este nuevo marco, la historia ha dejado de concebirse exclusivamente como una narración del pasado y ha pasado a desempeñar un papel instrumental en la toma de decisiones públicas, la gestión de la memoria colectiva y el análisis cuantitativo de tendencias sociales a largo plazo. Estas transformaciones han difuminado las fronteras entre la historiografía como disciplina interpretativa y su uso técnico como fuente de datos estructurados para modelizar comportamientos colectivos. Aunque de forma extrema, la psichistoria de Asimov anticipó, en cierta manera, esta evolución.

### 3.2. Límites éticos del conocimiento anticipatorio

Este nuevo papel promovido por la psichistoria no está exento de implicaciones éticas complejas. Si el historiador es quien predice, ¿está también facultado para intervenir? ¿Qué legitimidad tendría una élite intelectual para orientar el curso histórico en nombre de un conocimiento superior? La psichistoria propone una tensión que penetra el pensamiento político moderno: la tensión entre saber y poder, entre ciencia y gobierno.

Popper señaló los peligros que comportaba el historicismo autoritario al considerar que la pretensión de prever el rumbo histórico conducía inexorablemente a la ingeniería social, dado que la creencia de que el futuro está dirigido por leyes podría justificar cualquier acción en nombre de su cumplimiento. En tal sentido, la psichistoria representa tanto una utopía racionalista como un riesgo político, pues el fin del conflicto, de la deliberación y de la libertad queda implícitamente unido a la lógica del control total. Esta racionalidad anticipatoria puede interpretarse a la luz de la noción foucaultiana del biopoder en la que el saber técnico se convierte en una forma de gubernamentalidad, enfocada a gestionar la vida y conducir las conductas.

Críticos contemporáneos ya referidos como Morozov y Zuboff han insistido en cómo la lógica algorítmica puede desplazar el juicio humano en decisiones sociales, económicas y morales. Esta racionalidad, sostenida sobre la predicción, la automatización y la vigilancia, comparte con la psichistoria su deseo de dominar el futuro mediante el presente. Sin embargo, la diferencia es sustancial, ya que mientras Seldon actúa motivado por el propósito humanista de reducir el sufrimiento colectivo, las tecnologías actuales operan con frecuencia al servicio de intereses corporativos,

financieros o geopolíticos. Aun así, cuando el futuro se reduce exclusivamente a un problema de cálculo, se pone en riesgo la dimensión abierta, conflictiva y deliberativa de lo humano, de modo que el dilema de fondo permanece intacto.

Desde otra perspectiva crítica, Jürgen Habermas subrayó que la creciente tecnificación del saber histórico puede suponer una amenaza para la legitimidad democrática cuando sustituye la deliberación pública por decisiones tecnocráticas. En su crítica a la racionalidad instrumental, reseñó que el conocimiento orientado exclusivamente a la eficiencia y el control debe ser equilibrado por una racionalidad comunicativa que priorice el consenso y el debate en el espacio público.

### 3.3. Utopía y distopía: la paradoja de la psichistoria

La psichistoria simboliza una paradoja fundamental. Por un lado, representa el ideal ilustrado de una historia racional, previsible y gobernable, una ciencia capaz de minimizar la barbarie y optimizar la evolución social. Por otro lado, su misma lógica exige renunciar a la acción individual, la deliberación democrática y al reconocimiento de lo imprevisible como parte de lo humano.

En la medida en que simplifica la complejidad humana a comportamientos agregados, la psichistoria sacrifica todo aquello que construye la historia vivida: la memoria, el conflicto, el error, el azar y la disidencia. Según Ricoeur, la historia debe entenderse como una explicación causal que no puede desligarse de su dimensión narrativa, simbólica y mediadora. Al silenciar esta dimensión, la psichistoria avanza hacia una concepción de la historia sin sujeto.

No obstante, Asimov no cae en el dogmatismo durante su despliegue narrativo. La aparición del Mulo, la necesidad de la Segunda

Fundación o la tensión entre conocimiento y secreto revelan que el autor era plenamente consciente de las limitaciones teóricas e implicaciones éticas de su modelo. En realidad, la psicohistoria es, más que una doctrina, un experimento intelectual que nos obliga a preguntarnos si buscamos que el conocimiento histórico sea una herramienta para intervenir el rumbo del devenir humano o una práctica para comprendernos mejor.

Hari Seldon era consciente de que no podía cambiar la historia, pero creía que podía influir en cómo debía ser comprendida y afrontada. Esta convicción condensa el drama epistemológico de la psicohistoria, así como del propio oficio del historiador. Un conocimiento tan vasto puede ser entendido como una forma de poder, pero, además, implica una profunda responsabilidad. A este respecto, como postuló Reinhart Koselleck, toda anticipación del futuro se inscribe en un horizonte de expectativas que configura nuestras posibilidades de acción en el presente. La psicohistoria no impone una respuesta, sino que abre un espacio de reflexión en torno al saber, el poder y la responsabilidad. Asimov no ofrece una respuesta definitiva ni pretende hacerlo, su propuesta cumple una función más ambiciosa: la psicohistoria actúa como un experimento teórico que busca abrir el debate sobre quién puede, y debe, hablar por el porvenir humano.

#### 4. Conclusiones

La psicohistoria de Asimov se presenta como una de las formulaciones más audaces y complejas que la ficción ha ofrecido sobre el conocimiento histórico. Bajo su apariencia de ciencia ficticia, propone una reflexión profunda sobre las posibilidades, los límites y los riesgos de concebir la historia como una disciplina

predictiva. El modelo psichistórico condensa aspiraciones ilustradas, lógicas estructuralistas y ambiciones tecnocientíficas contemporáneas, proyectándolas sobre una narrativa que funciona, en último término, como un auténtico laboratorio de ideas.

A lo largo de este ensayo se ha expuesto cómo la psicohistoria entronca con diversas tradiciones historiográficas, desde el positivismo y el marxismo estructural hasta la cliometría o la cliodinámica, y cómo permite problematizar dos de las grandes tensiones del pensamiento histórico: la relación entre acción y estructura y el debate entre comprensión hermenéutica y modelización cuantitativa. La figura del Mulo, las condiciones epistemológicas del Plan Seldon o el papel del historiador como ingeniero social ilustran, en clave narrativa, dilemas historiográficos que siguen siendo objeto de controversia en el presente.

La actualidad del planteamiento de Asimov se evidencia en su proximidad a los retos planteados por el *big data*, los algoritmos predictivos y la tecnificación del saber histórico. En un contexto donde el conocimiento se orienta crecientemente hacia la anticipación, el control y la automatización, la psicohistoria invita a repensar la función crítica del historiador, abriendo el debate sobre si la historia debe convertirse en una ciencia operativa al servicio de la gestión social o si, por el contrario, debe preservar su vocación interpretativa y su capacidad para dar sentido a la complejidad humana.

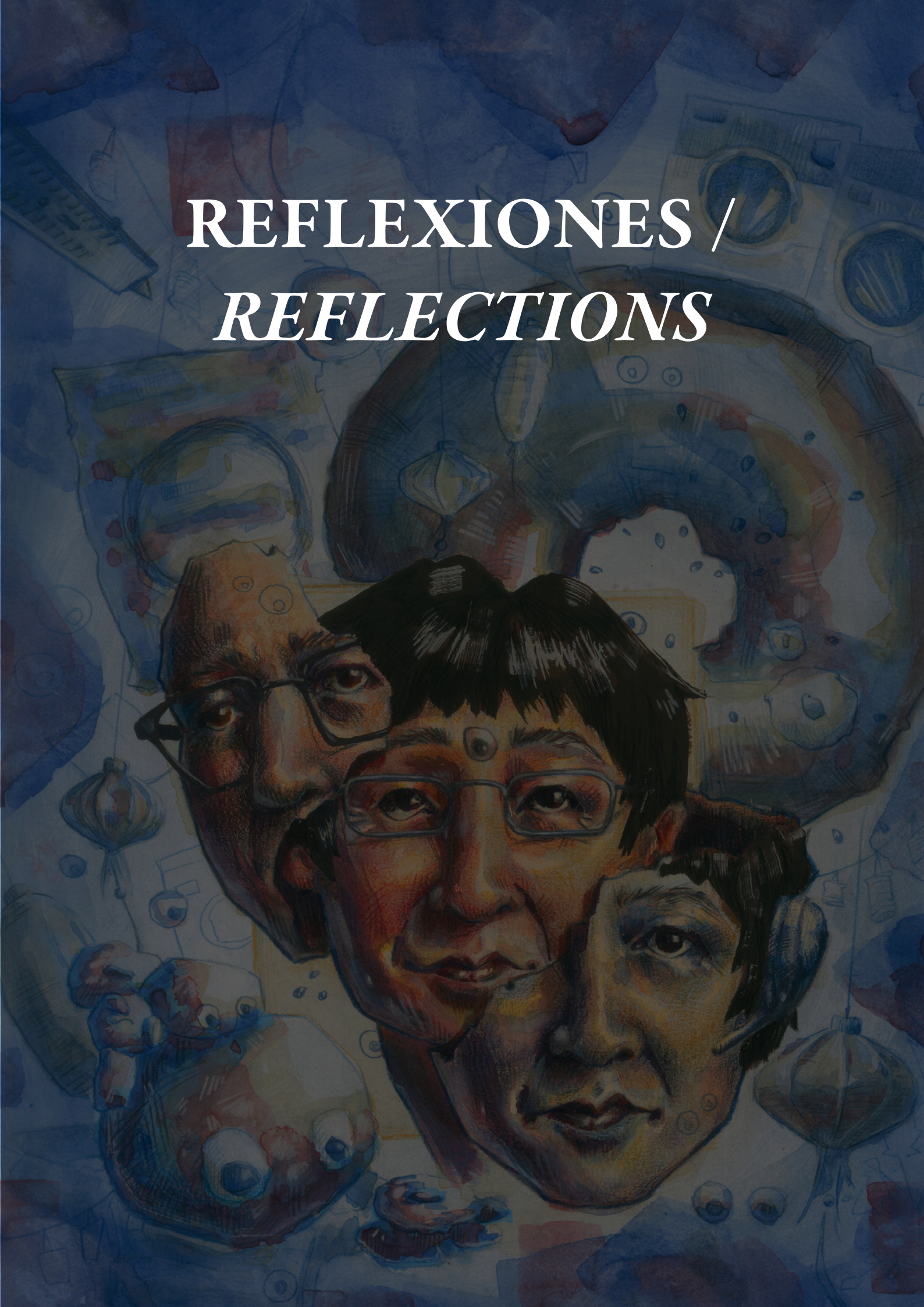
Frente a una visión tecnocrática del conocimiento histórico, Asimov nos recuerda que toda pretensión de prever el futuro implica no solo un desafío epistemológico, sino también una disyuntiva ética de gran trascendencia. Su psicohistoria no impone certezas, al contrario, inaugura un espacio de reflexión crítica en torno al saber, el poder y la responsabilidad. En

este sentido, independientemente de su función literaria, esta ciencia ficticia se configura como una herramienta intelectual con la que seguir interrogando el sentido mismo de hacer historia.

En última instancia, Asimov nos lanza una severa advertencia: cuando el saber se convierte

en predicción, el futuro deja de ser un horizonte abierto y se transforma en un algoritmo en manos de unos pocos. Y cuando el futuro está programado, la libertad corre el riesgo de convertirse en un error de cálculo.

REFLEXIONES /  
*REFLECTIONS*







© Adriana Bravo Bravo

# «Pelea como un hombre»: Redefiniendo la masculinidad en *Everything Everywhere All at Once*

ADRIANA BRAVO BRAVO  
*Universitat Autònoma de Barcelona*

**Resumen:** Tradicionalmente, los personajes masculinos retratados en las películas de ciencia ficción tienden a cumplir con los ideales patriarcales de masculinidad. Se muestra que son físicamente fuertes, carecen de sensibilidad y vulnerabilidad y, en general, tienen personalidades dominantes. Sin embargo, en los últimos años, el público ha sido testigo de un cambio positivo en la forma en que se retratan las masculinidades en el cine. En este artículo, mi objetivo es mostrar cómo se puede presenciar este cambio en la película de 2022 *Everything Everywhere All*

*at Once* con el personaje de Waymond Wang. Sugiero que subvierte activamente el papel del héroe hegemónicamente masculino a través de su naturaleza amable, empática y solidaria, no solo retratando estos rasgos como cualidades aceptables para los hombres, sino también con el objetivo de redefinir los roles tradicionales e incluso cuestionar el sesgo del espectador.

**Palabras clave:** masculinidad, ciencia ficción, cine, *Everything Everywhere All at Once*, Daniel Kwan, Daniel Scheinert.

**Abstract:** Traditionally, male characters portrayed in science-fiction films tend to comply with patriarchal ideals of masculinity. They are shown to be physically strong, lack sensitivity and vulnerability, and overall have domineering personalities. However, in recent years, audiences have witnessed a positive shift in the way in which masculinities are portrayed in film. In this article, I aim to show how this shift can be witnessed in the 2022 film *Everything Everywhere All at Once* with character Waymond Wang. I suggest that he actively subverts the role of the hegemonically masculine hero through his kind, empathetic and supportive nature, not only portraying these traits as acceptable qualities for men but also aiming to redefine traditional roles and even challenge viewer bias.

**Keywords:** masculinity, science fiction, cinema, *Everything Everywhere all at once*, Daniel Kwan, Daniel Scheinert

## 1. Introducción

Es innegable que el cine y la televisión forman una gran parte de nuestra cultura. Además de entretener, son capaces de inspirar y representar a grupos habitualmente marginados y ayudarnos a ver el mundo que nos rodea con una nueva perspectiva. En los últimos años, se puede argumentar que ha habido un cambio notable en la forma en que se retrata a los protagonistas masculinos en el cine. A medida que los movimientos de liberación feministas continúan desafiando y ampliando los límites de los roles y expectativas de género tradicionales para las mujeres, estamos comenzando a ver cada vez más cómo los medios reflejan los cambios que también ha habido para los hombres.

Sin embargo, no siempre ha sido habitual la representación de modelos positivos de masculinidad en el cine. Películas como *Fight Club* (1999), *The Wolf of Wall Street* (2013) y *Whiplash* (2014) retratan formas tóxicas y limitantes de masculinidad. Estas películas presentan a hombres protagonistas cuyo principal impulso suele ser el poder y el control, y cuyos rasgos y acciones a menudo les muestran violentos y poco empáticos. Si bien se puede argumentar que estas películas utilizan tales personajes para criticar abiertamente estas formas de masculinidad, por lo general no proporcionan ni promueven ejemplos de personajes que sí encarnen modelos positivos.

Por tanto, el objetivo del presente estudio es mostrar cómo el cambio positivo que ha habido en la representación de la masculinidad en el cine se refleja en el personaje de Waymond Wang en la película de ciencia ficción de 2022, dirigida por Daniel Kwan y Daniel Scheinert *Everything Everywhere All at Once* (en adelante *EEAAO*). La película utiliza la idea del «multiverso», la existencia simultánea de múltiples universos, para dividir a este personaje en dos versiones diferentes, y este análisis se basa en esta división en dos secciones principales. Primero, se proporcionará un análisis de la versión hipermasculina de este personaje, conocido como Alfa Waymond, para mostrar cómo la masculinidad hegemónica se plantea y construye en la película a través de los rasgos de este personaje que, como se intenta demostrar en el presente análisis, se ajusta al ideal hegemónico de hombre. Después, se dedicará la segunda sección a analizar y describir las formas en las que este sistema hegemónico se deconstruye y redefine de manera intencional con la presencia de la versión «normal» de este personaje, Waymond Wang, cuyo comportamiento apacible constituye la antítesis del modelo hegemónico de Alfa Waymond

y es crucial para el desarrollo de la trama y el mensaje final de la película.

Desde el estreno de la película en 2022, ya ha habido cierto debate en Internet sobre cómo se retratan los personajes masculinos en ella. Por ejemplo, en una publicación de blog sobre la película, Quoc Tran señala lo importante que es el personaje de Waymond para el desarrollo de la trama y argumenta a favor de él como un «buen modelo de un hombre que sabe amar y que no necesita satisfacer el estándar de masculinidad tóxica para ser un hombre» (2023). Mi objetivo es llevar este análisis más allá contextualizando los rasgos de estas dos versiones de Waymond dentro del estudio académico de la masculinidad.

Si bien los movimientos de liberación de género han estado principalmente enfocados en las mujeres, como argumenta Sara Martín «la típica queja de que ya hemos prestado demasiada atención a los hombres es errónea, ya que solo comenzamos a mirar a los hombres como tales hace unas décadas» (2020: viii). Además, se ha demostrado a través de diversos estudios que la idealización de los modelos tradicionales de masculinidad conlleva consecuencias sociales reales y dañinas para niños y adultos varones.

Por lo tanto, si continuamos descartando los problemas de los hombres y aceptamos y promovemos representaciones poco saludables de la masculinidad en el cine, las estamos promoviendo como deseables para varones y niños, muchos de los cuales no solo disfrutan viéndose reflejados en los medios que consumen, sino que también aprenden y encuentran inspiración en los propios personajes. Estas películas, a pesar de retratar modelos masculinos ficticios, reflejan y representan la masculinidad y es probable que tengan un efecto real en la psique de los varones y su percepción de sí mismos y de los demás.

### 1.1 Masculinidad y hegemonía

Para llevar a cabo este análisis, es fundamental contextualizar los términos que se utilizarán, así como tener en cuenta y reconocer algunas de las investigaciones previas que se han realizado en el campo de los estudios sobre masculinidad, llevados a cabo en ámbito académico desde finales de los años ochenta. Estos estudios, aunque se centran en muchos aspectos diferentes de la masculinidad e intentan considerar a los varones desde muchos puntos de vista, siempre parecen tener un objetivo en mente: el de descubrir lo que significa «ser un hombre» en la sociedad. Sin embargo, la masculinidad no es un concepto sencillo o estático. Con el paso del tiempo y los cambios generacionales surgen cada vez más redefiniciones que reflejan cómo y por qué se continúan desafiando esas prescripciones para el comportamiento masculino.

Tal y como argumenta el sociólogo estadounidense Eric Anderson, no fue hasta finales del siglo XX cuando el tema realmente ganó fuerza. Sin embargo, se podría argumentar que tanto la respuesta que se dio al significado y la naturaleza de la masculinidad como las cuestiones tomadas en consideración eran aún algo limitadas:

Gran parte de la investigación sobre los hombres y las masculinidades a finales del siglo XX se centró o bien en las carencias que había en la vida de los hombres en comparación con la de las mujeres, o bien en los problemas sociales asociados con la masculinidad (Pleck, 1975). David y Brannon (1976), por ejemplo, argumentaron que los principios centrales de la masculinidad eran: «nada de mariconadas; sé el mandamás; sé robusto como un roble; y “dales caña”». Por lo tanto, para ser

considerados masculinos, se requería que los niños y los hombres no mostraran miedo ni debilidad y que ocultaran todo rastro de carencias y ansiedad.<sup>1</sup>

Sin embargo, una vez establecido que la masculinidad significaba ser la viva imagen de la fuerza y la intrepidez, aún permanecía la cuestión de cómo se establece y perpetúa ese modelo de hombre. A medida que los estudios en la materia iban avanzando comenzaron a surgir nuevos conceptos para describir cómo se organizan socialmente los sistemas patriarcales, y cómo establecen un conjunto de expectativas estrictas tanto para los varones como para las mujeres.

Uno de los conceptos más influyentes utilizados para describir la forma en que se organiza la masculinidad, según los ideales patriarcales para el género masculino, es el de «masculinidad hegemónica». El término fue acuñado por la socióloga australiana Raewyn Connell, quien lo describe de la siguiente manera: «La masculinidad hegemónica puede definirse como la configuración de la práctica de género que encarna la respuesta actualmente aceptada al problema de la legitimidad del patriarcado, que garantiza (o da por sentada) la posición dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres»<sup>2</sup>. Es decir, la masculinidad hegemónica es el conjunto de «reglas» y expectativas que se imponen a los

varones (y a las mujeres) con el fin de prescribir comportamientos y legitimar el ideal de que el masculino debe ser el género dominante.

No obstante, a pesar de que el ideal de la masculinidad hegemónica es muy conocido y prescribe atributos para los varones (como pueden ser la fuerza física y la falta de vulnerabilidad), no está garantizado que la mayoría de ellos estén dispuestos o sean capaces de ajustarse a tales estándares.

Sin embargo, los varones no necesariamente han de cumplir con los estándares hegemónicos para beneficiarse de ellos. Esto es lo que se denomina «masculinidades cómplices», las cuales se entienden como «masculinidades que se construyen de formas que aprovechan el dividendo del patriarcado, sin las tensiones o riesgos que conlleva estar en la vanguardia de este»<sup>3</sup>. No obstante, quienes se benefician del modelo de masculinidad cómplice suelen poseer otro tipo de privilegio, tal como la posesión de algún cargo o poder político o riqueza. Dichos poderes los colocan en una posición en la que están exentos de tener que probar su masculinidad, pero que les permite beneficiarse aun así de la subordinación y marginalización de otros grupos como las mujeres y los varones sin privilegios: «La marca de la hegemonía radica en lograr su derecho a ejercer autoridad, más que en empleo directo de violencia»<sup>4</sup>. Por tanto, si hay suficiente conformidad por parte de estos hombres con

<sup>1</sup> Much of the research on men and masculinities in the later twentieth century focused either on what was missing from male lives, compared to women's lives, or the social problems associated with masculinity (Pleck, 1975). David and Brannon (1976), for example, argued that the central tenets of masculinity were: 'no sissy stuff; be a big wheel; be sturdy as an oak; and give 'em hell'. Thus, in order to be thought masculine, boys and men were required to show no fear or weakness and to hide all trace of inadequacy and anxiety. (Anderson, 2018: 243).

<sup>2</sup> Hegemonic masculinity can be defined as the configuration of gender practice which embodies the currently accepted answer to the problem of the legitimacy of patriarchy, which guarantees (or is taken to guarantee) the dominant position of men and the subordination of women (Connell, 2005: 77).

<sup>3</sup> masculinities constructed in ways that realize the patriarchal dividend, without the tensions or risks of being the front-line troops of patriarchy (Connell, 2005: 79).

<sup>4</sup> It is the successful claim to authority, more than direct violence, that is the mark of hegemony (Connell, 2005: 77).

los poderes que defienden un cierto modelo de masculinidad (como pueden ser la cultura o el gobierno), este modelo prevalece.

Por último, quedarían los varones sin poder y «no hegemónicos» que, junto con las mujeres, constituirían identidades subordinadas y marginadas. Connell ejemplifica estas identidades disidentes señalando cómo en la sociedad europea y estadounidense contemporánea ha habido un dominio constante de los hombres heterosexuales sobre los homosexuales, aunque esta no es la única forma de marginación: «La masculinidad gay es la más notoria, pero no es la única masculinidad subordinada. Algunos hombres y chicos heterosexuales también son expulsados del círculo de legitimidad»<sup>5</sup>. Por lo tanto, cabe asumir que cualquier varón que no se desempeñe hegemónicamente (y carezca del poder para estar exento) es susceptible de ser subordinado.

Sin embargo, una de las características de los sistemas hegemónicos es su susceptibilidad al cambio: «Un considerable conjunto de investigaciones muestra que las masculinidades no son simplemente diferentes, sino que también están sujetas a cambios. Los desafíos a la hegemonía son comunes, al igual que los ajustes frente a estos desafíos»<sup>6</sup>. Estos cambios pueden ser causados por muchos factores: por ejemplo, por movimientos sociales como el feminismo, que lucha por la igualdad social

entre los géneros. En la actualidad, si bien el estándar hegemónico actual de masculinidad todavía prescribe ideales como ser físicamente fuerte, dominante y poco empático, se puede argumentar que ha habido un cambio en la forma en la que los niños y los adultos varones se relacionan entre sí. Según Anderson, «aunque no es una utopía de género, una gran cantidad de investigaciones muestra que los hombres jóvenes actualmente pueden expresarse a través de un diverso espectro de comportamientos y emociones que social y tradicionalmente están codificados como “femeninos” y “feminizantes”»<sup>7</sup>.

Aun así, las representaciones mediáticas de la masculinidad todavía tienen un largo camino por recorrer en términos de representaciones positivas y diversas. De acuerdo con algunas de las investigaciones que se han dedicado al análisis de las representaciones mediáticas de los varones, es evidente que todavía existe una tendencia a construir personajes que se ajustan al modelo tradicional hegemónico. Zeglin señala que «ha habido varios intentos notables de comprender el proceso de construcción social de la masculinidad a través de los medios, citando el estudio de Bereska de 2003 sobre novelas para adultos jóvenes, que concluyó que la masculinidad se limita por tres condiciones: a) heterosexualidad, b) personificación y c) nada de mariconadas»<sup>8</sup>. Además, Zeglin afirma que ha habido estudios que vinculan las películas

<sup>5</sup> Gay masculinity is the most conspicuous, but it is not the only subordinated masculinity. Some heterosexual men and boys too are expelled from the circle of legitimacy (Connell, 2005: 79).

<sup>6</sup> A considerable body of research shows that masculinities are not simply different but also subject to change. Challenges to hegemony are common, and so are adjustments in the face of these challenges (Connell & Messerschmidt, 2005: 835).

<sup>7</sup> Although not a gender utopia, a plethora of research shows that young men are now able to express themselves through a diverse spectrum of behaviours and emotions that are socially coded, traditionally, as feminine and feminizing (Anderson, 2018: 244).

<sup>8</sup> there have been several notable attempts to understand the process of masculinity's social construction through media, citing Bereska's 2003 study of young adult novels, which concluded that "masculinity is bounded by three conditions: (a) heterosexuality, (b) embodiment, and (c) no sissy stuff" (Zeglin, 2016: 44).

de Hollywood (específicamente aquellas populares entre un público masculino) con representaciones de masculinidad que también son consistentes con los rasgos tradicionales hegemónicos:

Boyle y Brayton (2012) y Brown (2002) investigaron la masculinidad dentro de las películas de Hollywood a través de un análisis de una película o un actor. Sus resultados sugieren que la masculinidad se retrata a través de la capacidad de trabajo, la corporalidad y la musculatura, la heterosexualidad, el mantener la compostura y el sadomasoquismo. Brown señaló que el sufrimiento podría ser una cualidad masculina esencial<sup>9</sup>.

No obstante, a pesar de esta tendencia general en el cine de Hollywood a reforzar imágenes de masculinidad tradicional hegemónica, *EEAAO* (2022) las cuestiona de tal manera que deja entrever grandes cambios culturales en cómo se perciben el género y la masculinidad. Por tanto, una vez establecidos algunos de los términos y bases teóricas más destacadas en el tema, así como también habiendo reconocido ciertos estudios que demuestran que los patrones actuales de hegemonía están empezando a cuestionarse en el cine comercial, las siguientes secciones se centrarán en la parte analítica de la presente disertación, en la cual el análisis estará centrado en mostrar cómo *EEAAO* (2022) pone en evidencia el modelo actual de masculinidad hegemónica con el firme objetivo de deconstruirlo posteriormente.

## 1.2 Resumen de la trama

La trama de *Everything Everywhere All At Once* (2022) sigue la historia de Evelyn Wang, una inmigrante china que vive en Estados Unidos junto con su esposo Waymond y su hija, Joy. La película se centra en cómo Evelyn lidia con sus relaciones familiares, así como también con la incertidumbre que le genera el hecho de que su lavandería esté al borde de la quiebra. Durante una reunión con el Internal Revenue Service (IRS, el Servicio de Hacienda de los Estados Unidos) para determinar el futuro su negocio, Evelyn se ve arrastrada a un conflicto multiversal por parte de una versión alternativa de su marido que se presenta como Alfa Waymond. Este le muestra que existen infinitas versiones de ella misma, así como de todos sus seres queridos, y le pide ayuda para luchar contra una fuerza caótica y poderosa llamada Jobu Tupaki, que es otra versión de su hija Joy.

Al principio, Evelyn cree que para derrotar a Jobu debe adquirir las habilidades de combate de otras versiones suyas. Sin embargo, poco a poco se da cuenta de que la violencia no le resulta efectiva para resolver este conflicto. Es entonces cuando la fuerza silenciosa de su marido Waymond empieza a destacar. A diferencia de Alfa Waymond, que representa el arquetipo masculino tradicional hegemónico y se muestra dominante, estoico y agresivo, Waymond lucha usando la empatía y lidera con compasión y vulnerabilidad. Una vez Evelyn es capaz de reconocer que la forma de luchar de su marido, a quien tomaba por inútil y demasiado sensible, es el mejor método para resolver este conflicto, es capaz de enmendar el conflicto del multiverso y de empezar a reparar la relación con su hija.

<sup>9</sup> Boyle and Brayton (2012) and Brown (2002) both investigated masculinity within Hollywood movies via an analysis of one movie or one actor. Their results suggest that masculinity is portrayed through labor capacity, physicality and muscularity, heterosexuality, a tough poise, and sadomasochist themes. Brown noted that suffering may be an essential masculine quality (2016: 45).

## 2. Alfa Waymond: el modelo tradicional hegemónico

Al analizar las características de Alfa Waymond, se podría argumentar que se le representa intencionadamente como un superhéroe desde el momento en que se presenta por primera vez en pantalla, así como de manera coherente durante la película. Uno de los rasgos que demuestran esta representación intencionada es el hecho de que este personaje sigue muchos de los mismos tópicos que los espectadores de películas de ciencia ficción y superhéroes están acostumbrados a ver en este tipo de personajes, como puede ser el hecho de que, cada vez que Alfa Waymond posee el cuerpo del Waymond original, se quita las gafas, una acción que evoca la forma en que el aburrido periodista Clark Kent se quita las suyas y se convierte en el increíble Superman. Jeffrey Brown argumenta: «El cambio de la masculinidad “nada extraordinaria” a la “extraordinaria” está literal y simbólicamente escrito en el cuerpo del héroe»<sup>10</sup>. Este tipo de representación es bastante significativa para el argumento de que Alfa Waymond retrata los rasgos hegemónicos tradicionales ya que «los superhéroes siempre han representado la cúspide de los ideales culturales estadounidenses sobre la masculinidad y han servido durante generaciones como una fantasía de poder clave para los adolescentes varones»<sup>11</sup>.

Por ende, se podría argumentar que, aunque estas acciones puedan percibirse como

arbitrarias o pasar desapercibidas, la intención detrás de ellas es llevar al espectador (ya sea de manera consciente o inconsciente) a hacer estas asociaciones. Además, tales asociaciones son particularmente fáciles de crear, ya que las características retratadas se centran en tópicos que se han visto en la representación de superhéroes de la cultura pop durante décadas y van, por tanto, acompañadas de un conjunto particular de expectativas del personaje, como esperar que tenga fuerza física y sea el «héroe» de la historia. Como escribe Brown:

El núcleo fundacional del género cinematográfico de superhéroes es una fantasía muy rudimentaria de empoderamiento masculino. Al igual que los cómics que les preceden, las películas de superhéroes giran en torno a la transición simbólica del personaje masculino principal de ser un debilucho de 45 kilos a un hombre, de Clark Kent a Superman, del tímido adolescente Peter Parker al increíble Spider-Man<sup>12</sup>.

Asimismo, vemos este patrón reproducido en la película cada vez que hay un cambio de Waymond Wang a Alfa Waymond. Incluso se podría argumentar que el mismo nombre del personaje tiene el propósito de evocar una sensación de dominación y de poder que se corresponde con los ideales masculinos. En los últimos años, ha habido un aumento en el discurso sobre la «masculinidad alfa» o sobre «ser un macho alfa». En su libro,

<sup>10</sup> The shift from ‘less-than-extraordinary’ to ‘extraordinary’ masculinity is literally and symbolically written onto the hero’s body (Brown, 2016: 134).

<sup>11</sup> superheroes have always represented the pinnacle of American cultural ideas about masculinity and have served for generations as a key power fantasy for male adolescents (Brown, 2016: 131).

<sup>12</sup> The foundational core of the superhero film genre is a very rudimentary fantasy of masculine empowerment. Like the comics before them, superhero films revolve around the symbolic transition of the main male character from 98-pound weakling to he-man, from mild mannered Clark Kent to Superman, from timid teenager Peter Parker to the amazing Spider-Man. (2016: 133).

*Alpha Masculinity: Hegemony in Language and Discourse* (2021), Eric Louis Russell argumenta que, si bien se sabía poco de su origen en ese momento, el término comenzó a adquirir relevancia en el discurso anglófono norteamericano moderno afirmando que «Alfa» se usa para describir a líderes militares y políticos, categorías de hombres sexualizados, figuras deportivas prominentes y casi cualquier otro hombre al que se le atribuyan las características de un líder indiscutible e incuestionable»<sup>13</sup>. En la película vemos cómo Alfa Waymond refleja esta cualidad de liderazgo. En su universo, es el líder de una tripulación que ha sobrevivido a la devastación que ha causado Jobu Tupaki. Lo vemos dando órdenes con severidad mientras viaja a través del multiverso y cómo sus subordinados siempre cumplen con sus órdenes y rara vez cuestionan sus decisiones.

Podría decirse que la cualidad de «incuestionabilidad» en su liderazgo se impone a través de su personalidad dominante y violenta, que se mantiene constante a lo largo de la película y que cumple con las características que se esperan de los modelos idealizados de masculinidad tradicional hegemónica. En su estudio sobre la representación de la masculinidad en varias «películas para tíos» (*guy movies*), Zeglin encuentra que la violencia fue usada por el 100 % de los personajes de la muestra (50). En *EEAAO* (2022) vemos cómo Alfa Waymond usa la violencia como método resolutivo cada vez que se encuentra

en una situación de conflicto. Por ejemplo, en la oficina del IRS ataca inmediatamente al personal de seguridad a pesar de no estar siendo atacado directamente; además, a menudo le dice a Evelyn que la única manera de resolver el conflicto del multiverso contra Jobu Tupaki es derrotarla físicamente. Como Zeglin concluye en su análisis: «Al presentar la violencia de manera tan consistente como lo hicieron las películas analizadas, se sugiere que es una responsabilidad masculina mantener el orden social a través de la violencia»<sup>14</sup>. Además, la noción de que la masculinidad está estrechamente ligada al cuerpo varonil (en términos de fuerza y capacidad física) es intrínsecamente hegemónica. Como escribe Connell: «Casi siempre se piensa que la verdadera masculinidad procede de los cuerpos de los hombres, que es inherente a un cuerpo masculino o que expresa algo sobre un cuerpo masculino. O el cuerpo impulsa y dirige la acción [...] o la limita»<sup>15</sup>. En una escena, vemos a Alfa Waymond intentando derribar una puerta y, al fallar, afirma con exasperación «¡Maldita sea, qué cuerpo tan débil!»<sup>16</sup>, quejándose del hecho de que el cuerpo del Waymond original (el cual está poseyendo) no es tan fuerte como su propio cuerpo. Así demuestra una vez más que la fuerza física es un rasgo que valora ya que, como se mencionó anteriormente, afirma su posición dominante a través de su fuerza física.

Otro ejemplo a considerar es el hecho de que Alfa Waymond también muestra estos rasgos violentos y dominantes con Evelyn. Ella conoce

<sup>13</sup> 'Alpha' is used to describe military and political leaders, categories of sexualized men, prominent sports figures, and just about any other male who is ascribed with the characteristics of an unquestioned and unquestioning leader (Russell, 2021: 19).

<sup>14</sup> By presenting violence as consistently as the movies in the analysis did, the suggestion is made that it is a masculine responsibility to enforce social order through violence (2016: 50).

<sup>15</sup> True masculinity is almost always thought to proceed from men's bodies—to be inherent in a male body or to express something about a male body. Either the body drives and directs action (...) or the body sets limits to action (2005: 45).

<sup>16</sup> Damn! What a weak body (Quan & Sheinert, 2022).

a Alfa Waymond en una ajetreada escena en la que, después de poseer el cuerpo del Waymond original, comienza a darle instrucciones sobre lo que debe hacer, sin ofrecerle ninguna explicación. En escenas posteriores, podemos ver cómo Evelyn parece confundida e incluso se niega a ayudarlo en varias ocasiones, ya que ella está muy preocupada por el posible cierre de su negocio. Sin embargo, Alfa Waymond continúa argumentando que ella que debe hacer lo que él dice y hace uso de la fuerza física contra ella en varios momentos, como tapándole la boca con las manos cuando ella intenta protestar o hacer preguntas y estirándola del brazo para llevarla a dónde él quiere ir.

En última instancia, Alfa Waymond desdeña constantemente las preocupaciones y opiniones de Evelyn y afirma su posición de liderazgo. Estas acciones son coherentes con la ideología que rodea la organización social del poder en los modelos de masculinidad tradicionales hegemónicos, lo que normalmente implica la subordinación de las mujeres: «El principal eje de poder en el orden de género europeo/estadounidense contemporáneo es la subordinación general de las mujeres y el dominio de los hombres, la estructura que la Liberación de la Mujer llamó “patriarcado”»<sup>17</sup>.

No obstante, se podría argumentar que, aunque fugaz, Alfa Waymond muestra algunos signos de afecto por Evelyn. Por ejemplo, afirma varias veces que cree que ella es capaz de aprovechar los poderes del multiverso para derrotar a Jobu, y vemos cómo Evelyn incluso comienza a confiar en Alfa Waymond. Sin embargo, en un momento crucial de la trama, Alfa Waymond ve a Evelyn

teniendo dificultades para usar los poderes del multiverso mientras uno de los aliados de Jobu los ataca. En este caso, en lugar de tratar de ayudarla o protegerla, él simplemente le dice que tal vez ella no le sea útil para su misión y la abandona a pesar de que está herida y en peligro. Además, a pesar de decirle a menudo que cree en ella (incluso llegando a tratarla como si en varias ocasiones como si se sintiera atraído sentimentalmente), se impacienta constantemente con ella y no confía en su juicio ni escucha sus ideas o preocupaciones. Por lo tanto, podríamos argumentar que, incluso cuando muestra pequeños signos de cariño y aliento, su interés en Evelyn parece ser instrumental. Alfa Waymond le dice que cree que ella es capaz de muchas cosas, pero la abandona cuando no cumple con sus expectativas. Le demuestra su interés romántico, pero constantemente argumenta que ella no ha hecho «nada con su vida» en su universo y que todas las demás versiones de ella son mejores. Esto es consistente con la evaluación de Brown de que, «aunque las historias y los personajes de superhéroes se han actualizado para el siglo XXI, su representación del género es muy tradicional: los hombres son heroicos, fuertes y valientes; las mujeres son damiselas en apuros, intereses amorosos y premios románticos»<sup>18</sup>.

Otro ejemplo del trato patriarcal de Alfa Waymond hacia las mujeres se ve en la forma en que habla de su propia hija, Joy (convertida entonces en Jobu Tupaki). En una escena en particular, Evelyn pregunta por los motivos de Jobu para querer hacerles daño. En respuesta a sus preguntas, Alfa Waymond afirma que Jobu es «un agente del caos puro sin

<sup>17</sup> The main axis of power in the contemporary European/ American gender order is the overall subordination of women and dominance of men - the structure Women's Liberation named 'patriarchy' (Connell 2005: 74).

<sup>18</sup> although the stories and the superhero characters have been updated for the 21st century, their depiction of gender is very traditional: men are heroic, strong and brave; women are damsels in distress, love interests, and romantic prize.

motivos o deseos reales»<sup>19</sup>. Sin embargo, más adelante descubrimos que las acciones de Jobu responden a una motivación, y que necesita ayuda para dejar de sufrir y encontrarle sentido a su vida de nuevo. No obstante, Alfa Waymond siempre habla de ella como una villana sin remedio a pesar de ser su propia hija, lo que sugiere que tal vez no ha intentado hablar con la joven ni ofrecerle ayuda una vez su mente queda fracturada, silencio que tal vez lleva a Jobu a buscar una Evelyn de otro universo que pueda ayudarla, ya que su propia madre había fallecido.

Estas acciones son coherentes con los ideales de hegemonía dentro de la familia. Como señalan Sarah Hunter, Damien W. Riggs y Martha Augoustinos: «Las formas hegemónicas de masculinidad tradicionales entienden a los padres como demasiado autoritarios, desinteresados, ausentes y emocionalmente distantes»<sup>20</sup>. Así pues, en el contexto tradicional de la familia nuclear heterosexual, los ideales hegemónicos de masculinidad alejan emocionalmente a los padres de sus hijos y consideran que el papel de la madre es el de ser la principal cuidadora y apoyo emocional de aquellos.

Además, un cierto grado de estoicismo emocional y falta de vulnerabilidad es un rasgo esperado del varón hegemónico. En la película hay varios casos en los que vemos cómo Alfa Waymond evita activamente mostrarse vulnerable. Un ejemplo de esto se ve en la forma en que los espectadores descubren que su esposa (la Evelyn de su universo) ha fallecido. Mientras Alfa Waymond intenta encontrar una manera de escapar del edificio del IRS sin

ser detectado por los aliados de Jobu, Evelyn le pregunta por qué su propia esposa (la Evelyn de su universo) no puede ayudarlo en su lugar. Ante esta pregunta, Alfa Waymond simplemente hace una breve pausa y le contesta «Mi Evelyn está muerta», y acto seguido continúa ejecutando su plan sin mostrar signos de estar afectado por la pregunta. En *Gender and Emotion* (2000), Jeroen Jansz analiza varios estudios que intentaron descubrir por qué los varones parecían presentar dificultades para expresar sus sentimientos y concluye que «los hombres generalmente son reacios a compartir sentimientos personales, lo que puede entenderse como una forma de proteger su identidad, ya que expresar sentimientos íntimos denota vulnerabilidad, lo que generalmente se toma como un signo de debilidad»<sup>21</sup>. Por lo tanto, no es sorprendente que Alfa Waymond decida evitar mostrar abiertamente vulnerabilidad y emoción.

En resumen, a lo largo de la película podemos ver cómo Alfa Waymond personifica los ideales hegemónicos de masculinidad a través de sus rasgos y acciones. Afirma su autoridad mediante la agresión, muestra su dominio sobre las mujeres y, en general, se le presenta como un héroe. Sin embargo, esta representación se usa de manera consciente para ofrecer una crítica a la figura del superhéroe y los ideales hegemónicos que representa, hasta hacer evidente ante el espectador que las acciones de Alfa Waymond perpetúan constantemente el conflicto en lugar de contribuir a su resolución.

<sup>19</sup> An agent of pure chaos with no real motives or desires.

<sup>20</sup> Hegemonic forms of masculinity have traditionally informed understandings of fathers as overly authoritarian, disinterested, absent, and emotionally distant (2017: 3).

<sup>21</sup> men are generally reluctant to share personal feelings, which can be understood as a way to protect their identity, because expressing tender feelings exposes vulnerability, which is generally taken as a sign of weakness (2000: 171).

### 3. Waymond Wang: redefinición masculina

El personaje de Waymond Wang presenta un fuerte contraste con el de Alfa Waymond. Por ejemplo, en la sección anterior, señalamos cómo Alfa Waymond es retratado intencionalmente como un superhéroe. Si consideramos cómo se representa a Waymond desde el comienzo de la película, podemos ver que también hay una representación deliberada de este personaje. En *EEAAO* (2022), el público ve por primera vez a Waymond mientras intenta iniciar una conversación con Evelyn. Vemos a Evelyn organizando frenéticamente los recibos de sus gastos comerciales para llevarlos a la reunión del IRS mientras le pregunta a Waymond si ha completado algunas de las reparaciones que debían hacerse en su apartamento. Viendo su agobio y sabiendo del deseo de Evelyn de impresionar a su padre, Waymond le asegura que incluso si este hombre no puede apreciar sus esfuerzos, ellos deben estar orgullosos. Desde esta escena inicial podemos ver una clara divergencia con la dinámica de género de la masculinidad hegemónica. Por ejemplo, las expectativas tradicionales sobre los roles de género en las familias nucleares heterosexuales supondrían que el padre asumiera el papel de «proveedor» o «cabeza de familia». En su estudio de textos que intentaban legitimar ciertos roles para los varones, Connell afirma que «la literatura daba por sentado que ser el sostén de la familia era una parte fundamental de ser masculino»<sup>22</sup>. Sin embargo, vemos que Waymond se encarga de hacer galletas para la reunión con la auditora y organizar

la celebración del Año Nuevo Chino que se llevará a cabo en su lavandería, mientras que Evelyn es quien administra el negocio.

Se podría argumentar que esto constituye un cambio positivo en la deconstrucción de las divisiones tradicionales del trabajo por sexos. Como Connell afirmó en su estudio sobre la política de la masculinidad, la división del trabajo que coloca a los varones como único sostén de la familia presenta desventajas:

Los varones predominan en ocupaciones peligrosas y altamente tóxicas. Entre ellos se cuenta la mayor proporción de personas con ingresos únicos («sostén de la familia») y obligados socialmente a seguir empleados. Debido a la división ocupacional del trabajo, las cualificaciones de los varones están sujetas a una rápida obsolescencia. Ellos pagan una tasa impositiva media más alta, con ingresos desproporcionadamente redistribuidos a las mujeres, a través del estado de bienestar<sup>23</sup>.

A medida que avanza la película, también vemos cómo Waymond intenta constantemente entablar una conversación con Evelyn sobre sus sentimientos de cómo no se siente apreciado. Además, en varias escenas Waymond se muestra abiertamente vulnerable llorando o verbalizando sus emociones. Esta cualidad de vulnerabilidad contrasta claramente con la prescripción del estoicismo emocional que vemos presentada en modelos de masculinidad tradicional hegemónica como Alfa Waymond. Connell y

<sup>22</sup> literature took it for granted that being a breadwinner was a core part of being masculine (2005: 28).

<sup>23</sup> Men predominate in dangerous and highly toxic occupations. Men include a higher proportion of sole earners ('breadwinners') with social compulsion to remain employed. Because of the occupational division of labour, men's skills are subject to rapid obsolescence. Men pay a higher average rate of taxation, with income idsporportionately redistributed to women, through the welfare state. (Connell, 2005: 247).

Messerschmidt señalan que «es probable que cualquier estrategia para el mantenimiento del poder implique una deshumanización de otros grupos y una reducción correspondiente de la empatía y el entendimiento emocional dentro de uno mismo»<sup>24</sup>. Por lo tanto, dado que Waymond rechaza este modelo de afirmación de poder, se rebela contra la prohibición tradicional del desapego emocional. Además, a lo largo de la película Waymond promueve constantemente el uso de la empatía y el diálogo como formas de resolución de conflictos e intentar mediar conflictos entre Evelyn y Joy, así como con la auditora de impuestos. Estas acciones constituyen un cambio positivo en la representación de la masculinidad, ya que la represión de las emociones y la sumisión a ciertos ideales rígidos de masculinidad hegemónica se han relacionado en diversos estudios con problemas entre los varones como son la depresión y los sentimientos de soledad.

Además, a Waymond se le presenta como un personaje de personalidad alegre y jocosa. A lo largo de la película le vemos colocar ojitos de juguete en las bolsas de lavandería, silbando, riendo e incluso bailando con un hombre que es cliente asiduo de su lavandería. Se podría argumentar que esto es un reflejo directo de los cambios positivos que han surgido del desafío a la masculinidad hegemónica en las relaciones masculinas. En lo que respecta a la organización social de la masculinidad tradicional propuesta por Connell, el comportamiento de Waymond sería considerado inaceptable para los estándares hegemónicos y esto le pondría en una posición de subordinación frente a los hombres que cumplen con dichos estándares. Sin embargo, sus acciones reflejan el cambio positivo que ha habido en las representaciones

de los varones. Como argumenta Anderson, esto refleja la disminución que ha habido en la hipervigilancia del comportamiento masculino debido a cambios sociales positivos, como la disminución de la homofobia cultural.

En el análisis de Alfa Waymond, vimos cómo este tendía a reprimir sus sentimientos hacia su difunta esposa (solo mencionándola de pasada) y cómo parecía tener una relación muy distante con su hija Joy/Jobu (a quien trata como un ser insensible que debe ser derrotado), rasgos consistentes con las representaciones hegemónicas de poder dentro de la estructura familiar. Por el contrario, Waymond representa la subversión de estos valores. A lo largo de la película, demuestra abiertamente su amor por Evelyn y Joy. En varias escenas, vemos a Waymond intentando mediar en los conflictos entre ellas y también vemos su actitud cariñosa con Joy y cómo acepta abiertamente su relación con su novia. Estas escenas contrastan con las configuraciones hegemónicas del distanciamiento parental masculino y son consistentes con la investigación que sugiere que ha habido un aumento en la participación de los padres como cuidadores más activos:

El aumento de padres que asumen un papel de cuidador primario en sí mismo sugiere que algunos padres se están alejando del papel tradicional de proveedor, adoptando en su lugar un nuevo e involucrado modelo de paternidad [...] investigaciones recientes en Bélgica, Australia, Suecia, el Reino Unido y los Estados Unidos han respaldado esto, sugiriendo que los padres cuidadores primarios abandonan

<sup>24</sup> any strategy for the maintenance of power is likely to involve a dehumanizing of other groups and a corresponding withering of empathy and emotional relatedness within the self (2005: 852).

las normas y la presión tradicionales para asumir el papel<sup>25</sup>.

Además, Waymond se preocupa profundamente por su relación con Evelyn y se esfuerza por repararla, incluso llegando a redactar papeles de divorcio con la única intención de persuadir a Evelyn a que tenga una conversación con él. Incluso cuando no comprende del todo los problemas del multiverso a los que se enfrenta Evelyn, muestra preocupación por ella y trata de convencerla de que los problemas se pueden resolver mejor a través del diálogo que de la violencia.

De hecho, si analizamos a los tres personajes principales (Evelyn, Joy y Waymond), vemos cómo Waymond es el único que, intencionadamente, no sufre una transformación. A pesar de que vemos cambiar a otros personajes, como Joy/Jobu dándose cuenta de que la vida tiene sentido, y Evelyn apreciando su universo y aprendiendo a lidiar con los problemas de una manera empática, Waymond nunca cambia.

A pesar de ser el elemento clave que ayuda a Evelyn a darse cuenta de que los conflictos no deben resolverse a través de la violencia y el poder, no se presenta a sí mismo como «el héroe» de la película. Además, nunca elige usar la fuerza o el poder del multiverso para cumplir con su cometido como vimos hacer a Alfa Waymond en múltiples ocasiones. Esta falta de cambio lo separa activamente de los ideales hegemónicos que plantea la figura del superhéroe. En su análisis del género de las películas de superhéroes, Brown argumenta: «Esta transformación física, que conforma el núcleo de estas películas, enfatiza la alineación del género con la valorización de los ideales masculinos tradicionales, como la fuerza física, la resistencia, el poder y la deseabilidad heterosexual»<sup>26</sup>. Por lo tanto, el acto de Waymond de negarse a usar la fuerza para resolver conflictos, o hacer cambiar a Evelyn de opinión a lo largo de toda la película, refuerza sus ideales y establece activamente su separación del modelo de masculinidad tradicional hegemónico.



<sup>25</sup> The increase in fathers taking on a primary caregiving role in itself suggests that some fathers are stepping away from the traditional provider role, instead adopting the new and involved model of fathering (...) recent research in Belgium, Australia, Sweden, the UK, and the USA has supported this, suggesting that primary caregiving fathers abandon traditional norms and pressure in order to undertake the role (Merla, 2008; Shirani, Henwood, & Coltart, 2012); (Hunter *et al.*, 2017: 4).

<sup>26</sup> This physical transformation at the core of the films stresses the genre's alignment with the valorization of traditional masculine ideals such as physical strength, resiliency, power, and heterosexual desirability (2016: 134).

Otro aspecto clave al analizar el personaje de Waymond es la interseccionalidad: además de ser un hombre, Waymond también es chino. Esta consideración es relevante ya que, como señaló Connell, «debido a que el género es una forma de estructurar la práctica social en general, y no un tipo especial de práctica en sí, está inevitablemente involucrado con otras estructuras sociales»<sup>27</sup>. Por lo tanto, debido a que es una estructura que se relaciona con otras identidades, «ahora es común decir que el género “intersecciona”, o más bien, interactúa, con la raza y la clase social»<sup>28</sup>. Por lo tanto, también debemos considerar la identidad racial de Waymond y el hecho de que es un inmigrante en los Estados Unidos, al analizar su papel en la subversión de los ideales hegemónicos que se han establecido para los varones asiáticos.

Las películas de Hollywood tienen una extensa historia de caricaturización, estereotipación y, en general, tergiversación de las identidades asiáticas, particularmente de los hombres chinos. Como argumentó Zheng Zhu, esto se debe a las tensiones de «la intrincada y significativa relación política y económica chino-estadounidense durante y después de la Segunda Guerra Mundial»<sup>29</sup>. Por lo tanto, citando el estudio de Ma de 1993, Zhu añade que «el propósito de este tipo de representación es proyectar a los asiáticos o asiático-americanos como signo de amenaza o como hazmerreír en un intento de establecer y afirmar las “diferencias permanentes e irreconciliables que definen a los anglos como superiores física,

espiritual y moralmente”»<sup>30</sup>. Por lo tanto, para mantener el poder hegemónico y la posición del hombre blanco, se dio una malintencionada representación negativa que enfatizaba la «otredad» de los hombres chinos y que continuó siendo la norma durante décadas.

En este sentido, vemos una vez más el claro (y positivo) cambio que ha habido en la representación de los hombres asiáticos con el personaje de Waymond Wang. Lejos de ser una caricatura, Waymond se caracteriza por su profundidad en la personalidad. Es un esposo y padre devoto que siempre está dispuesto a ayudar a su familia, pero también es alegre, divertido, amable y, en general, un personaje complejo. Además, si bien el enfoque de su identidad va más allá del hecho de que es un inmigrante o de su raza, estos rasgos nunca se caricaturizan, niegan o ignoran, sino que se ensalzan y celebran. En la película escuchamos a Waymond decir lo orgulloso que está del arduo trabajo que tanto él como Evelyn han puesto para construir su negocio y crear una familia. Además, lo vemos alegremente haciendo arreglos para una fiesta en celebración del Año Nuevo Chino, que se llevará a cabo en su lavandería, lo que muestra cómo celebra abierta y orgullosamente su herencia cultural y su identidad. Por ello, podemos concluir que el personaje de Waymond también rompe con este patrón histórico de subordinación que ejerce la masculinidad hegemónica a través de los estereotipos y caricaturizaciones de los hombres

<sup>27</sup> because gender is a way of structuring social practice in general, not a special type of practice, it is unavoidably involved with other social structures (2005: 75).

<sup>28</sup> it is now common to say that gender ‘intersects’ - better, interacts -with race and class (Connell, 2005: 75).

<sup>29</sup> la intrincada y significativa relación política y económica chino-estadounidense durante y después de la Segunda Guerra Mundial (2013: 404).

<sup>30</sup> the purpose of this type of representation is to project Asians or Asian-Americans either as sign of threat or piece of laughingstock in an attempt to establish and affirm the “permanent and irreconcilable differences that define the Anglos as superior physically, spiritually, and morally (p. 140)” (2013: 404).

asiáticos en los medios de comunicación estadounidenses.

Finalmente, como hemos visto, el personaje de Waymond diverge mucho de las representaciones tradicionales hegemónicas de los varones. No solo rompe con patrones dañinos y restrictivos de comportamiento masculino, sino que incluso se podría decir que Waymond intenta redefinir algunos de estos atributos glorificados para los varones, y en particular el significado de la fuerza. En ellos, la fuerza se ha asociado tradicionalmente con ideas como tener un alto rendimiento físico, ser dominante, violento y carente de vulnerabilidad. Sin embargo, este no es el caso de Waymond. Al principio de la película, Evelyn expresa constantemente que cree que su esposo tiene un comportamiento demasiado «tonto» e ingenuo y que ella es la única que realmente está luchando para mantener su negocio abierto. En una escena concreta, Evelyn se queja de que la auditora es una mala persona que quiere quitarles su negocio y a pesar de ello Waymond le hace galletas. Sin embargo, en otra escena fundamental de la película, Evelyn tiene una conversación con otra versión de su esposo que le dice:

Crees que soy débil, ¿no? Hace tantos años cuando nos enamoramos por primera vez tu padre decía que era demasiado dulce para mi propio bien. Tal vez tenía razón. Me dices que es un mundo cruel y que todos vamos corriendo en círculos. Lo sé. He estado en esta tierra tantos días como tú. Cuando elijo ver el lado bueno de

las cosas, no estoy siendo ingenuo, es estratégico y necesario. Así es como he aprendido a sobrevivirlo todo. Sé que te ves a ti misma como una luchadora. Bueno, yo también me veo así. Esta es mi forma de luchar.<sup>31</sup>

Este discurso marca el momento en que tanto el público como Evelyn llegan a entender a Waymond. Debido a que experimentamos esta historia a través de los ojos de Evelyn, tendemos a ser tan desdeñosos con Waymond como ella debido al lenguaje que usa con él. Ella le llama «tonto» en diversas ocasiones, dice que no sabe qué haría sin ella y en general subestima su capacidad para proveer para su familia, como se esperaría de un modelo de hombre más tradicional. Sin embargo, a través de este discurso se da a conocer la filosofía de Waymond y finalmente le entendemos, no solo reconociendo toda la fuerza que emplea en ser paciente y mantener una actitud positiva frente a la adversidad, sino también redefiniendo nuestra propia percepción de lo que constituye la fortaleza.

#### 4. Conclusiones e investigaciones futuras

En conclusión, al analizar la película *EEAAO* (2022) y consultar estudios que se han llevado a cabo en la materia de la masculinidad, esta reseña muestra cómo el personaje de Waymond Wang representa un cambio positivo en la representación de la masculinidad en

<sup>31</sup> You think I'm weak, don't you? All of those years ago when we first fell in love, your father would say I was too sweet for my own good. Maybe he was right. You tell me that it's a cruel world and we're all just running around in circles. I know that. I've been on this earth just as many days as you. When I choose to see the good side of things, I'm not being naive, it is strategic and necessary. It's how I've learned to survive through everything. I know you see yourself as a fighter. Well, I see myself as one too. This is how I fight (Kwan & Scheinert, 2022).

el cine de ciencia ficción. Dicho cambio se produce como resultado directo de la deconstrucción social de modelos tradicionales de masculinidad.

Como hemos visto, la versión «Alfa» del personaje nos dio una visión del modelo de hombre socialmente aceptado actualmente, así como de los daños que hay detrás de la promulgación de este modelo de masculinidad. Alfa Waymond es retratado como dominante, agresivo y estoico. Dichos rasgos, lejos de presentarse como deseables, se utilizan para criticar y rechazar abiertamente este modelo dañino de masculinidad y mostrar cómo dichas actitudes perpetúan el conflicto y la desigualdad entre los sexos. A su vez, hemos visto cómo el personaje del Waymond Wang «original» constituye la ruptura intencionada con estos patrones. Desde su personalidad dulce y divertida hasta su crítica abierta a la definición restrictiva de la fortaleza, Waymond personifica un tipo alternativo de masculinidad que se esfuerza por desafiar las expectativas hegemónicas y representar a los varones de una manera más liberadora y positiva.

No obstante, *EEAAO* (2022) es una película compleja que abarca una gran cantidad de temas (por ejemplo, el trauma intergeneracional y la lucha que conlleva ser inmigrante). Por lo tanto, ciertamente hay motivos para justificar una investigación más profunda. Por ejemplo, se podría considerar cómo se retrata el poder hegemónico en la película centrándose en los cambios que se pueden observar entre las dos generaciones diferentes de padres e hijas en la película, analizando la relación distante de Evelyn con su padre en contraste con la cariñosa y cercana relación entre Waymond y Joy.

Otro tema relevante para considerar en el estudio de la masculinidad en el cine es la interseccionalidad. Dado que este artículo iba dirigido a la representación de la masculinidad

en el cine, solo se ha considerado brevemente cómo la identidad de Waymond como inmigrante chino interactúa con su modelo de masculinidad. Sin embargo, la intersección de diversas identidades y su relación con la masculinidad y la hegemonía sin duda requieren estudiarse más de cerca en la lucha por deconstruir ideales hegemónicos nocivos y conseguir representar a los varones de manera más precisa, diversa y positiva.

## Bibliografía

- ANDERSON, Eric (2018). «Generational Masculinities», *Journal of Gender Studies*, 27.3: 243-247.
- BROWN, Jeffrey A. (2016). «The Superhero Film Parody and Hegemonic Masculinity», *Quarterly Review of Film and Video*, 33.2: 131-150.
- CONNELL, Raewyn & James W. MESSERSCHMIDT (2005). «Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept», *Gender & Society*, 19.6: 829-859.
- CONNELL, Raewyn (2005). *Masculinities*. Los Angeles: Polity Press.
- Everything Everywhere All at Once*. Dirigida por Daniel Quan & Daniel Scheinert. Guion de Daniel Quan & Daniel Scheinert. A24. 2022.
- HUNTER, Sarah C., et al. (2017). «Hegemonic Masculinity versus a Caring Masculinity: Implications for Understanding Primary Caregiving Fathers», *Social and Personality Psychology Compass*, 11.3.
- JANSZ, Jeroen (2000). «Masculine Identity and Restrictive Emotionality», Agneta Fischer (ed.), *Gender and Emotion*. Cambridge: Cambridge University Press, 166-186.

- MARTÍN ALEGRE, Sara (2020). *Representations of Masculinity in Literature and Film: Focus on Men*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- RUSSELL, Eric Louis (2021). *Alpha masculinity: Hegemony in Language and Discourse*. Davis: Springer International Publishing.
- TRAN, Quoc (2023). «*Everything Everywhere All at Once: The Masculine Side of Men Who Know How to Love*». *Medium*. <https://medium.com/@quocchan04/everything-everywhere-all-at-once-the-masculine-side-of-men-who-know-how-to-love-569fc6245879>
- ZEGLIN, Robert J (2016). «Portrayals of Masculinity in ‘Guy Movies’: Exploring Viewer- Character Dissonance», *The Journal of Men’s Studies*, 24.1: 42-59.
- ZHU, Zheng (2013). «Romancing the “Kung Fu Master”- from “yellow Peril” to “Yellow Prowess”», *Asian Journal of Communication*, 23.4: 403-419.



© Sara Martín

# Of Authors and Characters: A Utopian Reading of Kim Stanley Robinson's *The Years of Rice and Salt*

SARA MARTÍN

*Universitat Autònoma de Barcelona*

**Abstract:** The following essay offers a utopian reading of Kim Stanley Robinson's alternate history novel *The Years of Rice and Salt* (2002), which foregrounds the author's own voice and focuses on characterization. Robinson (b. Waukegan, Illinois, 1952) is known for his science fiction, particularly for the Mars trilogy consisting of *Red Mars* (1992), *Green Mars* (1993) and *Blue Mars* (1996). His most recent work, in a career that spans more than forty years, is the utopian novel about climate change *The Ministry for the Future* (2020). Direct contact with Robinson while

writing a chapter on this latest novel led the author to suggest that I wrote about *Years of Rice and Salt* from an academic position that approached authorship and characterization using a less rigid theoretical framework. Robinson's suggestion came after he criticized the draft of my article on his Science in the Capital trilogy (*Forty Signs of Rain*, 2004; *Fifty Degrees Below*, 2005; *Sixty Days and Counting*, 2007) as too reductionist with respect to the function of the male characters in the text, characters that I criticized from the point of view of Gender Studies. The fruitful

conversation with Robinson led me to reflect on how we produce literary criticism today based on the works of living authors. The thesis (and position) I defend here is that the author's voice, as expressed in interviews or in personal contact, should be integrated into literary criticism, and that characterization should be examined further as a still very mysterious process of creation. As for *The Years of Rice and Salt*, I argue here that the character K brings together in its various incarnations the utopian discourse of the novel, not without a disturbing, destructive potential.

**Key words:** Kim Stanley Robinson, *Years of Rice and Salt*, science fiction, alternate history, utopia, characterization, gender, patriarchy, literary criticism

**Resumen:** El siguiente ensayo ofrece una lectura de la novela de historia alternativa de Kim Stanley Robinson *The Years of Rice and Salt* (*Tiempos de arroz y sal*) de 2002, que pone en primer plano la propia voz del autor y se centra a continuación en la caracterización. Robinson (n. Waukegan, Illinois, 1952) es conocido por su ciencia ficción, particularmente por la trilogía de Marte compuesta por *Red Mars* [*Marte rojo*] (1992), *Green Mars* [*Marte verde*] (1993) y *Blue Mars* [*Marte azul*] (1996). Su obra más reciente, dentro de una carrera que se extiende a lo largo de más de cuarenta años, es la novela utópica experimental sobre el cambio climático *The Ministry for the Future* [*El ministerio del futuro*] (2020). El contacto directo con Robinson durante la escritura de un capítulo sobre esta novela llevó al autor a sugerirme que escribiera sobre *Tiempos de arroz y sal* desde una posición académica que abordara la autoría y la caracterización utilizando un marco teórico menos rígido. La sugerencia de Robinson se produjo después de que el autor

criticara el borrador de un artículo de mi autoría sobre su trilogía *Science in the Capital* [*Ciencia en la capital*] (*Forty Signs of Rain* [*Señales de lluvia*] 2004; *Fifty Degrees Below* [*Cincuenta grados bajo cero*], 2005; *Sixty Days and Counting* [*Más de sesenta días*], 2007) como demasiado reduccionista con respecto a la función de los personajes masculinos en el texto, personajes que critiqué desde el punto de vista de los Estudios de Género. La fructífera conversación con Robinson, en resumen, me ha llevado a reflexionar sobre cómo producimos crítica literaria hoy en día basada en las obras de autores vivos. La tesis (y posición) que defiendo aquí es que la voz del autor, tal como se expresa en las entrevistas o en contacto personal, debe integrarse en la crítica literaria, y también que la caracterización debe examinarse más a fondo como un proceso de creación aún muy misterioso. En cuanto a *Tiempos de arroz y sal*, argumento aquí que el personaje K aglutina en sus diversas encarnaciones el discurso utópico de la novela, no sin una inquietante carga potencialmente destructiva.

**Palabras clave:** Kim Stanley Robinson, *Years of Rice and Salt*, *Tiempos de arroz y sal*, ciencia ficción, historia alternativa, utopía, caracterización, género, patriarcado, crítica literaria

### **Introduction: Why Robinson's *The Years of Rice and Salt* and Why Now**

Kim Stanley Robinson, born in 1952 in Waukegan, Illinois, but a resident of California for decades, is a notable American writer with a career spanning now more than forty years. Robinson's notable skills as a prose writer, and his proficiency in world-building and plot development, have placed him in an

indisputable top position among the authors practicing speculative fiction.<sup>1</sup> The author so far of twenty-one novels and diverse short story collections, Robinson is known, above all, for his Mars trilogy composed by *Red Mars* (1992), *Green Mars* (1993), and *Blue Mars* (1996), and secondly, for his generation ship novel *Aurora* (2015) and his climate-change utopian, experimental novel *The Ministry for the Future* (2020).

Robinson's thirteenth novel *The Years of Rice and Salt* (2002)<sup>2</sup> was the winner of the 2003 Locus Award for Best Science Fiction Novel, receiving nominations for the Hugo Award, the Arthur C. Clarke Award, and the British Science Fiction Award, more than sufficient evidence of its interest and quality. *Years* is alternate (or alternative) historical fiction which supposes that the Black Plague (1346-1353) killed practically all the inhabitants of the European territories. This crisis, point of divergence, "nexus event" (Hellekson, 2013: 6), or Jonbar hinge, means that most white Christians have perished, allowing China and the Muslim civilization known as Dar al-Islam to vie for world leadership; other powers, such as India's state of Travancore, Japan, or the North American Hodenosaunee community play significant roles in this alternative version of history.

Showing great ambition, Robinson narrates how Earth evolves in this alternate scenario for eight centuries, until the equivalent of real-life 2088, using ten novellas (or 'books') for the

purpose. These novellas, set in different times and places, are linked by a recurring cast of three main characters, who can be recognized by the initial of their names, despite appearing as persons of different genders, nations, races, and ages. The K character is a fighter constantly dissatisfied with his or her oppressive surroundings, whereas the B character tries to adapt, as best s/he can, to changing circumstances; the I-character is always inquisitive and thirsty for new knowledge. As a committed Buddhist, Robinson supposes that these characters are part of an old jati, or interconnected group of individuals, that has been reincarnating since their original birth in ancient Tibet. This neat narrative device allows the author to cover the span of the eight centuries with solvency, though it may strain at points the readers' willing suspension of disbelief, particularly in the transitional episodes set in the bardo, the space in Buddhism where souls await new incarnations. Farah Mendlesohn, for instance, criticized in her review that the bardo scenes "do not belong in this book (...) because the structure of *The Years of Rice and Salt* is ostensibly polysemic, that being the baseline of all alternate histories, while the scenes in the bardo insist on the Truth" (2002: 25).

To my knowledge, *Years* has inspired so far five academic essays by, in chronological order, Frisch (2005), Wegner (2009, reprinted 2014), Kneale (2010), Prettyman (2010), and Pak (2019). I'm the first woman scholar to approach

<sup>1</sup> Robinson is the winner so far of seven Locus awards, three Nebula awards, two Hugos, one BSFA and one John W. Campbell Memorial Award. He won his last major award in 2013 for *2312* but was honored in 2016 with the Robert A. Heinlein Award to his whole *oeuvre* and in 2018 with the Arthur C. Clarke Award for Imagination in Service to Society. He collaborates with the Sierra Nevada Research Institute (he's a committed rock climber), the Clarion Writers' Workshop, and UC San Diego's Arthur C. Clarke Center for Human Imagination. See the unofficial website <https://www.kimstanleyrobinson.info/> for more information on the author (Robinson's publishers Hachette maintain his Facebook page, <https://www.facebook.com/kimstanleyrobinson>).

<sup>2</sup> The title of the novel refers to the fifth stage of life in a woman's life: "milk teeth, hair-pinned-up, marriage, children, rice and salt, widowhood" (*Years* 372).

*Years* in depth, a point I must underline as it is relevant for the argument I present here, though other feminist women have reviewed this novel, among them SF author Jo Walton and, as noted, SF scholar Farah Mendlesohn. I do not know what motivated the other five scholars to discuss this novel. In my case, it was a direct hint from Robinson himself during a personal conversation on email, which needs to be incorporated into the present article as part of its framework. I relate these background details because I wish to emphasize that it is not usual for authors and the scholars studying their work to maintain any contact. Rather, we tend mostly to focus on the text, as if it had not arisen from a living person's imagination. I intend to break that dynamic as far as I can in the present essay, not only for SF but for all literature.

I cannot call myself a specialist in Robinson's *oeuvre*, being familiar with only about half of his novels, but I have been an admirer since reading his Mars trilogy almost twenty years ago. In 2017 Wesleyan University Press accepted my translation of Manuel de Pedrolo's Catalan masterpiece, the SF novel *Mecanoscrit del segon origen* (1974), finally published as *Typescript of the second origin* in 2018. To my immense delight, Robinson kindly agreed to write the prologue, in which he shows

a sound knowledge of the Catalan struggles for independence, and of the place of Pedrolo and of his novel in the context of Catalan culture. I asked English SF author Ian Watson, my mentor throughout the process of translating Pedrolo and a close friend of Robinson's, for his email address and I sent Robinson a message with my deepfelt thanks. However, I was prevented from meeting Robinson during his visit to Barcelona in March 2017, and we have never met in person. I emailed him again years later, in 2022, when I published "A Celebration of Mature Love: Posthuman Sexuality, Gender, and Romance in Kim Stanley Robinson's *2312*," an article which I wrote as devotedly as I could to thank the author once more for the prologue. He replied with a generous email offering ample proof that he had read my essay with great care and attention and offering, as well, to stay in touch.

When in 2023 I started work on my book *Masculinity in Contemporary Science Fiction by Men: No Plans for the Future* (2025), I emailed Robinson again. This book includes the chapter "Men in Despair: Kim Stanley Robinson's *The Ministry for the Future*," and my initial message on it started a fascinating conversation about how authors deal with characters. (With apologies for the spoiler), a sign of how deeply distressed I was by the death



of Frank May, the main male character in this novel, is that, quite embarrassingly, I started one of the messages as “Dear Frank” rather than “Dear Stan” (as the author prefers to be called). Robinson excused my gaffe, much bemused, and put up with my complaints about why May had to die for a few more messages. I thought it was an unfair authorial decision while he maintained that it was not a decision he made, but an event to which the character’s tragic life naturally led. In a later message, in 2024, I asked Robinson to please write one of the blurbs for my forthcoming book, which he agreed to do with his proverbial generosity. I also mentioned that I had drafted an article on masculinity on his Science in the Capital trilogy (*Forty Signs of Rain*, 2004; *Fifty Degrees Below*, 2005; *Sixty Days and Counting*, 2007).

The trilogy Science in the Capital is, certainly, superb climate-change SF, but I struggled to connect with the main character, scientist Frank Vanderwal, which resulted in a more critical analysis than the others I had written about Robinson’s fiction. I determined, however, that it was somehow disloyal to conceal this essay from the author, in view of his immense generosity towards me, and I sent it to him. He forwarded me in the same message an extremely positive blurb for my book, and a friendly but forthright critique of my approach to the men in his trilogy. Robinson’s complaint was that I had applied a reductive Gender Studies theoretical framework and thus produced a biased reading by which his three main male characters appeared to be mechanical constructions

corresponding to a preconceived ideological grid concerning masculinity, when, actually, the whole process of creation had been far more subjective, emotional, and, I’ll add, organic. It is clear enough, for instance, that the efforts of co-protagonist Charlie Quibler to combine his job as political adviser with being a stay-at-home father most likely reflect Robinson’s own personal experience, which he has discussed in diverse interviews. Yet, as I argued back, literary scholars can only work with the text, having no direct access to the authors’ motivations and process of creation, beyond the chance to interview them (or communicate by email). I offered then to read any other of Robinson’s novels and open a new conversation about how to approach it. Robinson suggested then that I read *The Years of Rice and Salt*, which I did immediately.

I have, then, worked on this novel knowing that the author would be my first reader, as he was.<sup>3</sup> I have also worked with full awareness that not everything the author disclosed to me about the process of creating the plot of *Years*, in the confidence of private personal correspondence, can be revealed, being of a painful personal nature. Robinson is right to complain that we, literary scholars, necessarily misread novels, since we cannot know how fiction is written from the author’s point of view. Even if we learn about fundamental personal issues, our craft is shaped so that these issues cannot be integrated into critical discussion. I don’t refer here only to biographical aspects that might explain how a character is born in the writer’s imagination, but to the irrational processes that, according

---

<sup>3</sup> Robinson did enjoy the draft of the present article. As he wrote to me, “Your article was a pleasure to read for me in what you emphasized in the story, and how the parts of the story work together. As for your account of how you read the book, and wrote your essay, this I found interesting, and perhaps an example of what I see is now getting called ‘auto-criticism’ to match the term ‘auto-fiction’” (email, 7 April 2025). I quite like the label ‘auto-criticism’ and, of course, I’m very pleased that the author endorses my work, though I’m aware that his endorsement has limited value in an academic context in which peer reviewing prevails.

to most authors, guide narration; above all, the illusion described by so many authors that characters control the narrative or that, as Robinson claimed in the case of doomed Frank May, their lives are subjected to turning points over which authors have no control.

Although he was not particularly pleased with my approach to masculinity in the Science in the Capital trilogy, Robinson suggested that I might perhaps read *The Years of Rice and Salt* from a Gender Studies perspective. My predecessors have focused on how Robinson deals with history but, even though they have produced very helpful essays on his novel, they have generally ignored the nuances of characterization and, in particular, the representation and position of the female characters. Curiously, the complaint that Robinson cares more about history than about his characters is repeated in some of the reviews. Kara, for instance, notes that Robinson “neglects the minutiae of his characters’ various lives. The detail he adds to the settings, many of which would be unfamiliar to Eurocentrically-educated readers like myself, doesn’t quite compensate for this lack of characterization” (2009: online). Similarly, Brooks observes that “The protagonists’ true stories only unfold over the entire length of the novel and it’s only on this grand scale that we really get a sense of shape and closure; on the closer scale of the individual novellas, lives are cut short, stories stop” (2002: online). I don’t agree that *Years* lacks characterization, though Robinson’s method does indeed require a large-scale view of his very long, multiple text to gain a proper perspective. Frisch argues that

if there is one major suspense device ongoing in Robinson’s novel, it is

character rather than plot oriented; specifically, whether or not the karmic jati trio, who carry forward into each new reincarnation only ‘intimations’ of their own immortality, will ever completely recall their original incarnation as a group in ancient Tibet. (2005: 32)

This is not, however, as I see it, the main concern. Robinson’s novel is indeed character oriented, yet the main center of interest is not the trio’s recall of their links, but the learning curve and the evolution of the character K.

Being unable to offer a fully comprehensive view of the interactions of the jati trio within the limits of one journal essay, no matter how long, I focus here on K. I do this out of my interest in his/her constant rebelliousness, but also because Robinson explained to me that the starting impulse for writing *Years* emerged in his imagination after a tragic loss in his family. Following this indication, I argue that K articulates in its<sup>4</sup> various incarnations the utopian discourse of the novel, not without a disquieting, destructive potential.

### Listening to the Author: Tracing Motivation

Fredric Jameson discussed in *The Political Unconscious* the “dialectical and structural relationship” (1991: 284) that science fiction maintains with the historical novel, which he defined as “a relationship of kinship and inversion all at once, of opposition and homology” (284). Whereas the historical novel responds to “the emergence of historicity,” science fiction “corresponds to the waning or the blockage of that historicity, and, particularly

<sup>4</sup> I use pronouns ‘he’ and ‘she’, and adjectives ‘his’, ‘her’ or ‘its’ to refer to K. I have avoided ‘they/theirs’ because K is always distinctly gendered as either male or female. I use ‘its’ when I refer jointly to both genders.

in our own time (in the postmodern era), to its crisis and paralysis, its enfeeblement and repression” (1991: 284). In *Archaeologies of the Future*, Jameson attributed to science-fictional utopia the mission of shaking historicity out of its “paralysis” though he warned that “the center of gravity” of utopian narrative often

shifts towards an auto-referentiality of a specific, but far more concrete type: such texts then explicitly or implicitly, and as it were against their own will, find their deepest ‘subjects’ in the possibility of their own production, in the interrogation of the dilemmas involved in their own emergence as utopian texts (2005: 292).

This perspective perfectly fits the Herculean task Robinson gave himself in writing *Years*, which could only be accomplished with a great deal of reflection on what constitutes a novel and how science fiction of a utopian cast can integrate history. There are abundant traces of this process of reflection in the interviews Robinson has given over the years, and I turn to them in this section.

In view of the actual existence of authors, Roland Barthes’s notorious declaration that the author is dead, in his seminal 1967 essay, is an act of astonishing critical arrogance. Following a well-established current in French criticism since the 1930s, Barthes was opposing the corrupt romantic criticism based on finding biographical clues in the texts and on deciphering authorial intention. His adamant position, however, greatly undermined the

potential of the direct approach to living authors,<sup>5</sup> giving literary scholars undue protagonism. The work of, for instance, *The Paris Review* (founded in 1953), with its iconic volumes of interviews with writers and its well-stocked website, categorically denies that the author is in any way dead, as do the many interviews given by writers to the media whenever they launch a new book, together with their presence, particularly of the younger generations, on social networks. Interviews, in short, are possibly the most important instrument to carry the author’s own voice into formal textual analysis and literary criticism, though they are not yet considered indispensable secondary sources.

To stress their importance, I’m quoting here diverse declarations that Robinson has offered in relation to *The Years of Rice and Salt*, among which the text published in *Locus Magazine*, an essay apparently based on interview questions elided in the final text that practically pre-empts with its thoroughness any scholarly analysis.<sup>6</sup> In this article, Robinson shows his Jamesian credentials by declaring that “I’ve always been interested in history. I think of science fiction as being about the histories that we cannot know—future, alternative, deep past. These are all historical fictions. So, every time you write one you sketch out a kind of theory of how history happens” (January 2002: 6). The author mentions that he came up with the idea of erasing Europe from history in the 14th century twenty-five years before, coinciding with his publication of the short story “The Lucky Strike” (1984). In this story Captain Frank January, the bomber in the *Lucky Strike*

<sup>5</sup> When I asked my PhD supervisor why literary scholars don’t talk more frequently with living authors instead of endlessly speculating about their texts, he declared very solemnly that “authors lie all the time.” I’m still baffled by his reply.

<sup>6</sup> Robinson has a B.A. in literature from the University of California, San Diego (1974); an M.A. in English from Boston University (1975) and a PhD in English from UC San Diego (1982), earned with a dissertation on Philip K. Dick’s novels, initially supervised by Fredric Jameson and later by Donald Wesling. He is no stranger, then, to academic life and, within

crew that replaces the *Enola Gay* when it crashes during training, drops the atomic bomb that so appalls him on a bridge near Hiroshima instead of on the city, with fatal consequences for his own life but with a very positive outcome for human history. In the *Locus* text, Robinson states that he finally saw the chance to erase Europe in *The Years of Rice and Salt* a decade and a half later, though he does not say why that was the right moment. In our email conversation, Robinson mentioned that it had taken him three very intense years to write the novel, which sets the events that prompted him to start *Years* in 1998 or 1999. Robinson further explains in the *Locus* interview that he treated “each chapter as a sort of independent novella, linking them with the reincarnation of the characters” (7), and that he avoided having “real people survive in a reworked history” (7).<sup>7</sup> Robinson, who describes himself as a “utopian,”<sup>8</sup> explains that

I wanted this novel to suggest that the world could come to a positive balance in the long run, but I thought it would be naive and something like racism in reverse to suggest that if we got rid of Europe the world would have happily put itself together. There are all kinds of double binds in writing an alternative history. Do you make the alternative world better or worse? Either way it is unsatisfying, and yet if you make it exactly the same it becomes a pointless exercise. Something has to be said, and yet nothing you say can be adequate. That happens so often in this book that

it began to seem to me like nothing but a long set of double binds stop. (7)

The novel, as noted, was published in 2002 (on 3 June), but Robinson started writing it well before 9/11 2001, which is why he clarifies that

Writing *The Years of Rice and Salt* certainly wouldn't have been the same process after September 11th. It would have been odd to write some of the scenes I did. As it is, I did my best to understand Islam, work from within it when I was narrating it, and think of it as a force for good. But my natural inclinations, as some kind of self-invented California Buddhist, tended toward China. Many chapters are devoted to China, and I wrote the world war chapter from the Chinese point of view (7).

I turn next to his declarations in a round table (Dann, 2023) and four interviews (Gevers, 2002; Grant, 2002; Szeman, 2004; Snibbe, 2022). The round table organized and transcribed by Jack Dann, with a truly impressive list of participants, granted Robinson the opportunity to explain that the gap between the moment in the 1970s when he conceived of his point of departure and the time when he started writing *The Years of Rice and Salt* was caused by his lacking sufficiently solid skills as a novelist (in Dann, 2023: 102). Robinson declares that after writing the short stories “The Lucky Strike,” “Vinland the Dream” (1991)—which suggests that

---

it, to literary scholarship and criticism, though his fiction might suggest that his main interests are scientific.

<sup>7</sup> There are real-life characters in *Years*, but it must be assumed that Robinson does not see his novel as a chance to mainly fantasize about their fate in a changed world.

<sup>8</sup> Prettyman comments that “Like his subsequent Science in the Capital trilogy, *The Years of Rice and Salt* is a meditation on pre-utopian possibilities and conditions rather than a Utopia proper” (2011: 346). I support this view.

the Vikings' landing in North America is a recently fabricated hoax—and the novel *Years* (apart from the essay “A Sensitive Dependence on Initial Conditions” (1991) commenting on the first story), “I felt I was done with alternative history as a sub-genre” at least until “retirement,” when he might return to it “as a play” (69). He refers Dann to his 1991 essay for further comment because it “contains all my ideas about history and alternative history” (69).<sup>9</sup> Both in “The Lucky Strike” and in *Years*, Robinson explains, his focus was a question: “what kind of people make historical differences?” (69). In *Years* “three character types (activist, conciliator, scientist)—that is to say, K, B and I—interact “to make things change” (69). Robinson further notes that the “change point in history” that he uses, the disappearance of the European population, “is the Largest Possible Change that the alternative history can handle!! That’s why I quit doing [alternate history] when I was done with that” (77, original capitalized initials).

In the interview with Gevers (2002), Robinson explains that reincarnation, which, as a Buddhist, he sees as “An obvious reality, right?” (18), was the literary device that allowed him to “to make a novel out of the anthology-like material without making it some kind of generational saga, which is a genre I don’t like” (18). Robinson clarifies that he is not approaching reincarnation “in the literal sense of an individual consciousness moving on” (18) but as a process of human recycling: “It’s a very powerful lens for seeing ourselves in time,

also for speaking the desire not to die, to live on. It took over the novel for me, and I loved it for that. Something has to take over, you see, to seize a project and carry it along” (18). In this interview, Robinson rejects Gevers’s supposition that the main trio are embodiments “of fundamental historical forces” or “the three vital components of progressive idealism as it acts upon history” (18). Instead, Robinson maintains, in a comment that recalls his criticism of my Science in the Trilogy chapter, that

“For me it was more just a matter of *characters as they grew through their actions*. I didn’t have a plan like the one you sketch out, although it is interesting to see it expressed that way. I think there is probably some truth to it, but for me it was an *instinctual matter only*; first a kind of Mutt-and-Jeff<sup>10</sup> pairing of opposite temperaments, cheerful/angry, then the need for a third person who is neither, and so on” (18, added italics).

*Years* is presented as a text edited by an anthologist who has assembled the novellas into a novel, making them homogeneously Anglophone. Robinson denies that he is Old Red Ink, as the anthologist is known, and explains his origins and function:

His marginalia (this is how he got his name, and is how one of the marginalists of the [18th] Chinese novel *The Story of the Stone* by Cao Xueqin is identified

<sup>9</sup> Robinson’s essay explores the events in “The Lucky Strike” using a variety of theorizations about history, seen as the result of countless individual choices: “Some powerful selection process, perhaps aesthetic, perhaps moral, perhaps practical (survival of the thinker), shoves to consciousness those plans that seem safest, or most right, or most beautiful, we do not know; and the choice is made. And at the moment of this observation the great majority of alternatives disappear without trace, leaving us in our asymptotic freedom to act, uncertainly, in time’s asymmetrical flow” (1991: online).

<sup>10</sup> Robinson refers to the protagonists of the comic strip, see [https://es.wikipedia.org/wiki/Mutt\\_and\\_Jeff](https://es.wikipedia.org/wiki/Mutt_and_Jeff). Accessed 1 March 2026.

and named) appears on the left side of Book Six; right side marginalia is by a later feminist critic of his. These were ways of coping with or staving off insoluble problems of origin, translation, etc. The whole book has to be imagined *as translated into Chinese out of other languages; but why it is in English I have no idea*. In the end too much thought about these issues could drive me crazy so I just forgot about it (in Gevers, 2002: 18, added italics).<sup>11</sup>

The interview by Gavin J. Grant, also from 2002, adds a few more pieces to the jigsaw of how *Years* was conceived and written. Robinson comments that in preparation for his novel, he read “mostly Chinese novels, and some Indian writing, and several books by Islamic feminists. Whatever seemed appropriate. One aspect of this project was that almost anything might become useful if it struck me so” (in Grant, 2002: online). His variegated readings resulted in an enhancement of the segments on Iran, the Iroquois (or Hodenosaunee), and the bardo, with China fascinating the author above other lands “because I knew so little about China before.” Robinson also integrated in his novel personal memories of the travels taken with his wife, Lisa Howland Nowell, in the 1980s: “We didn’t go that many places, but I made many of the places we visited settings in the novel, so that there were at least some places I was describing from my own experience” (in Grant, 2002: online).

In his review, Horton notes that “Indeed, though some of the discussions in the book weigh in against ‘Great Man’ theories of history, much of the actual historical change shown is clearly the result of ‘Great Men’ (and ‘Great Women’)” (2002: online). As he does in other interviews, Robinson insists to Gevers that he does not believe “in the Great Man/Woman theory, if you mean history being made by such people, with everyone else following along” (2002: online). Instead, he claims that in *Years* that there are no pre-ordained “historical actors” but “energetic people who will rise to the occasions history gives us. It’s more a matter of being at the moment when change is happening” in a “collective process,” which makes it “a bit random who takes the prominent roles in events.” Asked if he will continue writing about the same characters, Robinson replies in the negative: “They’ve had their say. That’s what makes finishing a novel sad; *the characters stop speaking*. The only solution is to start a new one. So, I’m on to a new group and a new novel” (in Gevers, 2002: online, added italics), in fact the first part of the *Science in the Capital* trilogy.

The interview with Szeman and Whiteman came one year after the release of *The Years of Rice and Salt* and is less focused on this novel. Robinson gave a thrilling talk at the 2003 The Futures of Utopia conference held at Duke University, which paid homage to Robinson’s mentor Fredric Jameson, also present as a keynote speaker. Szeman and Whiteman wished to explore their “conjunction” and

<sup>11</sup> Characters Zhu and Bao discuss Samarqandi Old Red Ink in a fun metafictional scene. This man “had collected the lives in his reincarnation compendium using something like the clinamen moment to choose his exemplars, as each entry in his collection contained a moment when the subjects, always reincarnated with names that began with the same letters, came to crossroads in their lives and made a swerve away from what they might have been expected to do” (649). Browsing through the collection, Bao remarks “I like the naming device” to which Zhu replies “Well, Old Red Ink explains in one marginalia that it is merely a mnemonic for the ease of the reader, and that of course in reality every soul comes back with every physical particular changed. No telltale rings, no birthmarks, no same names—he would not have you think his method was anything like the old folk tales, oh no” (649).

mutual admiration, and also to celebrate the tenth anniversary of *Red Mars* (1993). As regards *Years*, Robinson does not add much, but he insists that beyond China and Buddhism, “It was *the novel itself* that remained my foremost interest here, not any particular thematic strand in it—how to make it all work as a novel that readers would respond to” (in Szeman and Whiteman, 2003: online, added italics). He traces an interesting connection between *Years* and the Mars trilogy, noting that the Martian novels have “a large Islamic element in them, and so when I came to the alternative-history project, I was already aware that there was this other world culture that was huge and important and was not going to ‘westernize’ willingly, etc. So, the issue was on my mind through the 1990s.” Robinson comments that the alternative to Western feminism had to come from “a mercantile culture where women have lots of economic responsibilities, as in Qing China,” which is where he locates feminism’s alternative birth in *Years*. Regarding the complaints by reviewers that *Years* is both too close to actual history and too different to cohere, Robinson replies that “really one can’t win: alternatives to our world history are in some deep sense unthinkable. The alternative history then becomes an exercise in pushing at that limit and always asking ‘why’ to one’s responses concerning ‘plausibility’ or the like.” As Hennessy observes,

virtually all works of speculative fiction can be criticized for logical or internal inconsistencies, or the seeming implausibility of the world that they create, distracting from their intended message. But as incomplete or imperfect as they inevitably are, history and speculative fiction still both offer unique possibilities to question the seeming

inevitability of aspects of our current society, our current world (2022: 12).

The long interview with Scott Snibbe, actually a podcast, is offered both as a sound file and in transcription. Half an hour into the talk, Robinson comments on Buddhism, calling himself a Zen Buddhist who tries “to channel voices and then that’s why I’m a novelist” (in Snibbe, 2022: online). Robinson justifies once more his use of Buddhism, calling *Years* “an Asian narrative,” and noting that to work on reincarnation he had to take “a deep dive into Tibetan Buddhism, which had always seemed a little too elaborate and spacey and medieval, and indeed, over-concerned with reincarnation.” Again, he insists this was “a literary device,” showing surprise that his interest in Buddhism grew after *Years* (note that *Green Earth* is the title given to the omnibus edition of the Science in the Capital trilogy and Robinson’s scientist is Frank Vanderwal):

This is strange to say because *Years of Rice and Salt* is one of my favorite novels of my own, and it is very much of a Buddhist novel, but the Buddhism in it is not as close to my heart as the stuff that’s in *Green Earth*. A scientist, who’s very hardheaded, very skeptical, very empirical, very non-spiritual, listens to a lecture by an old Buddhist monk, a Tibetan, and he has that moment of Satori (in Snibbe, 2022: online, added italics).

Regarding the wiping out of 99% of the white group of population, Robinson notes that the basis of his alternative historical approach is materialism, which solved the problem of presenting the whites as either evil or superior: “Materialism would say no matter what humans were in control, the undercurrent

of scientific progress and social change would be somewhat similar.” The last chapter, set in the late 21st century, projects history into the future, hinting that utopia is happening at last, after the Long War replacing WWI and WWII that takes about one century and ends in a stalemate. “So that was my solution to the problem,” he explains, of how the world would evolve without white leadership: “it couldn’t be better, couldn’t be worse, couldn’t be the same. It could be utopian” (in Snibbe, 2022: online). And so it is.

After paying attention to what Robinson himself has said about *Years*, which certainly illuminates his novel in depth, I turn now to an analysis of the K character in its many iterations, seeking to illuminate how its rebelliousness contributes to utopia and to stress its role as the main axis of the novel’s optimistic discourse.

### **The K character: Permanent Rebelliousness and Utopia**

As noted, Robinson claimed that the loss of white Christendom is “the Largest Possible Change that the alternative history can handle” (in Dann, 2023: 77, original capitalized initials). In fact, this is not necessarily the case. Collins points out in an essay on counterfactual history,<sup>12</sup> that several key turning points are ignored both by historians

and by speculative fiction authors, such as those referring to economic changes, manners, culture, organization, kinship structure, or “even gender roles” (2007: 249). Collins refers specifically to how “Some feminist thinkers reflecting on archeology have suggested that a turning point might have occurred early on if allegedly matrifocal family systems, with their accompanying female-dominated religious systems, had not been overturned by male-dominated patrilineal systems” (249). This is an allusion to the work carried out by Lithuanian-born US archaeologist Maria Gimbutas since the 1960s,<sup>13</sup> by which she has claimed that aggressive nomadic tribes exported patriarchy from the steppes of Central Europe to the rest of the world, destroying in the process peaceful matriarchal agricultural societies of remarkable gender equality.

Gimbutas’s thesis has remained in the realm of speculation until recent DNA-related findings have demonstrated that migrating hordes of Yamnaya peoples originating in current Ukraine did disrupt agricultural societies in the Bronze Age. These cattle herders based their dominion on their taming of wild horses (they were the first humans to ride them), the wheeled cart, and the consumption of dairy products, which seems to have boosted their muscles and brains (see Wilkin et al., 2021; Trautman et al., 2023). Most importantly, the Yamnaya had a patriarchal social structure,

<sup>12</sup> Unlike alternate history, which is part of speculative fiction, counterfactual history is produced by historians and is part of historiography. See for a critique of this trend Evans (2014). In Book Nine, the K character, here Muslim feminist Kirana mocks counterfactuals as a “useless exercise” (*Years* 583). “These historians,” she adds, “who talk about employing counterfactuals to bolster their theories, they’re ridiculous. Because no one knows why things happen, you see? Anything could follow from anything. Even real history tells us nothing at all. Because we don’t know if history is sensitive, and for want of a nail a civilization was lost, or if our mightiest acts are as petals on a flood, or something in between, or both at once. We just don’t know, and the what-ifs don’t help us figure it out” (583).

<sup>13</sup> See *The Goddesses and Gods of Old Europe, 7000 to 3500 BC: Myths, Legends and Cult Images* (1973); *The Language of the Goddess: Unearthing the Hidden Symbols of Western Civilization* (1989); or *The Civilization of the Goddess: The World of Old Europe* (1991). Outside feminism, see, for instance, Anthony’s *The Horse, the Wheel, and Language: How Bronze-Age Riders from the Eurasian Steppes Shaped the Modern World* (2007).

based on primogeniture, which pushed younger sons to seek military conquest. Young Yamnaya men trained to be warriors, a new highly respected status as confirmed by the findings in their graves. Their military conquests seem to be tied, besides, to the replacement of the male component of local populations: “In many places, indigenous male DNA disappears upon the arrival of the Yamnaya, while indigenous female DNA is traceable in the following generations. This suggests that the newcomers exterminated the men in the farming and hunter-gatherer populations they encountered, while incorporating the surviving women into their community” (Pancevski, 2025: online).<sup>14</sup> Research by Harvard Medical School, led by David Reich, has demonstrated that today four billion human beings, one half of Earth’s population, carry in their genes Yamnaya DNA (Lazaridis et al., 2025).

The most extreme turning point in alternate history (or, rather pre-history), thus, would consist of imagining human life without the presence of the Yamnayans, something that, so far, not even feminist authors have contemplated. A number of feminist utopias imagine worlds without men and patriarchy, from Charlotte Perkins Gilman’s *Herland* (1915) to the new wave of androphobic speculative utopian fiction by women, including Lauren Beukes’s *Afterland* (2020) or Susan Newman’s *The Men* (2022).<sup>15</sup> Yet, this type of fiction usually imagines a present or future crisis, rather than one set in the past. Significantly, the main bibliography on alternate history (Duncan, 2003; Gevers, 1997; Hellekson, 2013; Hennessey, 2022; Katsman, 2013; Raghunath, 2020) focuses

on male writers, without mentioning gender as a key issue or noting the absence of women from this sub-genre. Only Hellekson (2009) devotes some attention to Joanna Russ’s *The Female Man* (1975) as a controversial example of feminist alternate history.

None of the interviewers asks Robinson about the place of women in *Years*, but Jo Walton notes in her review that although “when I first read it I was so uncritically delighted that it existed that I was prepared to overlook anything,” she eventually noticed “how it’s very convenient” that the main characters are “mostly women only in good times for women” (2009: online). I don’t quite agree with Walton’s reading, since Robinson’s novel presents plenty of situations in which being a woman (or a disempowered man) is a clear disadvantage. What I have noticed is that the K character always resists the arbitrariness of patriarchy, as man, woman, or animal. Kneale notes that Robinson “does not use his counterfactual to show us a world without capitalism, colonialism, patriarchy, or environmental crises” (2010: 301). In *Years*, he adds, “women are second-class citizens in many places in the Dar, and not much better within China. Everywhere conquered peoples are exploited, displaced and murdered” (301). Yet Kneale does not ask why this is the case.

For Pak, *The Years of Rice and Salt* gives “a sense of these civilizations’ development through the experiences of [the main] characters, whose struggle with *authority* in various guises is both a part of—and sometimes directly contributes to propel—the social changes depicted in each epoch” (2019: 48,

<sup>14</sup> Citing Spanish scientist Íñigo Olalde, Ansedo (2018) reports that in the case of the Iberian Peninsula a Yamnaya invasion that took place 4500 years ago resulted in the total replacement of the Y chromosome carried by native men. See also Barras (2019).

<sup>15</sup> See Newman’s own article for *The Guardian*, “The End of Men: The Controversial New Wave of Female Utopias” (2022).

added italics), a view I support. In fact, my thesis is that K's struggles against what Pak calls authority, and I call patriarchy, move the events forward until long overdue utopia appears on the horizon of human history. As Kneale notes, the K character in their incarnation as the (male) Kerala, the benevolent autocrat that rules progressive Travancore, exposes his ambitious utopian plans to a visiting scientist in what, I would add, possibly constitutes the core passage of the whole novel:

"This is the world we want you to help us make," he said. "We will go out into the world and plant gardens and orchards to the horizons, we will build roads through the mountains and across the deserts, and terrace the mountains and irrigate the deserts until there will be gardens everywhere, and plenty for all, and there will be no more empires or kingdoms, no more caliphs, sultans, emirs, khans, or zamindars, no more kings or queens or princes, no more qadis or mullahs or ulema, no more slavery and no more usury, no more property and no more taxes, no more rich and no more poor, no killing or maiming or torture or execution, no more jailers and no more prisoners, no more generals, soldiers, armies or navies, no more patriarchy, no more clans, no more caste, no more hunger, no more suffering than what life brings us for being born and having to die, and then we will see for the first time what kind of creatures we really are" (451).<sup>16</sup>

This idealistic man, however, is assassinated by his political opponents and his utopia dies with him, more than two centuries before the end of *Years*, whose narrative Robinson stops, anyway, before characters and readers can see "what kind of creatures we really are."

Wegner argues that "the fiery and impetuous" K often refuses the sound advice of the B character, exploding "into active rebellion in both the bardo and on the earth" (2014: 248). However, Wegner adds, "such a revolutionary fervor untempered by a longer historical vision risks burning itself out when confronted with repeated failures, ultimately cooling into the embers of despair and passivity" (248), as the B character complains in Book Four (248). A question that needs to be explored, then, is whether K's search for justice and utopia are frustrated, as Wegner defends, because of the character's limited historical vision, or by a tragic impossibility to free the world of an accursed pre-historic legacy, whether we believe this was caused by a dramatic change in our DNA (the Yamnaya effect) or, as K suggests in her incarnation as the Sultana Katima in Book Two, by an interested misreading of foundational religious texts originally aimed at bringing harmony to Earth. It's important to note, in any case, that the last sentence in *Years* is "Hello, my name is Kali," which the K character uses to introduce herself (once more) to the B character. I would like to believe that in this iteration she intends to destroy injustice for good and finally bring about the utopia that the Kerala describes.

I have already quoted Brooks in the sense that only a large-scale reading allows us to understand the trajectory of Robinson's

<sup>16</sup> Miller complained in her review that "Some of Robinson's historical revisionism seems unduly Pollyanna-ish" (2002: online), particularly as regards his supposition that an international coalition of scientists could stop nuclear weapons from being developed or the Hodenosaunee rise without "adapting the social structures that industrialization seems to require." I see no problem in this or in the Kerala's declaration, finding this dreamy utopian attitude positive.

characters. To explore K's characterization, I must, therefore, trace its trajectory in the ten books. It should be borne in mind that K appears as fourteen different characters: eight male, five female and one animal (or five Chinese, four Indian, three Muslim, one African and one Native American), although, as I argue here, the weight of the anti-patriarchal discourse is carried by the two Islamic female incarnations, Katima and Kirana, as well as by the Chinese intellectual Kang. The problem I face is that the reader might feel that I am offering a mere summary of the plot, when I offer here a distillation of a particular line (K's) within it. In a way, then, the present work is doomed to make sense only to those who already know the novel and can appreciate that the section that follows is analytical commentary (which is why I insist on the main lessons that K learns and on its evolution in each book).

Watching children and adults at peace celebrating New Year's Day in the last scene of the novel and missing his late friend Kung, the old teacher Bao muses that there is always "in every group a Ka and a Ba, as in Old Red Ink's anthology" (668). The world, Bao thinks, "was changed by the Kungs, but then the Baos had to try to hold it together, baaing their way along. All of them together playing their parts, performing their tasks in some dharma they never quite understood" (668). In the end, what matters is not the reincarnation of the whole jati (constituted not by three but eight individuals, counting the main minor characters), but the recurrence of this basic human pairing, the fiery fighter and the loving sidekick, K and B, ready to resist the negative forces that prevent the world from being the good place it could be

if these forces did not exist. K learns across its many lives to leave an anti-authoritarian legacy, surviving mainly through her feminist texts and teachings, opposing patriarchy in China and in Dar al-Islam, and admiring the utopian miracle of the Hodenosaunee civilization. *The Years of Rice and Salt* functions as homage to K's stubborn, Quixotic reaction to injustice, mourning him or her whenever violence cuts his or her life short, and celebrating her legacy when she learns to survive even amid political chaos. Robinson's novel is an elegy for those who tried to make the world a better place, but were not allowed to do so by violence or repression, offering the hope that, if not their consciousness, at least their spirit can survive in the others that miss them when they are gone and that celebrate them when they are alive. Robinson focuses his hopes that utopia will finally emerge on his character K and so do his readers, as I show next.

In Book One,<sup>17</sup> "Awake to Emptiness" (1-78), set in 1405,<sup>18</sup> the K character is a young African boy, Kyu, sold as a slave to Chinese admiral Zheng He's treasure fleet. Kyu is brutally castrated and, accompanied by the first iteration of the B character, Bold, he manages to rise in the ranks of the powerful, sea-faring eunuchs led by the admiral in Zhu Gaozhi's court. Seeking revenge for his castration, Kyu schemes to bring down the Emperor, fanning the conflict between the eunuchs and the Confucian bureaucracy, which opposes He's plans for maritime expansion. Much concerned, Bold warns him that he can never succeed because the (patriarchal) imperial system is above the life of specific men. Rather than compassion for Kyu, Bold feels fear, as

<sup>17</sup> The books are accompanied by maps drawn by Jeffrey L. Ward. Kneale finds them "both unsettling and helpful because of their uncanny resemblance to and difference from the maps and timelines we are familiar with" (2010: 98).

<sup>18</sup> I'm relying on Mark Rosa's "Timeline for *The Years of Rice and Salt* by Kim Stanley Robinson" (2004: online), which compares the Islamic and Confucian calendars used in the novel with the Christian calendar.

“there was something scary in the hatred of a eunuch, something impersonal and uncanny” (*Years* 54). Kyu is, unsurprisingly, assassinated when the old Emperor dies, his son expels the eunuchs from his court, and Kyu taunts the imperial guard into action to oppose the new Emperor. Bold explains in the bardo the twin concepts of the jati and reincarnation, warning a reluctant Kyu to be less rash in his new life. Agreeing with Wegner, Willems notes that Kyu “is unable to focus, be calm and progress through the rings of reincarnation in the appropriate fashion” (2017: 184), a position that, in my view, callously disregards what Kyu has gone through and K’s subsequent unfair victimization in later periods.

Book Two, “The Haj in the Heart” (79-166), is subdivided into diverse sub-plots, with intervals spent in the bardo. In the first, set in Mughal India in the late 16th century, K and B resurface as the Hindu girl Kokila and the foundling Bihari. When Bihari dies, after miscarrying the child of Kokila’s abusive brother-in-law, she seeks revenge by poisoning this man and her father-in-law, both corrupt village leaders, only to be stoned to death as a witch. Since, to B’s dismay, K angrily rejects being punished for seeking justice, Kokila is reborn as an animal, the she-tiger Kya. In the next episode, Kya saves Persian Sufi mystic Bistami from being murdered by Hindus. When Kya sees Bistami’s older brother beat him up repeatedly, she kills and devours this vicious man, which leads to her third death, this time killed by the frightened villagers.

Still in the second book, Bistami, who ends up exiled in Al-Andalus after a spell in Mecca (he is exiled there by his former protector the Mughal Emperor Akbar), meets K again, this time as the Castilian-born, blue-eyed Sultana Katima. Together with her husband, the permissive and protective Sultan Mawji,

Katima founds the city of Baraka (in the site of the former French Bayonne), preaching a pro-feminist version of Islam. Again, the B character plays an ambiguous role, for he, as Bistami, admires rather than fully supports Katima’s position: “There was a lot of anger in there, hot anger, but Bistami had never seen such beauty” (143). Once widowed, Katima rules alone but she must abandon Baraka for Nsara (formerly Nantes, in France) when the Caliph of Al-Andalus sends an army to murder her, accusing her of witchcraft. This time Katima and Bistami survive long years, as they note in the bardo, which he sees as progress towards illumination, having, besides, somehow recognized each other. Bistami “had helped to create a religious legitimacy for this new thing, a queen in Islam” (164), and although she believes that what he calls progress is very limited, Bistami insists that “We recognized each other, you didn’t get killed—” (164). Full of enthusiasm, he insists that “We made a place where people could love the good. Little steps, life after life; and eventually we will be there for good, in the white light” (164).

The white light of utopia, however, is still centuries away. In Book Three, “Ocean Continents” (167-210), set in the early 17th century, K reappears as the Chinese Admiral Kheim, a former pirate. When, intending to invade Nippon (Japan), his fleet ends up adrift in the Pacific Ocean, he eventually reaches the Western coast of an unknown continent, where the Miwok natives live in peace. Kheim abandons the land hurriedly, trying to prevent the Miwok from being wiped out by the diseases his men carry (one, Peng, remains there with his Miwok wife). Together with the Miwok girl Butterfly, whom he fosters, Kheim comes across the Inka Empire, where both are almost sacrificed. She dies accidentally on the way back to China, which shatters Kheim. Years later, the

already dead, enraged Kheim tries to kill the goddess Kali in the bardo, for which Butterfly upbraids him in despair:

“I’ve seen a lot of people try. They lash out in fury and cut the hideous gods down, and how they deserve it—and yet the gods spring back up, redoubled in other people. A karmic law of this universe, my friend. Like conservation of yin and yang, or gravity. We live in a universe ruled by very few laws, but the redoubling of violence by violence is one of the main ones” (209).

Kheim accepts her lesson, but only reluctantly, still unable to control his rage.

In Book Four, “The Alchemist” (211-300), set in mid-17th century Samarqand (in current Uzbekistan), Khalid is an alchemist—punished by the Khan with the loss of his right hand for fraud—who becomes a scientist thanks to his son-in-law Bahram, a Sufi blacksmith, and their friend Iwang, a Tibetan Buddhist mathematician. Debunking in part Aristotle’s teachings, the three men come up with the scientific method, though all their many discoveries and their lives are lost when the plague decimates their city, most likely because the proud, obnoxious Khan disregards their advice to introduce urgent sanitary measures. In the bardo, Khalid taunts Bahram for being so focused on love instead of feeling anger at the lack of justice. Bahram criticizes Khalid for his inability to see the one god, Allah, rather than the many in the bardo, which further angers Khalid. The two men quarrel bitterly about who is not doing enough; Bahram blames Khalid for his “cynicism” (299), and he blames Bahram for his lack of initiative. When Bahram defends himself, invoking love, for “It’s easy to get angry, anyone can do that” (299), Khalid answers back: “I’m sick of love and happiness—I want

justice” (299). They reach a certain stalemate when Bahram promises to seek justice, which he does in the following book.

Book Five, “Warp and Weft” (300-335), set in the early 18th century, reveals that much has been happening in the continent across the Pacific Ocean, where the Iroquois, or, as they call themselves, the Hodenosaunee (People of the Longhouse) have survived the plague threatening them in Book Three. A former ronin samurai called Busho, who sails West after the Chinese conquer Japan, rises to the rank of Chief. Fromwest, as he is called by the tribe, understands through a sort of vision how Peng (his brother in a previous incarnation) saved the Hodenosaunee from smallpox through variolation (an ancient form of vaccination), and teaches his fellow citizens to resist the double onslaught of the Chinese colonizers from the West and the Muslims from the East. The B character, then, leads the initiative here, and brings justice and progress, while K appears as the Keeper who welcomes him into the community, “a man who had labored all his life to make this system work” (308). Fromwest admires the Hodenosaunee because, under their Keeper’s guidance, they have managed to find the right balance (here the sachems are the chiefs):

“Now, I have watched the Hodenosaunee as closely as a child watches its mother. I see how *sons are brought up through their motherline*, and cannot inherit anything from their fathers, so that there can be *no accumulation of power in any one man*. There can be no emperors here. I have seen how the women choose the marriages and advise all aspects of life, how the elderly and orphans are cared for. How the nations are divided into the tribes, woven so that you are all brothers

and sisters through the league, warp and weft. How the sachems are chosen by the people, including the women. How if a sachem were to do something bad they would be cast out. How their sons are nothing special, but men like any other men, soon to marry out and have sons of their own who will leave, and daughters who will stay, until all have their say. I have seen how this system of affairs *brings peace* to your league. It is, in all this world, *the best system of rule ever invented by human beings*" (320, my italics).

Utopia, then, exists, but Fromwest mission's is to warn the Hodenosaunee that both the Chinese and Dar al-Islam will try to overrun them. He advises them to form a league of nations and arm themselves, which partly protects them. Once in the bardo, K (as the Keeper) grants that Busho/Fromwest has done well, fulfilling the injunction to fight for "what was right" (*Years* 332), yet he suddenly announces his intention to destroy the place. The rest of the jati manage to calm Keeper but follow his lead in refusing to swallow the wine of forgiveness, thus preserving some memories of their ties and disobeying key Buddhist rules.

In Book Six, "Widow Kang" (337-409), set in 1770s China, the wealthy widow Kang Tongbi, a Buddhist woman in her fifties, rescues from poverty the monk Bao Ssu, who later dies in prison. Kang, who discreetly opposes the Qing dynasty, befriends Ibrahim ibn Hasam, a Hui Muslim scholar from Iran, hired to treat her because she sleepwalks and speaks in tongues (in fact recalling past lives and their jati). The couple eventually marry and move to Lanzhou in Western China, to live an intense intellectual life, which aims at cementing religious syncretism and allows Kang to develop

an early version of feminism. She is awakened to this line of thought by her reflections on the themes of the poetry that upper-class women are encouraged to write in China. Kang is focused above all on "the huge primal shock of being brought up as the precious pet of her family, only to be forced to marry, and in that very instant become something like a slave to a family of strangers" (381). Her other source of reflection comes from comparing Muslim and Chinese women, which leads Kang to conclude that the situation is worse for the former because they are illiterate. Kang advances so far in her poetry anthologies and feminist religious comparative writings that Ibrahim concludes "I have married one wiser than myself" (394).

The Chinese intolerance against Muslims and a flood almost kill the couple, yet they end up surviving many years. Following Kang's ideas, Ibrahim develops his theory of the Four Great Inequalities, establishing that the birth of patriarchy is the result of the surplus created by agriculture, which liberated some men from work to become warriors and priests. Ibrahim concludes that "Power has been exerted wherever it can be, and each successful coercion has done its part to add to the general inequality, which has risen in direct proportion to the wealth gathered; for wealth and power are much the same" (409). He also claims that history can only truly begin in a long-distant future: "All the inequalities must end; all the surplus wealth must be equitably distributed. Until then we are still only some kind of gibbering monkey, and humanity, as we usually like to think of it, does not yet exist" (408). Kang's reaction is a poem, which contains the lines "Something like anger fills my breast;/ A tiger: next time I will hitch it/ To my chariot. Then watch me fly" (409). K, in short, prepares to fight for utopian equality.

Book Seven, “The Age of Great Progress” (411-472),<sup>19</sup> is set in the Indian state of Travancore, which is undergoing a period of technological advancement akin to the 19th century Industrial Revolution. Here, the K character, the ruler of Kerala of Hous, works with Muslim Armenian doctor Ismail ibn Mani al-Dir and with Bhakta, the abbess of the very advanced Travancori hospital, to bring progress. The “very handsome” Kerala (437), who is very proud of how his Indians ancestors shook off their Mughal masters, wishes to unify India and export democracy to the rest of the world, as noted, to form an international confederation. Unfortunately, as we learn from the following episode, set twenty years later, he is eventually assassinated. In this later and rather minor episode, Japanese slave Kiyooki, an inhabitant of Gold Mountain (a version of San Francisco), ends up joining a Japanese freedom movement sponsored by Travancore, with Ismail acting as a liaison, to honor the Kerala’s legacy and free the area from Chinese domination. The episode ends simply with Kiyooki’s Chinese friend, a young single mother of a baby called Butterfly, offering to help.

The next segment in Book Seven, which is non-narrative, explains that by the time WWI (1914-1918) started in our own history, in *The Years of Rice and Salt* the world was divided into four main powers: two are imperial (the fragmented Dar al-Islam, the far more cohesive Chinese Empire) and two democratic (the Hodenosaunee League and the Travancori League). Their fraught relationships lead inevitably to confrontation, and to a further delay in reaching utopia. Book Eight, “War of the Asuras,” narrates the Long War that unfolds along the equivalent of the whole 20th century.

The main trio reappear as Chinese men (Major Kuo, Private Bai, and Private Iwa), wondering how they have managed to survive five years of war. Kuo, who is quite critical of the Chinese Army, is soon vaporized by a Muslim shell. When Bai next sees him, Kuo insists that the three are dead and in the bardo. Eventually, the Chinese win a pyrrhic victory, in league with the Hodenosaunee and the Travancori. Kuo insists to Bai that all went wrong in a previous life when he was Kheim and Bai was Butterfly. He believes that the little girl’s death was meant to teach the lesson that a superiority based on weapons (this is how he freed her from the murderous Inkas) is always wrong. Kuo also argues that the ultraviolence of the Long War has killed reality itself, plunging the whole world into the bardo, though this is true only metaphorically.

*The Years of Rice and Salt* takes next a swerve into feminist territory. Book Nine, “Nsara” (507-616) returns to Sultana Katima’s old city, now an early 21st century cosmopolitan hub. When Idelba, a nuclear physicist, moves back to pursue her research, her niece Budur follows her, seeking to shake off the limitations of patriarchal Muslim life. Budur, who joins her aunt in an all-female commune, becomes the disciple and lover of feminist historian Kirana Fawwaz, an Algerine with combat experience who seeks to liberate Muslim women and blames Muslim men, particularly the clerics, for the defeat in the Long War. Kirana’s teaching takes inspiration from Katima’s ideas and she repeats similar lessons. For both women, Mohammed was a good man who sought to introduce fair government based on equality for all. However, Kirana argues,

<sup>19</sup> This book offers the disturbing information that the Ottoman sultans have been breeding white women for their harem, for which they keep, logically, some white men enslaved. This has been going on for some generations. These white persons appear to be of British origin.

“(…) then came the caliphs, the sultans, the divisions, the wars, the clerics and their hadith.<sup>20</sup> The hadith overgrew the Quran itself; they seized on every scrap of misogyny scattered in Muhammad’s basically feminist work, and stitched them into the shroud in which they wrapped the Quran, as being too radical to enact. Generations of patriarchal clerics built up a mass of hadith that has no Quranic authority whatsoever, thus rebuilding an unjust tyranny, using frequently falsified authorities of personal transmission from male master to male student, as if a lie passed down through three or ten generations of men somehow metamorphoses into a truth. But it is not so” (*Years* 529).<sup>21</sup>

Kirana attributes the victory of the Chinese and their allies to the enforcement of women’s rights, and the defeat of Islam to its lack of respect for women as, being illiterate, they could contribute nothing significant to victory. This scandalizes her audience who, women and girls included, rush to report her to the male Muslim authorities, while Kirana expresses her admiration for the Hodenosaunee: “Here are our conquerors, a culture where women have power! I wonder if we could judge civilizations by how well women have done in them” (533). Kirana ends up proposing as a key research project “A history of women in the other cultures of the world—their actions as political creatures, their fates. That this is missing from history as we have been given it so far, is a sign

that we still live in the wreckage of patriarchy. And nowhere more so than in Islam” (534). Idelba, however, suggests that Budur studies first the material remains of women’s history. Kirana is not so keen, suggesting to Budur that what needs to be studied is the material everyday life of living women, following Kang Tongbi’s notions. The many books Kirana lends Budur also teach her about Katima. When Idelba dies of radiation poisoning, caused by her research on atomic energy, Budur, then an archeologist, starts an international movement to prevent all governments from developing nuclear weaponry, and to unify the eighteen communities into which the world is split (by real-life 2002, when *Years* was published). Kirana’s last act is helping to stop the radical Muslim coup that threatens Nasra, a coup finally prevented by the Hodenosaunee as she lies dying in hospital from cancer. In the bardo, Kirana is chagrined to find that reincarnation, a concept she adamantly rejected, is indeed real; as K, she declares herself too tired to try again, but accepts taking on one last life.

In Book Ten, “The First Years” (619-69), the K character is present in few scenes. Friends Bao Xinhua and Kung Jianguo almost succeed in their efforts to overthrow the Chinese imperial and colonialist government in the 2030s in favor of a socialist type of government. Kung is murdered and Bao becomes a nomadic diplomat eventually moving to Fangzhang (San Francisco). Travelling in Myanmar, Bao meets again Isao Zhu, a former revolutionary comrade, and together the two men attempt to make

<sup>20</sup> “Hadith: corpus of the sayings or traditions of the Prophet Muhammad, revered by Muslims as a major source of religious law and moral guidance. It comprises many reports of varying length and authenticity” (<https://www.britannica.com/topic/Hadith>). Accessed 1 March 2026.

<sup>21</sup> In the *Locus* text, Robinson explains that “I read as widely as I could among Islamic women writers.” He names among them, Egyptian activist Nawal el Saadawi, Fatima Mernissi from Morocco and the Saudi novelist Hanan al-Shakh. They “give all their readers quite an education on their culture from the woman’s side of things,” but also “They make it clear it isn’t simple but that in essence they are struggling with a strong patriarchal culture stop” (2002: 83).

sense of history, debating the uses of studying it. In the list of unsolved issues that Isao compiles, he includes “Why does power corrupt?” (651), though perhaps the ultimate key question in *Years* is “How did the Hodenosaunee invent their form of government?” (652), so contrary to the patriarchal, power-based political systems dominating the rest of the world. Later, already an old man, Bao returns to Fangzhang to work as a history teacher near real-life Davis, California. He warns his young students that despite advances such as the creation of the League of All Peoples (following Budur’s campaigning in the previous book), and other efforts in favor of “the scientizing of the world, or the modernization, or the Hodenosaunee program” (660), in part resisted by the Muslims, human life is still in danger. The novel ends, as I have noted, on New Year’s Day in 87 (our 2088), when Bao spots “a striking young woman (...), a Travancori student he had not seen before, dark skinned, black haired, thick eyebrowed, eyes flashing” with “a profound skepticism” (669) about teachers, and she introduces herself to him as Kali, K’s final reincarnation.

*The Years of Rice and Salt* ends, then, in a moment of uncertainty, with the hope that K will finally destroy what is not needed and will build what is needed, after a long apprenticeship of eight centuries which constitutes the novel’s very core, as I hope to have shown.

## Conclusion

Doing an exercise in critical autobiography to begin with, I have justified my wish to explore Kim Stanley Robinson’s novel *The Years of Rice and Salt*. I would not have faced such extensive, dense work without the author’s invitation. Given the paradox that this invitation arose from the author’s (gentle) annoyance at what he

considered to be my misreading of his Science in the Capital trilogy, I have chosen to pay attention to what Robinson has declared in the various interviews in which he referred to *Years*. By giving prominence to his voice, I strongly protest against the usual practice in current academic criticism of ignoring the author to depend instead on a theoretical framework that ends up separating not only the author but even the text from the central space it should occupy.

The problem is that, even after considering the author’s statements about his novel, *The Years of Rice and Salt* remains an indomitable text which does not lend itself easily to interpretation. According to Robinson himself, K is the character who gave him the necessary impetus to imagine what the Earth would be like without white Christian civilization. As I argue, it is K who, among all the characters, carries on his/her shoulders the weight of the process of understanding injustice and of demanding the justice that must lead to utopia. It is, therefore, necessary to explore what stages K goes through, though it can hardly be done without producing what could seem at first sight a mere summary of the sprawling plot.

The thread I’ve followed, from book to book, shows that K tends to fight against power with too much verve, ending up frequently murdered and thereby losing, in his incarnation as the Kerala, the opportunity to establish utopia, beginning with India. K leaves a lasting, deep mark as a feminist activist and thinker (as Katima, Kang, Kirana), but, somewhat disturbingly, her latest incarnation closes the novel by introducing herself as Kali, goddess of death and destruction (though also of feminine power). I could ask the author about this ambiguity, as I asked him about other characters, but I fear exhausting his patience and generosity. I depend, then, on myself to conclude that with all her rage and thirst for

justice, this human Kali could be the final solution to patriarchal rule, if she can finally integrate Bao's empathy and ability to love into her righteous anger.

Ultimately, the jati appears to be a McGuffin, since what seems to interest Robinson is the balance between K and B, between impulse and reflection, over their links with the third character, the researcher I. Of course, it could be argued that in Robinson's alternate history that balance is never achieved and Kali might cause its final disruption. My impression as a reader is that there is room for optimism, though this is not an opinion that I can support with a solid argument. I surrender, then, to Robinson's warning that creative processes in literature are emotional and not ideological. I also call for a return to emotion in academic literary criticism, while I hope that someone like the raging K soon brings utopia.

## Bibliography

- ANSEDE, Manuel (2 October 2018). "Una invasión borró del mapa a los hombres de la península ibérica hace 4.500 años", *El País*. [https://elpais.com/elpais/2018/10/01/ciencia/1538416630\\_736638.html](https://elpais.com/elpais/2018/10/01/ciencia/1538416630_736638.html).
- ANTHONY, David W. (2007). *The Horse, the Wheel, and Language: How Bronze-Age Riders from the Eurasian Steppes Shaped the Modern World*. Princeton: Princeton University Press.
- BARRAS, Colin (27 March 2019). "Story of Most Murderous People of All Time Revealed in Ancient DNA", *New Scientist*. <https://www.newscientist.com/article/mg24132230-200-story-of-most-murderous-people-of-all-time-revealed-in-ancient-dna/>.
- BARTHES, Roland (1967, 1977). "The Death of the Author". Trans. Stephen Heath. *Image/Music/Text*. London: Fontana Press, 142-148.
- BROOKE, Keith (16 February 2002). "The Years of Rice and Salt by Kim Stanley Robinson", *Infinity Plus*. [www.infinityplus.co.uk/nonfiction/riceandsalt.htm](http://www.infinityplus.co.uk/nonfiction/riceandsalt.htm).
- COLLINS, Randall (2007). "Turning Points, Bottlenecks, and the Fallacies of Counterfactual History", *Sociological Forum*, 22.3: 247-269. <https://doi.org/10.1111/j.1573-7861.2007.00030.x>.
- DANN, Jack (2023). "The Tactics of Creating Counterfactual Texts: A Roundtable Q & A", *The Fiction Writer's Guide to Alternate History: A Handbook on Craft, Art, and History*. London: Bloomsbury Academy, 55-125.
- DUNCAN, Andy (2003). "Alternate History", Edward James & Farah Mendlesohn (eds.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 209-218.
- EVANS, Richard J. (2014). *Altered Pasts: Counterfactuals in History*. Waltham: Brandeis University Press.
- FRISCH, Adam J. (June 2005). "The Subjective Objective in *The Years of Rice and Salt*", *Foundation: The International Review of Science Fiction*, 34.94: 31-38.
- GEVERS, Nick (1997). *Mirrors of the Past: Versions of History in Science Fiction and Fantasy*. PhD dissertation. University of Cape Town. <https://open.uct.ac.za/items/9fa203a1-c0cd-41f6-895b-ae476fa0a261>.
- GEVERS, Nick (2002). "The Spin of a Coin, an Anthology of Souls", *Interzone*, #177: 15-19, [https://archive.org/details/Interzone\\_177\\_2002-03/page/n13/mode/2up](https://archive.org/details/Interzone_177_2002-03/page/n13/mode/2up).

- GIMBUTAS, Marija (1973). *The Goddesses and Gods of Old Europe, 7000 to 3500 BC: Myths, Legends and Cult Images*. London: Thames and Hudson.
- GIMBUTAS, Marija (1989). *The Language of the Goddess: Unearthing the Hidden Symbols of Western Civilization*. San Francisco: Harper & Row.
- GIMBUTAS, Marija (1991). *The Civilization of the Goddess: The World of Old Europe*. San Francisco: Harper.
- GRANT, Gavin J. (2002). "Kim Stanley Robinson Interview", IndieBound.org. <https://www.indiebound.org/author-interviews/robinsonkimstanley>.
- HELLEKSON, Karen (2009). "Alternate History", Mark Bould *et al.* (eds.), *The Routledge Companion to Science Fiction*. London & New York: Routledge, 453-457.
- HELLEKSON, Karen (2013). *The Alternate History: Refiguring Historical Time*. Kent: Kent State University Press.
- HENNESSEY, John L (2022). "Introduction to History and Speculative Fiction: Essays in Honor of Gunlög Fur", John L. Hennessey (ed.), *History and Speculative Fiction*. Cham: Palgrave Macmillan, 1-24.
- HORTON, Rich (2002). "The Years of Rice and Salt, Kim Stanley Robinson", *SF Site*. <https://www.sfsite.com/06b/yr130.htm>.
- JAMESON, Fredric (1991). *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- JAMESON, Fredric (2005). *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London & New York: Verso.
- KARA (26 September 2009). "The Years of Rice and Salt by Kim Stanley Robinson", *Kara Reviews*. <https://kara.reviews/the-years-of-rice-and-salt/>.
- KATSMAN, Roman (2013). *Literature, History, Choice: The Principle of Alternative History in Literature*. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- KNEALE, James (July 2010). "Counterfactualism, Utopia, and Historical Geography: Kim Stanley Robinson's *The Years of Rice and Salt*", *Journal of Historical Geography*, 36.3: 297-304.
- LAZARIDIS, Iosif *et al.* (February 2005). "The Genetic Origin of the Indo-Europeans", *Nature*, 639: 132-142.
- MARTÍN, Sara (November 2022). "A Celebration of Mature Love: Posthuman Sexuality, Gender, and Romance in Kim Stanley Robinson's *2312*", *Science Fiction Studies*, 49.3 #148: 459-475.
- MARTÍN, Sara (2025). "Men in Despair: Kim Stanley Robinson's *The Ministry for the Future*", *Masculinity in Contemporary Science Fiction by Men: No Plans for the Future*. Liverpool: Liverpool University Press, 207-220.
- MENDLESOHN, Farah (2002). "The Years of Rice and Salt", *SFRA Review*, 257: 24-27.
- MILLER, Laura (6 March 2002). "The Years of Rice and Salt by Kim Stanley Robinson", *Salon.com*. [https://www.salon.com/2002/03/06/europe\\_6/](https://www.salon.com/2002/03/06/europe_6/).
- NEWMAN, Sandra (25 May 2022). "The End of Men: The Controversial New Wave of Female Utopias", *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2022/may/25/sandra-newman-female-utopian-fiction>.
- PAK, Chris (2019). "'It Is One Story': Writing a Global Alternate History in Kim Stanley Robinson's *The Years of Rice and Salt*", Glynn Morgan & Charul Palmer-Patel (eds.), *Sideways in Time: Critical Essays on Alternate History Fiction*. Liverpool: Liverpool University Press, 46-61.

- PANCEVSKI, Bojan (7 March 2025). "The Ancient Horsemen Who Created the Modern World", *Wall Street Journal*. <https://www.wsj.com/science/the-ancient-horsemen-who-created-the-modern-world-ba4b314d>.
- PEDROLO, Manuel de (2018). *Typescript of the Second Origin*. Trad. Sara Martín. Middletown: Wesleyan University Press.
- PRETTYMAN, Gib (September 2011). "Critical Utopia as Critical History: Apocalypse and Enlightenment in Kim Stanley Robinson's *The Years of Rice and Salt*", *Extrapolation: A Journal of Science Fiction and Fantasy*, 52.3: 338-64.
- RAGHUNATH, Riyukta (2020). *Possible Worlds Theory and Counterfactual Historical Fiction*. Cham: Palgrave Macmillan.
- ROBINSON, Kim Stanley (1984, 22 September 2014). "The Lucky Strike", *Strange Horizons*. <http://strangehorizons.com/wordpress/fiction/the-lucky-strike/>.
- ROBINSON, Kim Stanley (1991, 2010). "A Sensitive Dependence on Initial Conditions", Jonathan Strahan (ed.), *The Best of Kim Stanley Robinson*. San Francisco: Night Shade Books. [https://www.baen.com/Chapters/1597801844/1597801844\\_\\_6.htm](https://www.baen.com/Chapters/1597801844/1597801844__6.htm)
- ROBINSON, Kim Stanley (January 2002). "Kim Stanley Robinson: *The Years of Rice and Salt*", *Locus: The Newspaper of the Science Fiction Field*, 48.1 [492]: 6, 83. <https://www.locusmag.com/2002/Issue01/KSR.html>.
- ROBINSON, Kim Stanley (2002). *The Years of Rice and Salt*. New York: Bantam Books.
- ROSA, Mark (2004). "Timeline for *The Years of Rice and Salt* by Kim Stanley Robinson", *OOCities*. <http://www.oocities.org/heiankyo794/timeline.html>.
- SNIBBE, Scott (15 March 2022). "Kim Stanley Robinson on Solving the Climate Crisis, Buddhism, and the Power of Science Fiction #102", *A Skeptic's Path to Enlightenment*. <https://www.skepticspath.org/podcast/kim-stanley-robinson-on-buddhism-sci-fi-and-climate-change/>.
- SZEMAN, Imre & Maria WHITEMAN (July 2004). "Future Politics: An Interview with Kim Stanley Robinson", *Science Fiction Studies*, 31.2: 177-188. <https://www.depauw.edu/sfs/interviews/robinson93interview.htm>.
- TRAUTMANN, Martin *et al.* (March 2023). "First Bioanthropological Evidence for Yamnaya Horsemanship", *Science Advances*, 9.9: 2451.
- WALTON, Jo (14 May 2009). "Daily Life and no Europeans: Kim Stanley Robinson's *The Years of Rice and Salt*", *Reactor*. <https://reactormag.com/goodbye-europe-kim-stanley-robinsons-the-years-of-rice-and-salt/>.
- WEGNER, Phillip E. (2014). "Learning to Live in History: Alternate Historicities and the 1990s in *The Years of Rice and Salt*", *Shockwaves of Possibility: Essays on Science Fiction, Globalization, and Utopia*. Bern: Peter Lang, 235-256.
- WILKIN, Shevan *et al.* (October 2021) "Dairying Enabled Early Bronze Age Yamnaya Steppe Expansions", *Nature*, 598. 7882: 629-633.
- WILLEMS, Brian (2017). "Transcription: Kim Stanley Robinson", *Speculative Realism and Science Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 181-196.



© Mikel Peregrina Castaños

# *Necronomicones* españoles: la influencia del grimorio lovecraftiano en las letras españolas recientes

MIKEL PEREGRINA CASTAÑOS

*Investigador independiente / Independent Scholar*

**Resumen:** H. P. Lovecraft es el creador de los mitos de Cthulhu, una mitología muy influyente en el género de lo fantástico. Ya en vida, en el llamado Círculo de Lovecraft, y luego, tras su muerte, otros escritores se sumaron creativamente a este sugerente mundo ficcional, creando toda una tradición literaria que llega hasta la actualidad y que ha trascendido fronteras, llegando también a España. Uno de los elementos de ese mundo ficcional que más influencia literaria ha provocado es el grimorio ficticio ideado por Lovecraft: el *Necronomicón*. Se pueden detectar referencias a este opúsculo

maldito en productos culturales de muy diversa índole. En el ámbito hispano, recientemente han aparecido obras que incluyen este grimorio lovecraftiano en el título. En concreto, son el cómic *El otro Necronomicón*, de Antonio Segura y Jaime Brocal, y las novelas *Necronomicón nazi*, de Vicente Álvarez, *El rumor de los muertos: La búsqueda del Necronomicón*, de Enrique Laso, y *Necronomicón Z*, de Alberto López Aroca. Un estudio de estas puede reflejar cuál es la esencia de Lovecraft que subsiste en ellas.

**Palabras clave:** H. P. Lovecraft, *Necronomicon*, cómic español, terror, Vicente Álvarez, Enrique Laso, Alberto López Aroca.

**Abstract:** H. P. Lovecraft was the inventor of the Cthulhu Mythos, a very influential mythology in horror literature. During his life, thanks to the Lovecraft Circle, and later, after his death, other writers joined creatively this suggestive fictional world, developing a literary tradition that continues until the present and has become international, including Spain. One of the elements of this fictional world that has elicited an influential, wide creative reception is the grimoire imagined by Lovecraft: the *Necronomicon*. There are references to this dark book in very diverse cultural products. In the Hispanic area, several works including the Lovecraftian grimoire in their title have recently appeared, such as Antonio Segura and Jaime Brocal's comic *El otro Necronomicón*, and three novels: Vicente Álvarez's *Necronomicón nazi*, Enrique Laso's *El rumor de los muertos: La búsqueda del Necronomicón* and Alberto López Aroca's *Necronomicón Z*. An analysis of this works can reveal which part from Lovecraft's heritage subsists in Spanish recent literature.

**Key Words:** H. P. Lovecraft, *Necronomicon*, Spanish comic, horror, Vicente Álvarez, Enrique Laso, Alberto López Aroca.

## 1. Introducción.

Desde que H. P. Lovecraft mencionara por primera vez el *Necronomicon* en el relato «The Hound» (1922), este grimorio ficticio pasó a

ser un elemento destacado dentro del mundo ficcional ideado por el escritor de Providence, especialmente de los mitos de Cthulhu, una de las mitologías más influyentes de la literatura fantástica. Este misterioso volumen es mencionado en otros diversos textos de Lovecraft, y el propio escritor llegó a publicar «The History of the *Necronomicon*» (escrito en 1927, publicado en 1938), donde explica, en forma de ensayo filológico, tanto la etimología como la trayectoria histórica de dicho libro, además de dar noticia de la existencia de unos pocos ejemplares que habrían sobrevivido en el tiempo y que se encontrarían en diferentes universidades del planeta, una de ellas la ficticia Universidad de Miskatonic. El libro, según se dice, es un compendio de saberes arcanos y de ritos mágicos que pueden conducir al lector a la demencia o a la muerte. Es el libro de los muertos, un grimorio con fórmulas mágicas para la invocación de criaturas sobrenaturales propias del universo lovecraftiano, como Nyarlathotep, Cthulhu, Shub-Niggurath o Yog-Sothoth<sup>1</sup>.

Lovecraft entendió que el recurso a un lenguaje científico para describir un objeto imaginario ayudaba a disipar la incredulidad de los lectores o difuminaba aún más la frontera entre la realidad empírica y la suprarrealidad donde alojaba los horrores intemporales que personifican los Primigenios. «De esta manera, su *Necronomicon* explota irónicamente el misterio del grimorio, al tiempo que matiza su carácter ominoso mediante la secularización científica» (Martín Rodríguez, 2018: 326). Se trata de una racionalización del terror, lo que otorga mayor apariencia de realidad a la ficción. «Lovecraft se esforzó por aportar a su grimorio un suplemento esencial de realidad

<sup>1</sup> Para una recopilación de todos los datos sobre el *Necrocomición* ofrecidos por los diferentes autores que hayan escrito ficciones relacionadas con los Mitos de Cthulhu, véase el apéndice relativo al grimorio ficticio en la *Enciclopedia de los Mitos de Cthulhu* (Harms, 1994: 297-316)

mediante el uso de la retórica común en los estudios histórico-filológicos» (Martín Rodríguez, 2018: 325-326) Tanto fue así que incluso en vida de Lovecraft muchos lectores le escribieron preguntándole si de verdad existía el *Necronomicon*<sup>2</sup>.

La capacidad sugestiva de este grimorio hizo que fuera también mencionado y utilizado por el llamado Círculo de Lovecraft, un grupo de escritores cuyo contacto con el escritor de Providence suscitó su motivación por contribuir al desarrollo literario de la difusa mitología de Lovecraft (Muñoz Casado, 2012: 242). Es el caso de August Derleth o de Clark Ashton Smith<sup>3</sup>. Desde el progresivo impulso y fama que ha ido experimentando la obra de H. P. Lovecraft tras su muerte y gracias a la difusión y defensa de ella que han hecho admiradores como el propio Derleth y Donald Wandrei, fundadores de la editorial Arkham House, un corpus cada vez mayor de textos de muy diferentes escritores ha continuado desarrollando la idea inicial de Lovecraft, ampliando así ese universo compartido de los mitos. De ese modo, cabe citar nombres como Brian Lumley o Ramsey Campbell. La mitología ha sido tan influyente que también se ha convertido en parte de la cultura popular, trascendiendo de la literatura a otros ámbitos artísticos, como el cine, el cómic, la música, los videojuegos y los juegos de mesa. Y, dentro de la misma, el *Necronomicon*, debido al juego de apariencia real que le confirió Lovecraft,

ha adquirido mayor autonomía hasta el punto de poderse encontrar referencias al mismo en productos culturales que no se circunscribirían inicialmente a los mitos de Cthulhu.

Esto hizo que, desde los setenta, se hayan publicado diversas obras que se hicieran pasar por versiones del opúsculo lovecraftiano, a partir de *Al Azif: The Necronomicon*, con prólogo de L. Sprague de Camp, y especialmente del *Necronomicon* de Simon, de autor desconocido y publicado en 1977, una mezcla entre mitologías antiguas, H. P. Lovecraft y Aleister Crowley. En gran parte, se trata de distintos textos más relacionados con el esoterismo que con la literatura, en los cuales cada autor intenta dar una versión real de un libro ficticio<sup>4</sup>. Sin embargo, al pasar la creación de H. P. Lovecraft a la cultura popular a partir de los años setenta, también lo hizo el *Necronomicon*. En ese sentido, aparecen menciones del grimorio lovecraftiano en productos culturales de todo tipo: en películas como *Evil Dead* (1981), de Sam Raimi, en cómics como *Afterlife with Archie* (2013), de Roberto Aguirre-Sacasa y Francesco Francavilla, o videojuegos como *Crusader Kings II* (2013), desarrollado por Paradox Development Studio. Alguno de estos productos incluso incluye *Necronomicon* en el título, empezando por la película de 1993 compuesta de tres historias dirigidas respectivamente por Brian Yuzna, Christophe Gans y Shusuke Kaneko.

<sup>2</sup> Precisamente, el estilo fictofilológico fue imitado por otros escritores, algunos de ellos españoles, como Rafael Llopis. Véase Martín Rodríguez (2018).

<sup>3</sup> Algunos de ellos incluso crearon otros volúmenes al estilo del *Necronomicon*, generando toda una bibliografía ficticia. De este modo, Clark Ashton Smith creó *The Book of Eibon*, Robert E. Howard el *Unaussprechlichen Kulten*, atribuido a Von Junzt, y Robert Bloch *De Vermis Mysteriis*, atribuido a Ludvig Prinn.

<sup>4</sup> A la muerte de August Derleth, en 1971, la popularidad de Lovecraft aumentó considerablemente. Precisamente, esta serie de estudios esotéricos contribuyeron a afamar al escritor de Providence, y, entre ellas, las diferentes ediciones del *Necronomicon*, obras que pretendieron vincular a Lovecraft con mitologías antiguas como la sumeria, o con la francmasonería. De esa forma, contribuyeron a cimentar la imagen popular que hoy circula sobre el autor estadounidense (Harms, 1994: 4).

Esta influencia de los mitos de Cthulhu también ha traspasado fronteras e influido en otras literaturas, como la española. Empezaron a surgir homólogos del escritor de Providence poco después de que se publicara su obra en nuestro país en los años sesenta (Peregrina, 2017), si bien esa influencia ha seguido creciendo en fechas recientes con obras como *La saga de la Ciudad Oscura* (2004 y 2005), de Juan García Rodenas, *Infierno nevado* (2006), de Ismael Martínez Biurrún, o *Extraños eones* (2014), de Emilio Bueso. La influencia también se extiende al *Necronomicon* en concreto. Centrándose exclusivamente en productos narrativos<sup>5</sup>, las obras resultantes son un cómic, *El otro Necronomicón* (1992), de Antonio Segura y Jaime Brocal, y tres novelas: *El Necronomicón nazi* (2007), de Vicente Álvarez; *El rumor de los muertos: La búsqueda del Necronomicón* (2009), de Enrique Laso;

y *Necronomicón Z* (2012), de Alberto López Aroca<sup>6</sup>.

Las cuatro obras constituyen un corpus textual que no ha recibido atención académica y que refleja el influjo que la creación de Lovecraft ha tenido y sigue teniendo en las letras hispanas. Un estudio detenido de las mismas puede reflejar cuál es la esencia de Lovecraft que subsiste en ellos, si se han acercado al escritor de Providence desde una lectura de su obra o desde la visión que la cultura popular ha dejado de la misma, y qué tratamiento específico ofrecen del *Necronomicon*.

## 2. *El otro Necronomicón* (1992), de Antonio Segura y Jaime Brocal

Se ha cumplido ya un cuarto de siglo desde que el guionista de cómics Antonio Segura y el

<sup>5</sup> Dado ese parámetro, se han excluido libros como *Necronomicon for Guitar* (2009), una partitura de cinco páginas, composición del músico Pedro Perón Cano inspirada en la obra de Lovecraft, o *Necronomicon: Descubre la aterradora verdad (Dead Space)* (2008), falso panfleto publicitario con forma de diario del videojuego *Dead Space* (2008), desarrollado por Electronic Arts, u obras relacionadas con el esoterismo como *El Necronomicón (Libro de los nombres de los muertos) y tarot necronómico* (1992), de J. Fernando Pérez-Vido, un conjunto de explicaciones, ritos y fórmulas de invocación centrado en toda la mitología desarrollada por Lovecraft, o *El libro de los muertos y los espíritus: Necronomicón, Reencarnación, Espiritismo, Oui-ja* (2006), de Adolfo Pérez Agustí, un ensayo centrado en la vida más allá de la muerte de un autor que posee una obra prolija en la que ha tratado temas muy dispares.

<sup>6</sup> Aunque se ha cerrado el corpus textual de la presente investigación en las tres novelas y la historieta mencionadas, es necesario mencionar también la existencia de dos cuentos que explotan de manera autoficcional y postmoderna el *Necronomicon*. El primero es de Ahmed Ararou, escritor marroquí que se expresa en castellano. Con el título «*Necronomicón: ficción obsesionada por lo que no pudo ser*» (1997), Ararou presenta una ficción difícil de clasificar donde el narrador explica la experiencia de enfrentarse a la lectura del grimorio lovecraftiano. No obstante, el autor incluye elementos fantásticos en el texto con un fin distinto al del escritor de Providence. Ararou, mediante la erudición y la ironía, conjuga un juego de intertextualidad con el que deconstruir el canon occidental creando un nuevo discurso donde el lector se enfrenta a una lectura que no entiende, y que le desdobra, igual que el escritor al escindir su ser en su propia creación. El relato, por tanto, estimula «la reflexión en el lector despojado de sus seguridades interpretativas durante el proceso de lectura» (Ricci, 2013: 7). El segundo caso es «*El Necronomicón*» (2014), de Salvador Alario Bataller, un texto con forma de artículo aparecido en un ejemplar dedicado íntegramente al escritor de Providence, pero que, tras un análisis de la historia del *Necronomicon*, entreverado con menciones a *El Novísimo Algazifé* (1980), de Rafael Llopis, el narrador considera la obra como texto real, fruto de los delirios oníricos de Lovecraft, y empieza a ser acosado por criaturas lovecraftianas, lo que supone la fusión completa del mundo de los mitos con el de la realidad del personaje. Estos dos cuentos demuestran la influencia del *Necronomicon* dentro de una literatura culta postmoderna, alejada de las obras más comerciales que en esta investigación se comentan.

ilustrador Jaime Brocal, dos de las figuras más destacadas del mundo de la historieta gráfica en Valencia en los años ochenta, presentasen esta interesante versión del grimorio lovecraftiano. La obra se ubica en los últimos años del *boom* de la historieta gráfica en esta ciudad mediterránea y apareció en Toutain, una de las editoriales más importantes que, bajo la batuta de Josep Toutain, publicó revistas como *Creepy*, la que acoge la primera edición de *El otro Necronomicón* (Sonrí, 2007: 212-214 y 229).

*El otro Necronomicón* está compuesto por varias historias breves autoconclusivas, ambientadas principalmente a finales del siglo XIX, pero insertadas en una trama mayor y de carácter metaficticio. Así, en la primera entrega, nos encontramos con Alberto Breccia, reconocido artista argentino dibujante de cómics<sup>7</sup>, que entrega a los propios Segura y Brocal un extraño volumen que contiene historias muy similares a las de la pluma de Lovecraft, lo que les hace pensar a los tres que en realidad se trata de otro *Necronomicón* compuesto de breves relatos que ni el propio escritor de Providence se atrevió a publicar en vida. A pesar de este mal augurio, Segura y Brocal se animan a ilustrar esas historias en la editorial Toutain, que también desempeña un breve papel dentro de la historieta.

El proyecto avanza adecuadamente y así se inscriben «La voz de la bestia sin nombre», sobre el testimonio de un granjero que había asesinado a los ancianos de un hogar del jubilado a los que había visto realizando un oscuro rito para invocar a un demonio que ahora lo acecha a

él, o «Bloody Blues», en torno a un enterrador negro, el cual encuentra una partitura que al tocarla enloquece y barbariza a los oyentes, quienes acaban descuartizando al sheriff, o «La feromona», sobre un perfume realizado a partir de una fórmula de un libro raro y que vuelve demente a quien lo huele, convirtiéndolo en un animal sexualmente insaciable y violento. El propio Lovecraft hace acto de presencia en una de estas historias, «El soggoth», en un papel más propio de investigador privado, que llega a una especie de refugio para monstruos y *freaks* de circo y escapa por los pelos de ser engullido por Alexander, un hombre que había pretendido la inmortalidad y que termina convirtiéndose en un soggoth.

Sin embargo, en la cuarta de estas historias, «Los hombres de negro», sobre una mujer, Amanda Keating, ingresada en un manicomio, que jura estar tan envejecida a causa de haber leído un libro raro (probablemente un ejemplar del *Necronomicón*), hacen acto de presencia los temibles personajes que dan títulos a la historia, seres tomados de una historieta del propio Breccia junto al guionista Héctor Germán Oesterheld, *Mort Cinder* (1962-1964), cómic hoy considerado de culto. Conforme Segura y Brocal siguen narrando historias del otro *Necronomicón*, la ominosa presencia de los hombres de negro empieza a imponerse en sus vidas. A causa de ello, ilustrador y guionista, temerosos, se niegan a continuar con el proyecto, como se ve en «Jugando con fuego», la quinta de las historias. Así, el último capítulo, «Un mal principio, un mal final», presenta la

<sup>7</sup> Conviene recordar aquí que Breccia ya adaptó al cómic historias de H. P. Lovecraft en los años setenta. En ellas el dibujante argentino une magistralmente una técnica de dibujo expresionista, muy marcada por la deformación, con la experiencia lovecraftiana de la imposibilidad científica ante lo sobrenatural. En palabras de Luciana Martínez, «[E]l arte plástico de la historieta brecciana, o al menos en lo que refiere a sus experimentaciones sobre los textos de Lovecraft, lejos de “desambiguar” referentes lingüísticos [...] entrará en perfecta consonancia con los relatos de horror de Lovecraft, llevando la forma pictórica al límite extremo del trabajo con lo irrepresentable, problemática que Lovecraft ha abordado desde la escritura» (2009: 31). Precisamente esta técnica será la reproducida por Brocal en *El otro Necronomicón*, a imitación de su amigo y maestro argentino.

maldición que sufre Alberto Breccia por haber poseído el libro y habérselo entregado a los españoles para que difundiesen su contenido. El final de la obra resulta, por tanto, disfórico, como es común en muchos relatos de H. P. Lovecraft.

Resulta interesante la capacidad de concentración que presentan Segura y Brocal en estas historias de *El otro Necronomicón*. En ellas, los elementos lovecraftianos son claros, desde la ambientación oscura, tétrica, potenciada por los claroscuros del ilustrador, o la sugestión de lo sobrenatural, que solo se hace patente al final de la historia, o el juego discursivo a partir de los testimonios de los personajes o los funestos finales a los que se enfrentan por haberse topado con un conocimiento prohibido. Sin duda, pese a su brevedad, los dos autores confieren la misma importancia a la ambientación que el maestro de Providence, ubicando las historias en parajes aislados o tétricos, como cementerios, tomando como protagonistas a pobres víctimas ignorantes o desarrollando las tramas en la oscuridad de la noche. Todos estos elementos hacen de *El otro Necronomicón* un interesante trasvase cultural de la esencia del horror lovecraftiano al mundo del cómic. En palabras de Arcadio Bolaños:

Antonio Segura fue uno de los mejores guionistas españoles de la época del boom del cómic adulto. Segura tuvo la suerte de trabajar siempre con los artistas más talentosos, y Brocal es uno de ellos. Con un gran manejo de la tinta china, el blanco y negro adquiere, en manos de este artista, un acento sobrecogedor y tenebroso. Al mismo tiempo, Brocal es capaz de homenajear, cuando hace

falta, el estilo de maestros como Breccia. Las escenas violentas son especialmente impactantes, y el ritmo narrativo y visual es insuperable. Sin duda, *El otro Necronomicón* es una de las grandes historias de terror del cómic español (Bolaños, 2015: Web).

Quizás a ello habría que añadir cómo Brocal deforma de manera grotesca a los personajes para mostrar su degradación, su animalización y su pérdida de humanidad a causa de haber alcanzado algún conocimiento prohibido o ser víctima de uno de esos oscuros hechizos. Por ello, *El otro Necronomicón* es en conjunto un cómic redondo que no sólo homenajea a H. P. Lovecraft, sino que incluye guiños propios del mundo del cómic y que juega correctamente con los recursos metaficticiales para confundir los planos de ficción y realidad, otorgando aún mayor verosimilitud a la historia fantástica y potenciando su carácter terrorífico.

### 3. *El Necronomicón nazi* (2007), de Vicente Álvarez

A pesar de tan sugerente título, conviene advertir que no se trata de una ficción que desarrolle el horror lovecraftiano, sino que *El Necronomicón nazi* es una novela detectivesca, la primera de una serie cuyo protagonista es el peculiar bibliotecario Ariel Conceiro<sup>8</sup>. El autor, Vicente Álvarez de la Viuda, articulista en *El Norte de Castilla*, es considerado como un escritor relevante en la nueva narrativa española, dada su trayectoria y los premios obtenidos<sup>9</sup>. En palabras de Luis Alberto de

<sup>8</sup> A esta novela le seguirían *El asesino de Bécquer* (2010) y *El Montecristo mutilado* (2015).

<sup>9</sup> Premio Manuel Díaz Luis 1991, con la novela *Arcimboldo Ballet*, publicada en el 2000; Premio de Novela Castilla-La Mancha 2002, con la novela *Génesis 1.32*, del mismo año; Premio Destino-Guión 2003, con la novela *El mercenario del*

Cuenca, el argumento de *El necronomicón nazi* parte de que

un extraño investigador, Ariel Conceiro, bibliotecario de una trasoñada «Universidad Valle-Inclán» en la hipotética ciudad de Berlai, descubrirá, a través de su amigo librero Matías Palermo, la existencia de una versión adaptada por los nazis de aquel *Necronomicón* mágico, esotérico y delirante que H. P. Lovecraft atribuyera en su mitología al misterioso Abdul Alhazred (2007: 12).

Dada la ubicación de los hechos en una localidad costera ficticia, pero dentro de la realidad del lector, puesto que se trataría de una ciudad española, también el mundo ficticio de Lovecraft (Arkham y la Universidad de Miskatonic) adquiere aquí la misma dimensión, ya que esas localidades se entremezclan con otras de la realidad empírica como Barcelona o Málaga. De esta forma, todas las explicaciones que H. P. Lovecraft ofreció sobre el *Necronomicón* pasan a ser también ciertas.

Partiendo de esta premisa, el protagonista, Ariel, instigado por su amigo Palermo, investiga la figura de Markus Thaler, un oficial especialista en literatura que escribió una obra de gran influencia durante el nazismo, *El mago y la sangre*, y que perteneció a la Anhenerbe, un organismo dentro de las SS destinado a crear una nueva imagen ultranacionalista para el

Tercer Reich. Con ello, ya aparece la relación del *Necronomicón* con la búsqueda de reliquias (como el Arca de la Alianza o la Lanza de Longinos) que realizaron los nazis alrededor del mundo para consolidar su ideología. A ello se suma la acusación que se ha realizado en diferentes ocasiones al escritor de Providence sobre su supuesta afiliación al nazismo<sup>10</sup>, sobre la que reflexiona el protagonista (Álvarez, 2007: 53). Con ello, la novela ya especula sobre un ficticio encuentro entre Thaler y un moribundo Lovecraft en el Jane Brown Memorial Hospital, así como el hallazgo de las SS de un ejemplar perdido del grimorio lovecraftiano en el monasterio de Montserrat, ubicado en la provincia de Barcelona, donde estuvieron investigando en 1941.

No obstante, en ese punto se acaba la relación con Lovecraft y los mitos de Cthulhu, puesto que el resto se acoge a los rasgos propios de la novela policíaca, entendida especialmente como una novela enigma en la que se desvela toda una conspiración neonazi. Dicho enigma figura en torno al libro escrito por Markus Thaler, el *Necronomicón nazi*. La obra esconde un secreto que debe descifrar en el presente Ariel Conceiro, con la ayuda de la profesora Vera Rocafort (especialista española en nazismo) y de un muchacho asocial experto en ordenadores, Álex Montenegro, y que le llevará a descubrir que Thaler, al caer el nazismo, se refugia en Chile, donde se cambia el nombre a Rodolfo Ugarte y se convierte en literato destacado vinculado a una organización

---

*Dux*, del mismo año; ganador del Primer Certamen de Novela Corta Villa Colmenar Viejo 2009, con la novela *El Tour de Francia y las magnolias del doctor Jeckyll*, del mismo año.

<sup>10</sup> Dada la educación tradicional y aristocrática que recibió H. P. Lovecraft en su niñez, lo que le horrorizó en vida fue la mezcla racial que se estaba dando en aquellos años en Estados Unidos ante la llegada masiva de inmigrantes de diferente procedencia. Si a ello se suma la crisis económica provocada por el *crack* del 29, es fácil entender que temporalmente el escritor de Providence defendiera el fascismo como una forma de regeneración política que mantenía la estructuración de clases sociales, frente al comunismo que pretendía abolirla. No obstante, Lovecraft se desvinculó después de esta postura, que pasó en sus escritos a convertirse en sinónimo de barbarie, para acercarse más a un modelo socialista rooseveltiano. Para un análisis de las ideas políticas de H. P. Lovecraft, véase Sanromán (2014).

neonazi. El misterio radica en los tesoros que se llevó Thaler consigo en su huida a Sudamérica, entre ellos, el supuesto ejemplar del verdadero grimorio lovecraftiano hallado en Montserrat.

Como se puede observar, la novela toma muchos elementos de géneros populares e incluso una temática que ha inspirado diferentes productos culturales (baste con mencionar simplemente la saga de *Indiana Jones*). Por un lado, aunque ya se ha mencionado la relación con H. P. Lovecraft, hay que añadir la presencia de los nazis, su propósito de encontrar reliquias perdidas, y la posterior huida de algunos de ellos a Sudamérica, donde incluso se ha especulado con la idea de que intentarían clonar a Hitler y reconstruir el Reich.

Por otro lado, como se ha indicado antes, *El Necronomicón nazi* se circunscribe a los parámetros de la novela policíaca, entendiendo por tal, según José F. Colmeiro (1995: 55), toda narración cuyo hilo conductor es la investigación de un hecho criminal, independiente de su método, objetivo o resultado. De este modo, en *El Necronomicón nazi* hay un detective y hay unos culpables, toda una organización neonazi que se oculta en una mansión de lujo en Marbella.

Además, el interés del código hermenéutico de la novela policíaca reside en la intriga que a lo largo del discurso origina la calculada manipulación de la información por parte del narrador (Colmeiro, 1994: 79). Como tal, Vicente Álvarez presenta una cuidada dosificación de la información. Por eso, de especial interés resultan las estrategias que alteran el orden lineal de la historia y las retardatorias. En el caso de *El Necronomicón nazi*, es muy común, sobre todo en los capítulos iniciales, que terminen con una leve prolepsis que aluda a acontecimientos futuros, pero que funciona como pieza clave incitadora del misterio que centra la novela. A ello se pueden

añadir los episodios secundarios de la trama, como el informe sobre la novela *Ritual de Shaman* que pide al protagonista el editor Julio Arkadin, o la historia de amor frustrado con Nora Brandomil, la mujer de su buen amigo Mario Luna, quien regenta un bar de jazz en Berlai al cual siempre acudía el protagonista: El capitán Nemo.

Sin embargo, en otros detalles se percibe un deseo de trascender del propio modelo de la novela policíaca, según lo define Ángel Luis Mota Chamó en su tesis (1996: 94-95). De este modo, no hay un asesinato que resolver, sino una conspiración. Hay espacio para el amor, aunque en este caso sea frustrado. El culpable no acaba apareciendo en la obra, puesto que solo tenemos un nombre como cabecilla del grupo nazi: Thomas Dollberg. Y, sobre todo, la resolución queda inconclusa, puesto que Ariel vuelve a Berlai y la organización neonazi, que lo ha utilizado por medio de la profesora Vera Rocafort (quien realmente trabajaba para ellos) consigue su objetivo, acceder al tesoro escondido por Markus Thaler. El bibliotecario, por tanto, ha acabado en un punto muerto de su investigación, con su amigo Palermo secuestrado, e incapaz de enfrentarse a un enemigo tan poderoso que queda fuera del alcance de cualquier tipo de medida que él pueda tomar.

Además, la novela deja espacio a la psicología del personaje principal, que tiene sus manías, como todo protagonista propio de la novela detectivesca, y en este caso, además de su pasión desmedida de bibliófilo por libros extraños, está su fervor por Miles Davis, su conocimiento enólogo, la frustración amorosa con Nora Brandomil, y en especial el particular léxico de gaicho con que se expresa de vez en cuando en la obra, léxico adquirido por influencia de su padre y de su tío, ambos oriundos de La Pampa argentina.

La historia está narrada desde un momento posterior. Han pasado diez años cuando Ariel decide rememorarla y escribirla. Su voz inunda toda la narración, que, dadas sus frustradas ínfulas de escritor, se mezcla con lirismo intimista, diversas referencias a la literatura (por ejemplo, a *The Snow Goose* [1940], de Paul Gallico) o reflexiones personales de diferente índole:

El recuerdo de aquella noche no ha dejado de perseguirme desde hace años, como un unicornio obsesivo, como un cáliz de los Borgia, como un camafeo de Cellini, como una primera edición de *El Quijote*. El cruzeiro estaba gris, mi barco anclado en la languidez y los labios de Matías Palermo más sellados que de costumbre (Álvarez, 2007: 20).

A través de este personaje y de su carácter como narrador, Vicente Álvarez ha conseguido un buen ejemplo de unión armoniosa entre alta y baja literatura, incidiendo así en la idea que apuntara Umberto Eco en *Apocalípticos e integrados* (*Apocalittici e integrati*, 1965) sobre la disolución de la frontera entre ambas modalidades, mostrando cómo un tema propio de la literatura popular puede venir acompasado de un cuidado estilo que no renuncie al fin artístico de la literatura. Todo ello hace de *El Necronomicón nazi* una obra merecedora de un análisis más exhaustivo del aquí realizado.

#### **4. El rumor de los muertos: La búsqueda del Necronomicón (2009), de Enrique Laso**

Enrique Laso es autor natural de Badajoz, nacido en 1972, que había publicado otra novela de terror, *Desde el infierno* (2005), adaptada al cine en 2014 por Luis Endera

con el mismo título. El autor ha estado profesionalmente ligado al mundo del *marketing* y la comunicación, y se ha dedicado a la literatura por afición. *El rumor de los muertos* es su segunda novela, que autopublicó en 2009 en Bubok y que, tras vender más de cien mil ejemplares, fue editada por Martínez Roca en 2014.

En 48 capítulos, el autor desarrolla un enredado tapiz donde toda una serie de personajes, a lo largo de la historia, persiguen el *Necronomicón*, que se yergue en el verdadero protagonista de la novela. Enrique Laso desvincula el grimorio del mundo lovecraftiano y lo hace pasar por un esquivo libro real. Con ello, se aleja del concepto del horror cósmico, y lo justifica indicando que fue antes el libro que Lovecraft, es decir, que ya existía el libro y gente que lo buscara antes de que hablase de él el escritor de Providence. Por ese motivo, en uno de los capítulos de la novela, el propio escritor realiza una breve aparición cruzándose con otro de los personajes, el millonario Thomas Brown, en una conferencia ofrecida por Lord Dunsany en Boston. Será en la novela precisamente este personaje el que enseñe el grimorio maldito a Lovecraft para que le sirviese de fuente de inspiración en sus futuros relatos.

En la novela de Laso, el *Necronomicón* no aparece como elemento que desestabilice los parámetros de la realidad, puesto que sus cualidades extraordinarias no extrañan a sus personajes. Esto transforma el concepto de realidad, convirtiéndolo en otro en el que la magia es parte natural de la misma y explica cualquier tipo de anomalía en nuestro mundo. El libro se convierte, por ello, en fuente de un conocimiento prohibido que otorga poder sobre la muerte, al conferir la inmortalidad a quien lo lea a cambio de quedar maldito. Además, en la novela el opúsculo es único en el mundo, e indestructible. Solo se destruye el ejemplar si

se hace de él una copia o una traducción, con la consecuente muerte del copista o traductor a manos de criaturas invisibles, supuestamente unos Perros de Tíndalos.

De este modo, la novela de Laso es una búsqueda permanente por parte de todos los personajes de este arcano volumen. El autor alterna en cada capítulo, en claro desorden cronológico, la historia del grimorio lovecraftiano en diferentes épocas con las peripecias de los personajes contemporáneos que lo ansían. Cambia en cada capítulo personajes, localizaciones y momentos temporales, pero en todo momento quien está presente es el *Necronomicon*. Por ello, la obra se caracteriza por una relación con el esoterismo y con una novela de aventuras, donde se va intercalando la alianza o la competición de los personajes en busca del libro mágico por diferentes motivos personales.

Por estas razones, *El rumor de los muertos* no se vale de las herramientas propias de lo fantástico, dado que su fin no es provocar terror por medio de la desestabilización de las leyes naturales de la realidad empírica del lector. La magia aparece aquí como una ampliación del concepto de realidad, pero no provoca un choque en el lector. Los personajes no se asombran ante las cualidades del libro, sino que se sirven de él para alcanzar mayor poder. Además, el final presenta un cierre positivo: los principales protagonistas, el periodista Sebastián Martínez, la bibliófila Claudia Reiss y el bibliotecario Steve Foster leen el *Necronomicon* y adquieren su poder, para después esconderlo del resto del mundo. Es por ello por lo que el libro presenta más relación con lo maravilloso. La novela se caracteriza por su propósito explícito de entretenimiento y en ella no aparecen reflexiones sobre la condición

humana, sino que el texto se centra en la acción y la aventura.

Respecto al estilo, teniendo en cuenta el deseo de Enrique Laso de conseguir un superventas, la novela tiene un lenguaje sencillo, propio de un registro estándar. Está plagada de recursos manidos e imágenes tópicas, ripios, diálogos insustanciales y explicaciones propias de enciclopedia muy disonantes con el resto de la narración. Ello hace su lectura muy monótona y la sensación de relleno e incluso de redundancia informativa, puesto que algunos capítulos desarrollan detalles de la historia ya aludidos antes y que el lector conoce perfectamente. Por otro lado, asistimos a un desfile de personajes, algunos de ellos ubicados en momentos del pasado, pero en general casi todos actuales y casi todos planos, arquetípicos y con escasa personalidad, especialmente el informático Carlos Alcalá, el periodista Sebastián Madrigal, o los dos millonarios Thomas Brown y Henry Newman. El libro incluye muchos elementos también arquetípicos en la construcción de la trama que le acercan a conceptos literarios comerciales.

Se consideraría, siguiendo la terminología de Umberto Eco (1987), una novela consuelo, puesto que en ella se adopta una solución al conflicto democrática y populista: la situación se restablece y el mundo retorna a la armonía. Solo los protagonistas se ven afectados voluntariamente por el *Necronomicon*, pero el mundo continúa ajeno a la existencia del grimorio. Todo ello, sin duda alguna, empobrece la novela de Enrique Laso, que se halla a una enorme distancia de las otras analizadas en esta investigación.

## 5. *Necronomicón Z* (2012), de Alberto López Aroca

La última de las novelas aquí comentadas, *Necronomicón Z*, de López Aroca<sup>11</sup>, constituye una mezcla del mundo ficcional lovecraftiano con el género de los zombis. La propia editorial, Dolmen, tiene una línea literaria de novelas y antologías de relatos de este género de los retornados, moda creciente en los últimos años<sup>12</sup>. Respecto a su argumento, la novela parte del robo del ejemplar del *Necronomicón* de la Universidad de Miskatonic por parte de dos bandidos, contratados por un juez, pero instigado este inconscientemente por la bruja Goody Fowler. Una vez esta consiga el libro, desencadenará el resurgimiento de los muertos de sus tumbas, provocando el caos en la población de Arkham. Ante ese caos, la Dama Whateley, hija de Yog-Sothoth, envía a los muertos a la Tierra de los Sueños. Allí, los retornados empiezan a convertirse en una plaga, hasta que despiertan a un terrible gusano, un *bhole*, que devora no solo a los zombis, sino el mundo onírico al completo. Finalmente, se descubre que todo había sido un oculto plan de Goody Fowler para arrebatarse el trono de ópalo (de la Tierra de los Sueños) a Randolph Carter.

Como se puede ver, *Necronomicón Z* supone, de todas las obras aquí vistas, el más

completo homenaje a todos los textos de Lovecraft, y no únicamente al escritor de Providence, sino al desarrollo que siguieron haciendo tanto sus amigos del Círculo de Lovecraft, como posteriores continuadores, algunos de ellos españoles. La novela se convierte así en un complejo tapiz de referencias literarias a los mitos: menciones de distintas historias de Lovecraft como *The Shadow over Innsmouth* (1936) o *The Dunwich Horror* (1929), así como al ciclo *Herbert West: Reanimator* (1922), menciones a deidades creadas por continuadores, como Ithaqua, ideada por Derleth, o Tsathoggua, creada por Clark Ashton Smith, la aparición de personajes ideados por Lovecraft, como Randolph Carter, o el peso que tiene en la trama el mundo onírico del ciclo de ese personaje concreto. Todo ello refleja una completa y profunda lectura de los mitos por parte de López Aroca.

No obstante, el *Necronomicón* en la novela de López Aroca es entendido, tal y como lo indica el personaje de la bruja Goody Fowler, como «un manual para tratar con los muertos. Un jodido libro de leyes, enumeradas una por una» (López Aroca, 2012: 331), dando así pie al conjuro que provoca el genocidio zombi en esa población y justificando el hibridismo que presenta *Necronomicón Z*. Si bien se han realizado múltiples interpretaciones acerca

<sup>11</sup> López Aroca, como escritor especializado en ciencia ficción, terror y novela negra, ha publicado reconocidas novelas en estos géneros, como *El placer según Mateo* (2001), *Candy City* (2010) o *Estudio en Esmeralda* (2012), y algunos ensayos como *Sherlock Holmes y lo Outré* (2007), *Sherlock Holmes en España* (2014).

<sup>12</sup> Los ejemplos son múltiples y de muy diferentes ámbitos culturales. Cabe citar películas como *Shaun of the Dead* (2004), de Edgard Wright, *Dawn of the Dead* (2004), de Zack Snyder, o *Zombieland* (2009), de Ruben Fleischer, o series como *The Walking Dead* (2010-2022), de Frank Darabont, a su vez adaptación de un cómic de Roger Kirkman, y las secuelas de esta. En el ámbito literario, se han publicado novelas (algunas llevadas también al cine) como *World War Z* (2006), de Max Brooks, o *Diario de un zombie* (2010), de Sergi Llauger, o *Apocalipsis Z* (2007), de Manuel Loureiro. Además, han aparecido pastiches de famosas novelas de la literatura como *Pride and Prejudice and Zombies* (2009), de Seth Grahame-Smith, o *Lazarillo Z: Matar zombis nunca fue pan comido* (2010), de Lázaro González-Pérez de Tormes. A ello se pueden sumar algunos híbridos con otros géneros como el policíaco en *Tom Z Stone* (2012), de Joe Álamo. Precisamente, Alberto López Aroca ya había publicado anteriormente uno de estos híbridos entre el género zombie y el policíaco, *Sherlock Holmes y los zombis de Camford* (2010).

del zombi<sup>13</sup>, en esta obra la figura del no-muerto aparece como un holocausto que fagocita al universo lovecraftiano, lo que acaba provocando la destrucción de la Tierra de los Sueños y poniendo fin a la dimensión onírica lovecraftiana. Se demuestra así la alienación en la que viven los personajes de Arkham, que acaban *zombificados* en esta invasión. Solo los personajes más cercanos a los primigenios, como la Dama Whateley, o los protegidos por estos, como el escritor Norman Eldrich, o los principales soñadores, como Randolph Carter, escapan a esta destrucción. Como consecuencia, se observa que la figura del zombi en esta obra se aleja de su dimensión social, pero sigue siendo entendida como destructiva y disolvente para provocar una renovación, como «la proclamación inconsciente de una iniciación global, de una transformación psicológica personal y colectiva al mismo tiempo: la muerte de toda nuestra estructura psicológica en la que estamos contenidos y su posible regeneración» (Carcavilla, 2013: 10). Su entidad en *Necronomicón Z* afecta más bien a una tradición literaria, criticando su anquilosamiento y proponiendo una modernización.

La novela se aleja de Lovecraft y del horror lovecraftiano en muchos otros aspectos. En primer lugar, la historia está ambientada en los años cincuenta del s. XX, es decir, con posterioridad a la ambientación que ofreciera a ese mundo el escritor estadounidense. Ello le lleva a López Aroca a realizar una mayor conexión de ese espacio ficcional con el mundo real del habitual en el escritor de Providence, no solo con las menciones a la Segunda Guerra Mundial, en la que han combatido algunos de los personajes, como Norm Futterman o el inspector Lucius Hoadley, sino también a la caza de brujas contra el comunismo desatada

aquellos años en los Estados Unidos, y que lleva en la novela a la presencia en Arkham de un extraño agente del FBI practicante de magia negra, Gerard LaFleur, con la misión de acabar con una cédula comunista.

En segundo lugar, a pesar de que los hechos principales acaezcan en Arkham en los años cincuenta, la línea argumental va saltando en el tiempo y el espacio, e incluso a otras realidades, como la Tierra de los Sueños, para volver cuando es necesario a la historia principal. Este desorden del discurso narrativo no corresponde con el estilo lovecraftiano, sino que supone su modernización.

En otro detalle donde se aleja de H. P. Lovecraft el escritor español es en el diseño y papel de los personajes. Mientras que Lovecraft optaba por una reducción de personajes, *Necronomicón Z*, de carácter coral, posee una enorme cantidad de ellos, todos muy desarrollados, ya que el narrador los dota de un pasado, de unos objetivos y de un carácter único, y el conjunto de ellos configura todo el panorama apocalíptico que se desencadena en Arkham durante una noche y que constituye el evento aglutinador de la novela.

En los textos del maestro de Providence, citando a González Grueso, los «personajes intentan aplicar el materialismo científico a realidades insospechadas, y generalmente salen muy mal parados si se acercan demasiado al entendimiento de esos fenómenos anormales» (2013: 119). En cambio, López Aroca presenta unos personajes que están, de antemano, ligados a lo sobrenatural, puesto que, o poseen un carácter extraordinario desde el principio, o son practicantes de la magia negra, o son conocedores de la existencia de los Primigenios. Así, por ejemplo, el escritor de novelas populares Norm Futterman, que ha visto un wendigo; la

<sup>13</sup> Véase a este respecto el estado de la cuestión realizado por Lorenzo Carcavilla (2014: 25-42).

bruja Goody Fowler, capaz de reencarnarse en cuerpos ajenos para prolongar su vida más allá de dos siglos; la Dama Deliverance Wathley, hija de Yog-Sothoth, que oculta un cuerpo lleno de deformaciones; o el señor Arthur, un híbrido con aspecto de enorme gorila albino peludo, que trabajó como monstruo en un circo. Con ello, se pierde la confrontación con los límites de la realidad en los personajes y el extrañamiento respecto a la realidad empírica resulta mayor.

En consecuencia, López Aroca tampoco trabaja la credibilidad ni la ambientación al estilo de H. P. Lovecraft, puesto que el español no trata el tema con especial realismo, en busca de una identificación en el lector entre la realidad empírica y la ficcional. Por un lado, parte de los acontecimientos tienen lugar en la Tierra de los Sueños, y, por otro lado, el holocausto zombi no traspasa las fronteras de Arkham ni de la Tierra de los Sueños.

No hay, por tanto, en López Aroca dialéctica entre el materialismo científico y la necesidad de trascendencia sobre la realidad que caracteriza la obra del escritor de Providence, sino que el terror en el albaceteño deriva más bien de la degradación, la perversión y la aversión provocada por lo grotesco y lo repulsivo. Este rasgo conecta más estrechamente con el gusto por lo macabro y por las abominaciones y viscosidades muy características de la literatura zombi. Se trata de un tipo de horror grotesco que se observa en el *Necronomicón Z* en las descripciones de muchos personajes y de distintas escenas de esa invasión de muertos vivientes, pero que se aprecia especialmente en la descripción del cuerpo de la Dama Wathley, la hija de Yog-Sothoth:

Los tentáculos del abdomen se levantaron y palmeaban en el aire. El enorme ojo de su cadera izquierda

-ligeramente ladeado hacia la barriga- se abrió lentamente para observar al muerto viviente. [...] Los tentáculos (los únicos de los que disponía la Dama Wathley) estaban erizados. [...] Ahora eran mucho más grandes, más largos, más finos. Y algo parecido había sucedido con la vagina de Deliverance: Se había ensanchado y alargado (¿dilatado?) hasta límites que sobrepasaban lo racional. [...] La vagina mostraba los afilados colmillos. No había treinta y tantas piezas, sino muchas más. Quizás cien. Quizás quinientas. Quizá el número fuera creciendo a cada segundo... (López Aroca, 2012: 297-298).

En este fragmento se distingue un detalle inexistente en Lovecraft: el sexo. La novela de López Aroca está plagada de todo tipo de desviaciones sexuales y de parafilias: la violación por parte del pintor Pickman del anciano capado poseído por Goody Fowler, el ritual de magia negra onanista de Gerard Lafleur, casos de pedofilia con el joven Martin Billington, las erecciones de muchos personajes ante escenas horripilantes o morbosas, etc.

Respecto al modelo narrativo, este también resulta mucho más moderno. López Aroca adopta una voz narradora homodiegética extradiegética, con focalización cero, un narrador que domina todos los planos del discurso desde fuera y además los enjuicia, con numerosas explicaciones y aclaraciones entre paréntesis, así como sarcasmos sobre los propios personajes, lo cual plantea un cierto tono paródico en la obra. El lenguaje del escritor albaceteño se aleja también del encorsetamiento y del barroquismo arcaico, así como de las pródigas descripciones características de Lovecraft (Hernández de la Fuente, 2005: 54-55). El léxico es más actual, descarnado, soez y

sucio, liberado de todo tabú y centrado en lo escatológico y lo morboso, mucho más acorde con los gustos actuales.

Finalmente, López Aroca enriquece esta propuesta modernizadora con dos anexos al final de la novela. El primero es «La guía de Arkham» (427-441), donde emula el estilo de los libros de viajes para realizar una descripción histórica de esta ficticia ciudad característica del universo lovecraftiano. El texto aparece firmado por un periodista, Benny J. Freeborn, personaje mencionado dentro de la novela de López Aroca, y apareció publicado en el *Arkham Advertiser* en 1955. Resulta interesante en este apéndice ficthistoriográfico<sup>14</sup> no solo la emulación de otro tipo de discurso, sino también que el escritor albaceteño intentó, en un espacio más reducido, incluir menciones a muchos cuentos de Lovecraft ambientados en Arkham, insertándolos en una cronología que otorga orden a los dispersos textos del escritor de Providence, y que va más allá, puesto que llega hasta los años cincuenta, tiempo en que tienen lugar los hechos narrados en *Necronomicón Z.*

El segundo anexo aparece constituido por dos cuentos del escritor de novelas populares Norm Eldritch, personaje de la historia de *Necronomicón Z.* Estos son «El forastero» (445-451) y «Los carniceros» (453-457). Se advierte que se trata de dos cuentos publicados en revistas populares de los años cincuenta del siglo XX y difíciles de encontrar. Esta breve nota de presentación confiere así a ambos relatos un mayor vínculo con la realidad, siguiendo con ello la estrategia ya iniciada por el escritor de Providence. La relevancia de ambos textos es que suponen una emulación más clara por parte de López Aroca del estilo lovecraftiano. Con una ambientación propia del western (el

primero transcurre en un rancho de Texas y el segundo sucede durante la Guerra de Secesión estadounidense), los dos relatos presentan el encuentro con algo sobrenatural, de lo que los personajes solo observan sus consecuencias: la masacre de animales del establo por el caballo endemoniado (parece sugerirse que realmente era un soggoth) del forastero y el hallazgo por soldados del norte de una tribu india horriblemente masacrada en extrañas circunstancias. Esta leve alusión de algo incomprensible que no llega a desarrollarse en el relato ofrece mayor poder de sugestión en el lector y por ello se aproxima más al modelo de Lovecraft.

Todo ello hace de la novela de López Aroca un producto particular, desvinculado del horror lovecraftiano y de sus recursos, y a su vez con un tratamiento particular de la figura del zombi. Sin embargo, el autor albaceteño desarrolla un amplio homenaje a los mitos de Cthulhu, así como una propuesta de modernización del género de terror mediante una reelaboración de los dos parámetros aquí hibridados. Se trata, más bien, de una novela dirigida a un lector experimentado capaz de localizar y disfrutar de las enormes referencias al género que aparecen en ella.

## 6. Conclusiones

Se puede observar, en primer lugar, que las tres novelas poseen unas fechas de publicación cercanas, pues todas pertenecen al presente siglo, mientras que la historieta es algo anterior, de la última década del siglo pasado. Todas ellas están relacionadas con un fenómeno literario creciente, el de escritores españoles que adoptan los mitos de Cthulhu para sus creaciones

<sup>14</sup> Con este término se hace referencia a la historiografía ficticia o imaginaria, es decir, a la emulación del discurso histórico en su dimensión científica para narrar hechos ficticios. Ello confiere al texto un efecto de historicidad, difuminando los

ficcionales. Sin duda, la reedición en España de muchos textos de Lovecraft, la revisión crítica que se está haciendo del escritor de Providence para reivindicar su valor literario, la aparición de editoriales especializadas en el terror, como Valdemar, y la atención de estas editoriales a autores españoles son factores que están favoreciendo esta creciente práctica del horror lovecraftiano.

No obstante, a pesar de que las cuatro mencionan expresamente en su título el grimorio lovecraftiano, solo la historieta es la que más se acerca al sentido que le daba H. P. Lovecraft en sus ficciones, puesto que era común en él el uso del «objeto libro como elemento catalizador de lo sobrenatural» (Ferrerías, 1995: 67). En concreto, los tres autores de las novelas aquí expuestas, Vicente Álvarez, Enrique Laso y Alberto López Aroca, parten de una visión más esotérica sobre el *Necronomicon* al considerarlo un libro con fórmulas mágicas que otorguen poder sobre la muerte, pero no como fuente de un conocimiento prohibido sobre los Primigenios, ni como conductor de los finales funestos propios de la obra de Lovecraft.

Por otro lado, las tres novelas no se restringen a los mitos de Ctuhlhu ni al horror lovecraftiano y se observan diferencias en cada una de ellas, porque, para empezar, la calidad es muy desigual, y, luego, porque cada una se circunscribe a un género diferente. En ese sentido, curiosamente, la ficción que más mantiene la esencia del escritor de Providence es la historieta *El otro Necronomicón*, que supone un interesante ejercicio de trasvase cultural. A

pesar de que todos han reconocido ser lectores de H. P. Lovecraft<sup>15</sup>, ninguna de estas obras se acerca al estilo del estadounidense, consistente en las descripciones detalladas, objetivas, la presencia de narradores homodieéticos y el uso del cientifismo con la idea de diseccionar con escalpelo lo innombrable.

A pesar de ello, tres de estas cuatro obras incluyen a Lovecraft en algún punto de la historia como un personaje más. Esto incide en la afirmación apuntada en su día por David Hernández de la Fuente de que el escritor de Providence se ha convertido en elemento integrante de su propio mundo ficcional, esto es, ha sido absorbido por su propia creación, dada su imagen de devorador de libros sobre la antigüedad y demiurgo de horrores sobrenaturales (Hernández de la Fuente, 2005: 23).

Lo que sí es común en las cuatro obras es que todas reflejan una autonomía del *Necronomicon*, el cual ha traspasado los límites del mundo ficcional de Lovecraft. Gracias a la verosimilitud que este le confirió a su existencia en su citado ensayo fictofilológico «History of Necronomicon» (1938), se aprecia que el grimorio, cuya presencia se haya también en productos culturales de diversa índole, ha adquirido una identidad propia como fuente inspiradora de nuevas creaciones literarias.

---

límites entre lo ficticio y lo real. Sobre la repercusión literaria de la fictohistoria en las literaturas románicas, véase Marín Rodríguez (2012 y 2013).

<sup>15</sup> Parece indudable esta afirmación en el caso de Segura y de Brocal, dados los paratextos que preceden a la historieta, especialmente en la presentación de Antonio Segura (1992: 6). En el caso de Vicente Álvarez, el acercamiento al escritor de Providence se aprecia en la bibliografía que ofrece al final (2007: 349-350). Por su parte, Enrique Laso ha reconocido su lectura de Lovecraft en alguna entrevista (Garrido, 2014). El mayor lector de todos parece ser López Aroca, que es quien en sus agradecimientos (2012: 460) menciona a más escritores lovecraftianos.

## Bibliografía

- ALARIO BATALLER, Salvador (2014). «El Necronomicón», *Quimera: Revista de literatura*, 371: 38-39.
- ÁLVAREZ, Vicente (2007). *El Necronomicón nazi*. Barcelona: Roca.
- ARAROU, Ahmed (1997). «Necronomicón: ficción obsesionada por lo que no puedo ser», *Aljamía. Revista de la consejería de educación de Marruecos*, 9: 70-76.
- BOLAÑOS, Arcadio (2015). «El otro Necronomicón, de Antonio Segura y Jaime Brocal», *Sigue al Conejo Blanco*. <https://siguealconejoblanco.es/comics/criticas/el-otro-necronomicon-de-antonio-segura-jaime-brocal/>.
- CARCAVILLA PUEY, Lorenzo (2013). «El mito del zombi en la actualidad: desmembramiento sacrificial colectivo», *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, 189.764: 1-16.
- CARCAVILLA PUEY, Lorenzo (2014). *Historia y simbolismo del mito del zombi: un análisis imaginal de la psique colectiva contemporánea desde el sonámbulo magnetizado hasta la realidad virtual*. Tesis. Dir. Luis Enrique Montiel Llorente. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- COLMENEIRO, José F. (1994). *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos.
- CUENCA, Luis Alberto de (2007). «Un detective bibliotecario», *El cultural de ABC*, 18 de octubre: 12.
- ECO, Umberto (1965). *Apocalípticos e integrados (Apocalittici e integrati)*. Trad. Andrés Bolgar. Barcelona: Lumen.
- ECO, Umberto (1987). *El superhombre de masas (Il superuomo di masa)*. Trad. Teófilo de Lozoya. Barcelona: Lumen.
- FERRERAS, Daniel (1995). *Lo fantástico en la literatura y el cine: de Edgard A. Poe a Freddie Krueger*. Madrid: Vosa.
- GARRIDO, Benito (2014). «Enrique Laso a propósito de *El rumor de los muertos*, su nuevo trabajo», *Culturamas: Revista de información cultural en Internet*, 24 de octubre. <http://www.culturamas.es/blog/2014/10/24/enrique-laso-a-proposito-de-el-rumor-de-los-muertos-su-nuevo-trabajo/>.
- GONZÁLEZ GRUESO, Fernando Darío (2013). *La ficción científica. Género, poética y sus relaciones con la literatura oral tradicional. El papel de H. P. Lovecraft como mediador*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- HARMS, Daniel (2005). *Enciclopedia de los Mitos de Cthulhu*. Trad. Aitor Solar & Isabel Rossell. Arganda del Rey: La Factoría de Ideas.
- HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, David (2005). *Lovecraft, una mitología*. Madrid: ELR ediciones.
- LASO, Enrique (2014). *El rumor de los muertos: La búsqueda del Necronomicón*. Madrid: Martínez Roca.
- LLOPIS, Rafael (1980). *El Novísimo Algazife o Libro de las Postrimerías*. Madrid: Hiperión.
- LÓPEZ AROCA, Alberto (2012). *Necronomicón Z*. Palma de Mallorca: Dolmen.
- LOVECRAFT, Howard Phillips (1922, 2014). «The Hound», *The New Annotated H. P. Lovecraft*, Leslie S. Klinger (ed.). New York: Liveright: 94-102.
- LOVECRAFT, Howard Phillips (1922, 2014). «Herbert West: Reanimator», Leslie S. Klinger (ed.), *The New Annotated H. P. Lovecraft*. New York: Liveright, 45-79.
- LOVECRAFT, Howard Phillips (1929, 2002). «The Dunwich Horror», *The Thing on the*

- Doorstep and Other Weird Stories*. London: Penguin: 206-245.
- LOVECRAFT, Howard Phillips (1936, 2014). «The Shadow over Innsmouth», *The New Annotated H. P. Lovecraft*, Leslie S. Klinger (ed.), New York: Liveright: 573-642.
- LOVECRAFT, Howard Phillips (1938, 1995). «History of *Necronomicon*», *Miscellaneous Writings*, S. T. Joshi (ed.). Sauk City: Arkham House Publishers: 52-53.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano (2013). «La fictohistoria o historiografía imaginaria en las literaturas románicas desde el siglo XIX: ensayo de tipología y panorama de un género formal insospechado (I)», *Revista de Filología Romanica*, 30.2: 285-308.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano (2014). «La fictohistoria o historiografía imaginaria en las literaturas románicas desde el siglo XIX: ensayo de tipología y panorama de un género formal insospechado (II)», *Revista de Filología Romanica*, 31.2: 227-244.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano (2018). «Terror y Filología: Rafael Llopis y los apócrifos lovecraftianos españoles (1974-1980)», Francisco Arellano (ed.), *El cáncer de la superstición: Miscelánea 2*. Colmenar Viejo: La biblioteca del laberinto, 322-343.
- MARTÍNEZ, Luciana (2009). «En busca del lenguaje del horror: H. P. Lovecraft según Alberto Breccia», *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, 4. <https://ojs.uv.es/index.php/extravio/article/view/2255>.
- MOTA CHAMÓ, Ángel Luis (1996). *La novela negra española: ambientes y personajes*. Tesis doctoral. Dir. Elena Catena. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- MUÑOZ CASADO, Rodolfo (2012). *Los Mitos de Cthulhu como movimiento literario*. Tesis doctoral. Dir. Juan Manuel Núñez Yusta. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- PEREGRINA, Mikel (2017). «Los mitos de Cthulhu en *Nueva Dimensión*: epígonos españoles de Lovecraft», David Roas (ed.), *El monstruo fantástico. Visiones y perspectivas*. Madrid: Aluvión, 233-248.
- RICCI, Cristián H. (2013). «El arte de hacer ficción sobre el proceso de evolución del orientalismo literario occidental en la cuentística de Ahmed Ararou», *Hispania*, 96.1: 2-14.
- SANROMÁN, Diego Luis (2014). «El horror de Neoamérica, Lovecraft político», *Quimera: Revista de literatura*, 371: 33-37.
- SEGURA, Antonio y Jaime BROCAL (1992). *El otro Necronomicon*. Barcelona: Toutain.
- SONRÍ, Vicente (2007). «La vuelta del exilio: el renovado éxito de las revistas de género», Álvaro Pons, Pedro Porcel & Vicente Sonrí, *Viñetas a la luna de Valencia: la historia del tebeo valenciano (1965-2006)*. Alicante: Edicions de Ponent, 207-233.



RESEÑAS /  
*REVIEWS*

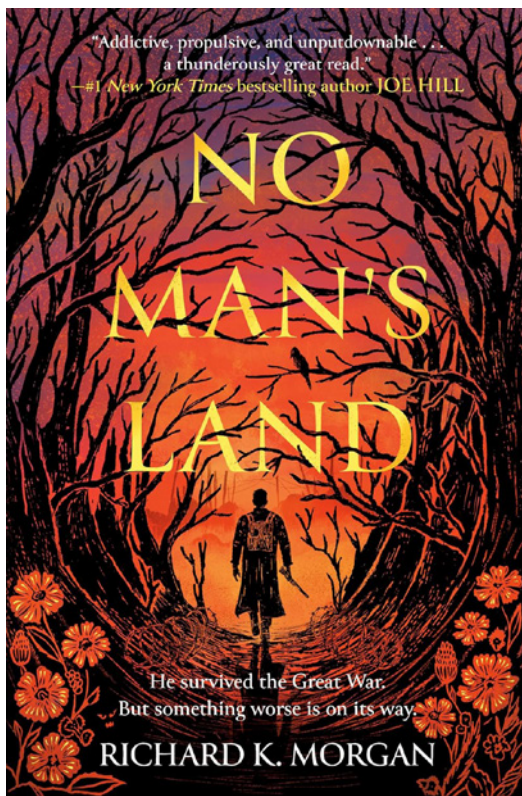




© Sara Martín

# Wild Rewilding

SARA MARTÍN



Richard K. Morgan

*No Man's Land*

New York: Del Rey, 2026, 478 pp.

*No Man's Land* is the tenth novel by Richard K. Morgan<sup>1</sup> (b. 1965, Norwich), 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), actually the first novel he wrote. 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.

<sup>1</sup> See the interview by Sara Martín "The Wilderness and the Wild Hero (Richard K. Morgan, *No Man's Land*, 2026)" in *Hélice's* issue 39 (11.2, 2025-2026), pp. 99-108, [https://www.revistahelice.com/revista\\_textos/n\\_39/Morgan-Martin-Interview-WildernessWildHero.pdf](https://www.revistahelice.com/revista_textos/n_39/Morgan-Martin-Interview-WildernessWildHero.pdf)

As Morgan's fans know, he was at work on a sequel of *Thin Air*, provisionally titled *Gone Machine*, when a creative crisis led him to eschew that novel and start instead *No Man's Land*. In the acknowledgements, Morgan grants that this new novel is "something of a departure from previous books, a bit of a leap in the dark, and therefore a risk taken" with the generous complicity of his patient editors and supportive readers. He thanks the latter for allowing him to work on "the book I wanted to write than one I felt constrained to put out."

What surprises is that even though the subgenre he adopts here, dark fantasy with grimdark touches, may be new in his oeuvre, his protagonist Duncan Silver is very close to Morgan's other raging heroes (or anti-heroes), from Takeshi Kovacs to Hakan Veil, passing through Ringil Eskiath or Carl Marsalis. All are hard-boiled men who use extreme violence to solve the cases in which they are involved, for Morgan is above all, heir to the Raymond Chandler tradition of detective fiction. His men are not professional detectives but assume the role of investigators in cases always shaped by the villain's abuse of power. His detractors might accuse Morgan of repeating the same formula, while his admirers might applaud the consistency of the author's style and his brave crossing of genre boundaries.

The title *No Man's Land* alludes to the strip of ground that separates the enemy trenches in WWI and also, more specifically in this novel, to the very thin line separating human civilization from the invasive Forest, awakened by a mysterious event called the Unbinding. Whether it is caused by the Forest's disgust at the cruelty of WWI or other unknown forces, the Unbinding breaks the barriers between the humans and the rather cruel Fae, who find themselves empowered to finally fight back the Neolithic onslaught against their land. The

Fae, who are split in different factions, indulge in particular in the abduction of children, whom they replace with changelings, as many European myths and legends narrate. Duncan Silver, Morgan's protagonist, is a dour WWI veteran who makes a living rescuing abducted children in Northern England. When Irene Rush hires him to save her daughter Mimi from the clutches of the Fae, Silver finds himself emmeshed into power games much bigger than he could initially imagine.

Set in the early 1920s, a few years after the abrupt end of WWI caused by the Unbinding, *No Man's Land* merges actual historical events and allusions to the period's culture with the presence of the conquering Forest and, within it, the aggressive Fae tribe called the Huldu and other creatures, such as tree pixies. Morgan has done his research both on the Great War and on folklore (mainly British and Scandinavian), and has written a compact alternate history novel (though he forgets to explain whether only the United Kingdom is invaded by the Forest). His worldbuilding is commendable, especially in the scenes set in the Forest itself or in villages, like Miller's Frith, that have been swamped by the relentless vegetation. There might be touches of John Wyndham's triffids in the oaks, elms and birches that so constrain human lives, though the role of invading aliens is actually played by the Fae, who can be as beautiful as monstrous and who, as queen Mebhuranon declares, cannot understand why the humans can't simply bow down and accept what she calls their 'gifts' but is actually plain enslavement.

*No Man's Land* is unpretentious, entertaining, and a good, fast-paced read that will please Morgan's readers, though it might puzzle those who expect a gentler tale about elves and magic. Perhaps one of its main problems is that the second part, focused on

the conflicts between Duncan and the men trying to manipulate him rather than on his confrontation against the Huldu, feels overlong and less motivated than the first half, which is better built. Morgan is at his best combining the presence of WWI veterans and witches (they are, the narrator claims, tolerated though not fully accepted like many other practitioners of magic in the new, desperate times), though he is less convincing in characterizing four-year-old Mimi as a much coveted child. While the plot leads, inevitably, to a showdown, the way in which this is solved and the implications of, literally, the last line of the novel, undermine somewhat the carefully built narrative. This is also undermined by the constant sexualization of the female characters, the main problem Morgan needs to solve as a writer if he still wants to appeal to women readers and grow as an author.

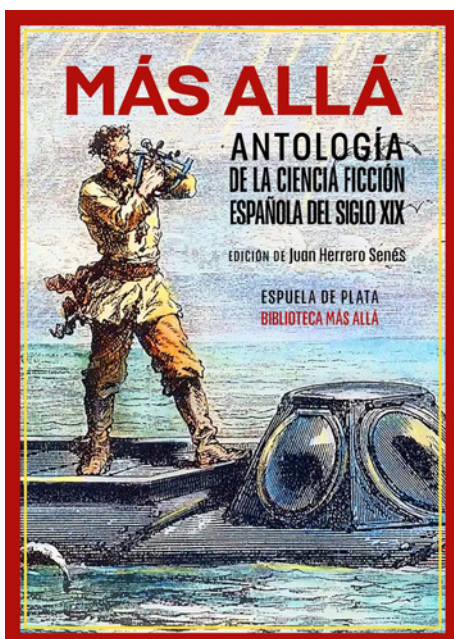
To sum up, *No Man's Land* is not as different from his previous novels as the author claims, but at the same time it is different enough to offer his habitual readers new pleasures. Readers less used to Morgan's staccato prose and dialogue, often profane language, and gory fights might be surprised in other ways. Duncan's experiences indicate that while the Huldu have no justification to abduct and ill-treat human children, the governments that sent young men to die in the trenches of WWI also performed a collectively act of brutal abduction, followed by appalling abuse. As for the Unbinding, the trees' wild rewilding of the land is a reminder that nature might one day tire of our abuse and lash back to reconquer the Earth, with or without us.



© Mariano Martín Rodríguez

# Una antología necesaria de la ciencia ficción española del siglo XIX

*Mariano MARTÍN RODRÍGUEZ*



*Más allá. Antología de la ciencia ficción española del siglo XIX*

Edición de Juan Herrero Senés

Sevilla: Renacimiento, 2025, 398 pp.

Como recuerda el editor de esta antología, Juan Herrero Senés, se trata de un complemento de otra suya anterior dedicada a la ciencia ficción española del primer tercio del siglo XX. Su objeto ahora es mostrar sus orígenes y precedentes durante el siglo anterior a través de una selección de ejemplos de narrativa breve, todos ellos publicados de forma íntegra y precedidos de una introducción. Esta es relativamente breve y, dada la amplitud y variedad de los textos recogidos en la antología, podría parecer demasiado escueta para quienes

deseen profundizar en el conocimiento de la ciencia ficción española del siglo XIX en lengua castellana. Esta brevedad no es seguramente ni mérito ni demérito de Herrero Senés, sino que cabe atribuirla a la política de la editorial que ha sacado a la luz este libro. Sin embargo, la limitación del espacio a su disposición hace difícil, cuando no imposible, ahondar filológicamente en las características específicas de cada uno de los relatos elegidos, ni tampoco en la variedad de la ciencia ficción decimonónica en España (y fuera de ella) y sus circunstancias históricas y literarias. Más que un estudio detallado, la introducción constituye, pues, una presentación divulgativa de lo mucho que se ha indagado y descubierto sobre este tema en los últimos años, cuando la ciencia ficción parece haberse convertido por fin en objeto de investigación académica respetable. A esta tarea lleva contribuyendo Herrero Senés desde hace años, como demuestran, entre otros, sus artículos y reediciones de ciencia ficción española temprana prácticamente desconocida antes de que él señalara su existencia.

Este importante bagaje se nota, entre otras cosas, en el acierto de sus juicios y afirmaciones, empezando por la fundamental de que la ciencia ficción se consolidó, ya en el siglo XIX, «como una forma y modo legítimo y novedoso de abordar, fabular y reflexionar sobre los cambios que iban afectando a las sociedades» (p. 10). Sin embargo, ante ese progreso, entendido sobre todo en su dimensión tecnológica, los cultivadores españoles de este género de ficción adoptaron a menudo una actitud refractaria o, al menos, escéptica, lo que tampoco era excepcional, ni mucho menos, en otros países y literaturas. Este conservadurismo fue compatible con un amplio uso satírico e inconformista de la ciencia ficción como herramienta de crítica social y política de

diverso signo, como se puede observar en varios cuentos de la antología.

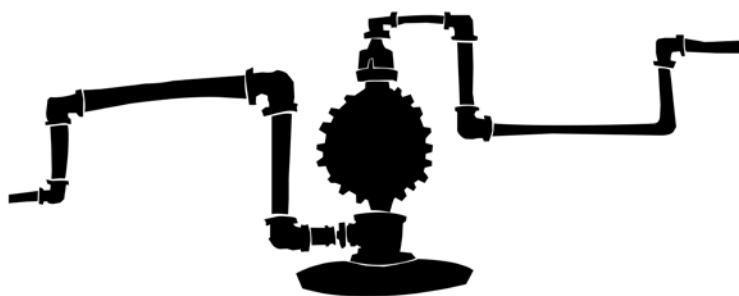
Esta se divide en tres bloques. El primero, titulado «Más allá de aquí», engloba las narraciones que evocan traslaciones reales o virtuales de carácter espacial. El segundo, «Más allá de ahora» se organiza en torno a ejemplos de traslación temporal. El tercero, «Más allá de lo posible», es una especie de cajón de sastre en el que encontraremos tanto nuevos inventos y sus consecuencias como historias sobre los límites del conocimiento. Dentro de cada bloque, la variedad es la norma, aunque en el titulado «Más allá de aquí» parecen predominar los textos relacionados, de una manera u otra, con la ficción utópica. El primero es un apólogo distópico de Cándido María Trigueros (1736-1798) publicado póstumamente en 1803 y titulado «El mundo sin vicios», y no es otra cosa que una versión no reconocida por el falsario autor de un relato del inglés Oliver Goldsmith (1728-1774), como bien indica Herrero Senés. Puesto que se adaptó en el siglo XVIII a partir de una narración del mismo siglo, su presencia en una antología de la ciencia ficción española no tiene tal vez otra justificación que la de cubrir el período de los inicios del siglo XIX, que fue un período prácticamente vacío para el género en España. De hecho, todos los demás relatos de la antología vieron la luz en la segunda mitad del siglo. De este período son otros viajes imaginarios de este bloque, como el efectuado en globo por un inglés partido de un pueblo cercano a Toledo en «Desde la luna» de Abdón de Paz (1840-1899). La versión publicada en esta antología es la breve del volumen *Sueños y nubes* (1884), en vez de la primera y más extensa aparecida en *La Biblia de las mujeres* en 1867, en la que se presenta con más detalle el ordenamiento utópico de la sociedad lunar, cuya comparación

implícita con los usos sociales terrícolas funda el planteamiento finamente irónico del cuento.

Esta clase de contraposición también determina el tenor de la descripción de la vida «En el planeta Marte» hecha en 1890 por Nilo María Fabra (1843-1903), donde el amplio recurso a tecnologías avanzadas intensifica el efecto fictocientífico de esta curioso texto escrito a la manera de un informe etnográfico, y también de «Formio XXVI» (1890) de Sinesio Delgado (1859-1928), un famoso humorista que ofreció aquí una obra extremadamente original de xenoficción mirmecológica combinada con ciencia ficción como tal, ya que es un procedimiento tecnológico el que permite al estrafalario científico protagonista quedar reducido al tamaño de una hormiga y observar entonces cómo funciona un hormiguero como sociedad alternativa a la humana, pero en la que se observan fenómenos absurdos como el culto institucionalizado a un pedrusco como si fuera una divinidad, cosa que Delgado ve como perfectamente equivalente al absurdo de las religiones humanas.

El contacto entre especies inteligentes intraterrestres contado por Sinesio Delgado se amplía a las extraterrestres en «Los habitantes del espacio» de Octavio Lois (1857-1888) la trágica historia de un ser de otro planeta que un barco pesca en el océano, pero que desaparece en un naufragio, quedando tan solo el testimonio indemostrable de uno de los supervivientes. Este precedente de los alienígenas de la ciencia ficción posterior destaca por su descripción de las extrañas características físicas del ser llegado del espacio, con quien no se llega a entablar comunicación, ni amistosa ni hostil.

El resto de los relatos del bloque tienen quizá mucho menos que ver con lo que se suele considerar hoy fictocientífico, pues se trata más bien de desarrollos de experimentos sociológicos a favor o en contra de las tendencias igualitaristas que abogaban por el fin de las diferencias sociales derivadas de la mayor riqueza de unos y otros. Tenemos una apología del anarquismo en «El siglo de oro» (1889) de Marián Burgués (1851-1932), a la que se contrapone una visión desencantada de la



posibilidad de la utopía libertaria a la vista de las pasiones y egoísmos humanos, como la que se expone en «La sociedad perfecta» de Eugenio Sellés (1842-1926). El egoísmo individual también hace fracasar el experimento de «La nivelación social» (1891) realizado por un indiano rico en su pueblo natal, según cuenta Magdalena de Santiago-Fuentes (1873-1922) en un cuento que sorprende por su sadismo, pues el indiano manda disparar a quien quiere escapar del experimento de igualdad, lo que puede sonar profético a la vista de los castigos impuestos en la vida real a quienes han intentado escapar de otras utopías igualitarias practicadas en el mundo desde 1917. También suena muy contemporánea, por su planteamiento ecologista, la historia contada por José de Siles (1856-1911), a imitación de un relato semejante anterior de Alphonse Daudet (1840-1897), en «La batalla de los árboles» (1884), en la que el intento de construir una sociedad ideal fracasa por la reacción de la naturaleza, que recupera su lugar tras el paréntesis de su explotación por los robinsonianos utopistas. Además, esta narración reviste cierto interés formal como ejemplo de escritura historiográfica aplicada a sucesos del porvenir, esto es, como historia futura.

En el bloque segundo, la utopía y su contrario se extrapolan al porvenir en «La Internacional y las españolas» (1872), en la que un político burgués en ejercicio, Juan Bravo Murillo, presenta, desde una excepcional perspectiva femenina, el triunfo terrible de una revolución proletaria y la distopía consiguiente, mientras que una visión más bien utópica de un siglo XXI pacífico, en el que la educación y la tecnología sirven al bien de la sociedad, predomina en el «Sueño extraño» (1870) de Eusebio Blasco (1803-1873), de cuyo acierto predictivo pueden dar fe los lectores de hoy, quienes ya hemos alcanzado aquel venturoso

siglo soñado. Lo que no podremos comprobar por ahora es si acertó en algo Manuel Ossorio y Bernard (1838-1904) al pintar la Puerta del Sol madrileña «En el año tres mil» (1874), en forma de cuadro de costumbres prospectivo que describe una sociedad que, sin ser utópica, parece funcionar razonablemente bien, también en lo que al empleo de alta tecnología se refiere. En cambio, tanto la tecnología como cualquier intento serio de imaginación del futuro falta en la anticipación «Revista de la semana» (1866), que es más bien una sátira de aire alegórico de la corrupción política contemporánea y que creemos que Herrero Senés ha hecho figurar en la antología sobre todo por la reputación literaria de su autor, Benito Pérez Galdós (1843-1920). Esta reputación es igual de alta en el caso de Leopoldo Alas (1852-1901), más conocido por su seudónimo de Clarín, pero tiene un carácter más marcadamente ficcional su «Cuento futuro» (1886), pues su protagonista es un sabio que ha encontrado un procedimiento material para hacer posible el anhelado suicidio colectivo de la humanidad, «pero una vez llegado el instante final descubrimos que no todo termina de producirse como se suponía» (p. 22). Esto es todo lo que cuenta Herrero Senés para evitar destripar el argumento del relato, y ha hecho bien, porque la ironía clariniana se muestra en su vertiente cruelmente incisiva en una historia que entronca al final con la mitología cristiana de los inicios y las postrimerías. No queda títere con cabeza, especialmente si el títere es de género femenino, si bien la misantropía del cuento es universal y eterna.

Tras la cumbre literaria que representa este «Cuento futuro» en el ecuador de la antología, tenemos la impresión de una caída abismal al leer las historias futuras a corto plazo sobre la unión ibérica, en una versión monárquica y otra republicana, cuya contraposición repite

otras ya vistas entre planteamientos ideológicos más o menos opuestos. Por desgracia, mientras que otros apólogos y anticipaciones de orden sociológico se mantienen en la esfera de las ideas y pueden mantener su interés hasta hoy, cuando lo que defienden o atacan sigue presente en la vida colectiva, la política-ficción de la unión ibérica está tan vinculada a las circunstancias de la época que ha perdido toda actualidad, aunque su inclusión en la antología se justifica como ejemplos de la amplia producción de anticipaciones a corto plazo al servicio de causas políticas contingentes que se puede hallar en la prensa decimonónica, tanto en España como en el resto del mundo. En este contexto, el ideal de la unión ibérica, que fue bastante influyente entonces en los dos países (des)interesados, es un tema autóctono, a diferencia de las anticipaciones de las guerras futuras que abundaron extraordinariamente en las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX, y que tuvieron en España también buenos representantes, y en primer lugar Nilo María Fabra, como el propio Herrero Senés ha explicado en un libro señero sobre la anticipación bélica española titulado *The Science Fiction of Defeat: Future Wars in Spanish Culture (1870-1939)* [La ciencia ficción de la derrota: Guerras futuras en la cultura española (1870-1939)] (2025).

Volviendo a esta antología, tampoco destaca demasiado literariamente la mayoría de los relatos del tercer bloque, «Más allá de lo posible», cuyo hilo conductor parece ser la introducción de un elemento científico o tecnológico inédito que determina el curso extraordinario de la trama, aunque esta se limite a la esfera privada y no afecte en su conjunto al mundo primario extrapolado en la ficción. Esta novedad no parece existir realmente en el relato de Dolores Gómez de Cádiz (1818-1881) titulado «La soledad del alma», pues

es simplemente «un diálogo imposible entre un poeta y un científico que discuten sobre los poderes de sus respectivas especialidades para entender y explicar la realidad» (p. 24). En resumidas cuentas, se trata de un diálogo filosófico cuyo contenido escasamente ficcional no parece tener mucho que ver con la ciencia *ficción*. ¿Obedece su inclusión a la moda de una diversidad mal entendida que obligaría a ensamblar antologías siguiendo cuotas dependientes de las circunstancias o la identidad particulares (por ejemplo, el sexo o género), en vez de atenerse sobre todo a la excelencia literaria de las obras seleccionadas? No lo creemos así en el caso de Herrero Senés, cuyo rigor histórico y filológico están fuera de toda duda y que, por lo demás, hubiera podido echar mano, en el caso de que la editorial hubiera insistido en la cuota femenina, de un cuento de Emilia Pardo Bazán que habría encajado muy bien en este bloque, «La cabeza a componer» (1894). Este habría sido, además, más ameno y de escritura más experta que el ensayo dialogado de Gómez de Cádiz, cuyo conservadorismo moral, típico de las autoras decimonónicas españolas de su generación de «ángeles del hogar», vemos reproducido, en su versión masculina y misógina, en «El diamante artificial» (1894) de Ramón Rodríguez Correa (1835-1894), cuyo mensaje machaconamente expresado es que los inventores no deben casarse, porque sus esposas impedirán con sus materiales preocupaciones que dediquen su vida a la ciencia... En la misma línea, «La última experiencia de los rayos de Roentgen» (1896) de Ernesto García Ladevese (1850-1914) emplea el reciente invento de los rayos X para comprobar que determinadas mujeres no tendrían físicamente corazón, lo que explicaría su falta de sentimientos hacia los varones, empezando por el cónyuge. Huelgan los comentarios sobre lo obsoleto de la idea y

del mensaje, por no hablar de la tosquedad de su ejecución literaria.

En contraste con esta enfadosa seriedad de unas y otros, en este bloque ha tenido Herrero Senés el acierto de incluir un cuento de aire fantástico titulado «Los anteojos de color» (1897), que es una de las narraciones de José Echegaray (1832-1916) que hacen pensar que su narrativa merecería mayor recuerdo que su teatro. Las gafas objeto de la historia permiten leer el pensamiento y llegan accidentalmente a poder del desgraciado protagonista, quien descubre el tenor verdadero de lo que por fuera parecen muestras de urbanidad y moralidad. La misantropía que se desprende ineludiblemente de la peripecia convence de su fundamento gracias a la habilidad retórica de Echegaray, que confía la narración a un yo cuyo curso emocional se antoja genuino. En este caso, el moralismo no es impostado, ni tampoco está sujeto a las circunstancias efímeras de la mentalidad de su tiempo.

Esta verdad emocional también caracteriza a la narración que constituye tal vez la gran revelación de esta antología, «El recién nacido» (1871) de Ricardo Becerro de Bengoa (1845-1902), entre otras cosas porque se cuenta entre los primeros ejemplos mundiales de ficción heterocrónica, en su apartado de ficciones sobre la inversión del tiempo biológico humano, desde la vejez hasta la infancia, cuyo ejemplo más conocido es seguramente «The Curious Case of Benjamin Button» [*El curioso caso de Benjamin Button*] (1922) de F. Scott Fitzgerald (1896-1940). A diferencia de este último, el extenso relato de Becerro Bengoa es realmente ficciocientífico, pues sí ofrece una explicación científico-tecnológica del proceso, el cual se debería a una sustancia inventada por un boticario amigo del protagonista. La muerte de este último en un naufragio deja solo al protagonista, el único que había tomado la

pócima junto con aquel y que ahora se ve incapaz de revertir sus efectos. Su trágica situación y la manera en que obra para disimular lo que le ocurre en una sociedad precientífica y creyente en brujas y demonios, como sería su Vasconia natal a principios del siglo XIX, se describen con un alto grado de verosimilitud realista, tanto en lo que se refiere a la caracterización de los personajes como a las notas de ambiente, sin moralismos intempestivos en contra del progreso científico, pese a que la historia podría justificarlos. Como es de esperar dado el tenor de su narración, Becerro de Bengoa tampoco exalta la ciencia, a diferencia de Augusto Pérez Perchet (1844-1903), quien presentó aquel mismo año de 1871 «El problema resuelto» de la apertura explosiva de los hielos que impedían alcanzar el polo norte, de acuerdo con la nueva mentalidad positivista de exaltación de la ingeniería y la innovación tecnológicas como vías de solución de los grandes problemas prácticos de la humanidad.

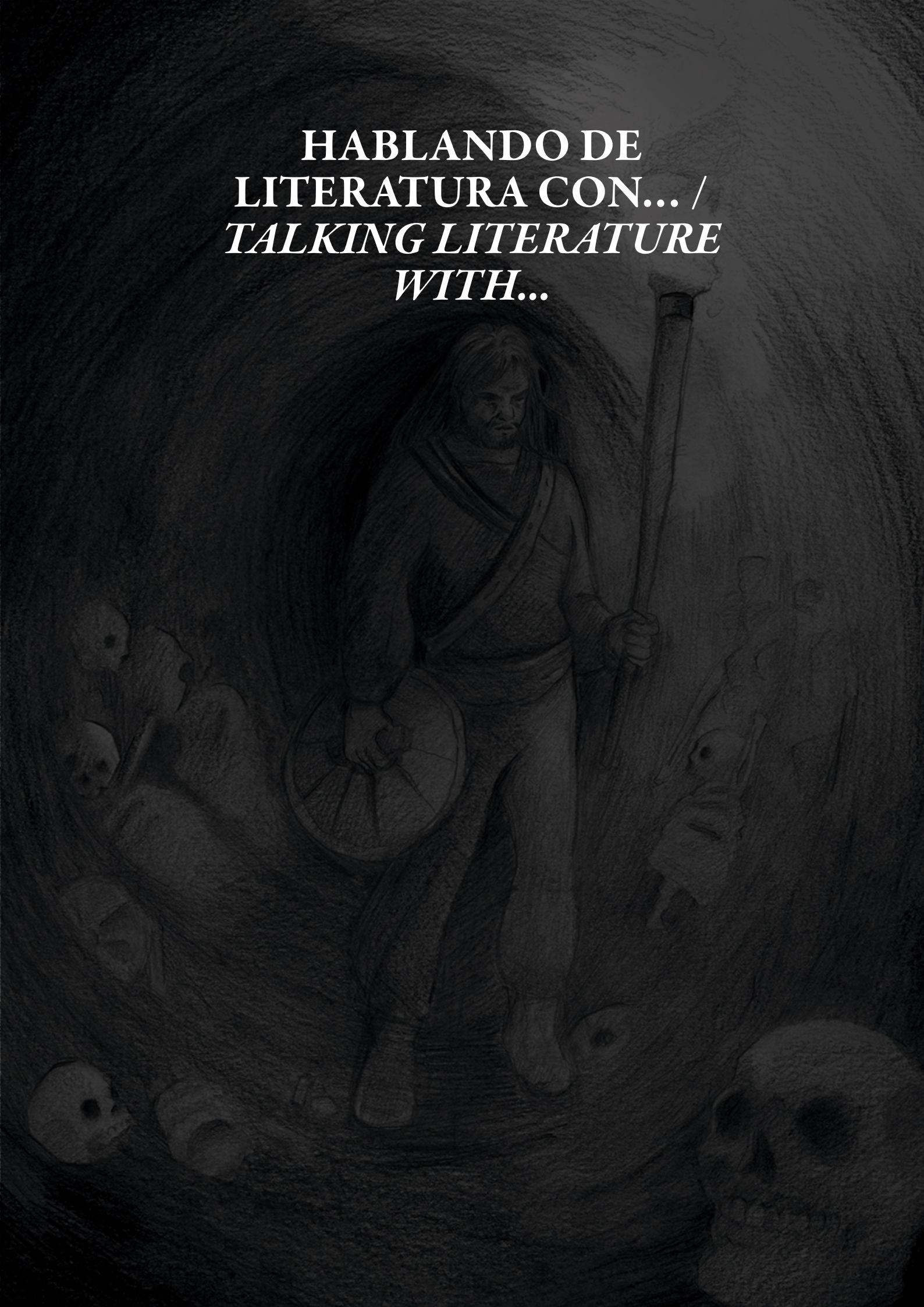
Esta confianza contrasta con la actitud de otros escritores de la misma generación de nacidos en torno a 1840, cuyos relatos escogidos para la antología muestran cómo la ciencia y las tecnologías a las que da origen pueden ser fuente de humor. Así ocurre en «Los microbios» (1892) de José Fernández Bremón (1839-1910), relato en el que se satiriza la obsesión higiénica contra los microbios, cuyo papel como causantes de infecciones se había descubierto no hacía mucho. El afán por acabar con ellos para salvar vidas acaba resultando apocalípticamente contraproducente en este cuento, cuyo empleo de diversos discursos retóricos y genéricos configura una construcción ficcional en la que una visión risueña del mundo es genialmente compatible con la pintura de las consecuencias nefastas de los excesos de un cientifismo tan idolatrado como mal entendido. En un registro semejante, aunque de menor alcance, figura

en la antología «Se cortan, ponen y cambian cabezas a precios arreglados» (1876) de Fernando Costa y Herranz (1843-1893). El título indica el asunto y su enfoque económico, como sátira que es de la deshumanización facilitada al parecer por la conjunción de la tecnología con la economía capitalista, si bien lo que nos parece más destacable del cuento es la conjunción de ciencia ficción y absurdo, como si se tratara de un precursor del planteamiento fictocientífico de rusos como Mijaíl Bulgákov (Михаил Булгаков, 1891-1940).

Esta semejanza, como la que puede encontrarse entre la heterocronía de Becerro de Bengoa y la de Scott Fitzgerald son indicio suficiente de la originalidad y osadía imaginativa de la ciencia ficción española del siglo XIX, que ya no cabe considerar un fenómeno marginal en el panorama español e internacional. Aunque no llegó a ofrecer aún narraciones extensas comparables a *The Coming Race* [*La raza futura*] (1871) de Edward Bulwer-Lytton (1803-1873), *L'Ève future* [*La Eva futura*] (1886) de Auguste Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889) o *Auf zwei Planeten* [*Entre dos planetas*] (1897) de Kurd Laßwitz (1848-1910), la ciencia ficción breve

española de aquella centuria es sobresaliente, y así lo demuestran algunos de los relatos de esta antología, tanto por sus asuntos como por su escritura, sean obra de autores del canon como Clarín o de otros que, como Sinesio Delgado, Ricardo Becerro de Bengoa y José Fernández Bremón, también deberían formar parte de él, y a juzgar también por las muestras fictocientíficas y especulativas que Herrero Senés ha presentado a un amplio público en esta antología muy necesaria, entre otras cosas para oponerse de obra contra la inercia de unas historias de la literatura española que siguen primando ese chato costumbrismo que, desde Fernán Caballero (Cecilia Böhl de Faber, 1796-1877), tanto ha hecho sin querer para ocultar con su pesada mole la nutrida tradición decimonónica paralela de ficción especulativa en idioma castellano. Esta tradición era ya tan potente como para entrar incluso en el propio género del cuadro de costumbres, como demuestra el cuadro de Ossorio y Bernard incluido en la antología. Tras este libro, ya no cabe no darse por enterados de que la ciencia ficción española del siglo XIX es, pues, de amena lectura y muy digna de estudio.

HABLANDO DE  
LITERATURA CON... /  
*TALKING LITERATURE  
WITH...*



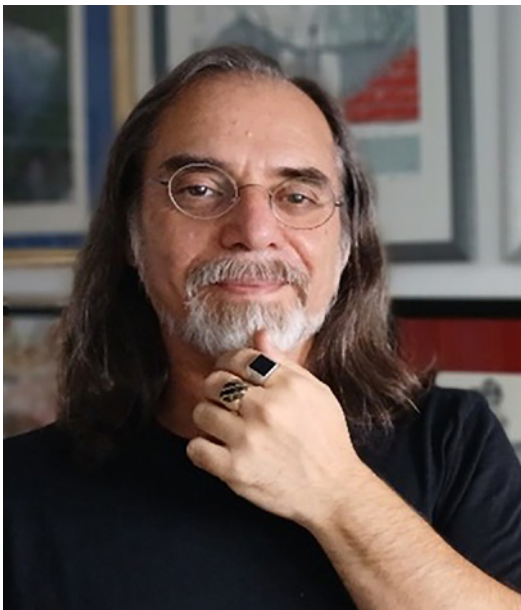




© Mariano Martín Rodríguez  
© Javier Fernández  
© Teresa Münch Cobos (por la fotografía)

# Contra las barreras a la ficción especulativa: entrevista a Javier Fernández

*Mariano MARTÍN RODRÍGUEZ*



El escritor y editor Javier Fernández (Sánchez), nacido en Córdoba en 1971, es uno de los principales exponentes de un grupo informal de autores conocidos por distintos nombres (mutantes, generación nocilla, afterpop, etc.). Este grupo ha venido proponiendo desde inicios del presente siglo una literatura alternativa a la promovida por las instituciones periodísticas y culturales oficiales de la España actual. Tal literatura inconformista persigue una actualización de los procedimientos poéticos y narratológicos de la ficción mediante el empleo de nuevos moldes genéricos ajenos a la escritura tradicional, con hincapié en los modelos discursivos teóricamente no literarios y no ficticios, tanto contemporáneos (por ejemplo, las nuevas

formas textuales derivadas de la revolución informática) como heredados (escrituras ensayísticas, científicas, publicitarias, etc.), en el marco de obras que presentan una gran diversidad semiótica y en las que la escritura y la imagen sirven al mismo objeto de renovación de la ficción. Estos procedimientos retoman y amplían los modelos de las vanguardias históricas, pero se diferencian esencialmente de ellas por el rechazo hacia toda distinción de partida entre *alta* y *baja* literatura. Mientras que los renovadores de la ficción de la Modernidad del siglo pasado solían excluir de sus experimentos el placer de la aventura imaginativa y fabulosa, esta generación española ha cultivado a menudo modalidades narrativas excluidas por los dictadores modernos del canon literario *respectable*, principalmente la ciencia ficción y la ficción especulativa en general, y ha aportado a su escritura el mismo grado de exigencia formal que se da por supuesto en la literatura más canónica. Estas características pueden observarse con especial claridad en la obra de Javier Fernández. Este ha alternado el cultivo de una poesía que desborda todos los viejos moldes como en su libro *Canal* (2016) con la de la narrativa, destacando a este respecto una de las principales novelas españolas del llamado género *cyberpunk*, *Cero absoluto* (2005), sin olvidar relatos magistrales como «La grieta», del libro del mismo título (2007), o «El oro del valle oscuro» (2013), que se inscribe en el universo howardiano de Conan, cuya versión definitiva *Hélice* se honra en publicar en primicia con ocasión de la presente entrevista.

**Sus dos obras más comentadas y valoradas, al menos a juzgar por la atención de los estudiosos que han suscitado, son el poema experimental *Canal* y la novela**

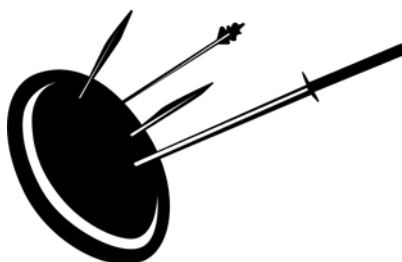
***cyberpunk Cero absoluto*. El primero evoca una tragedia familiar ocurrida en su infancia en Córdoba, mientras que la segunda se desarrolla en un mundo futuro dominado por grandes corporaciones y una realidad virtual tan extendida como finalmente apocalíptica. En *Canal* domina la retrospcción íntima, mientras que *Cero absoluto* es principalmente una obra de anticipación cuyo escenario físico y mental es el mundo entero. ¿Cómo explicaría esta aparente polaridad temática en su obra entre lo íntimo y lo colectivo, entre la rememoración personal del pasado y el examen de la presentida sociedad del porvenir?**

La escritura me permite examinar, cuestionar o, si se prefiere, vivir diferentes facetas de la realidad y de mi propia conciencia. Afronto la creación como un proceso de enriquecimiento personal que aspira a ser público. En ese sentido, me interesa la mirada interior tanto como la exterior, la continuidad del pasado en el presente tanto como la proyección del presente en el futuro, por recoger las cuestiones mencionadas en la pregunta, aunque se podrían citar muchas otras porque tengo una curiosidad insaciable. Y busco no repetirme, esto también está en mi naturaleza. Plantear dos veces lo mismo me resulta aburrido y, dentro de un contexto más amplio, lo encuentro estéril y empobrecedor. Cuando terminé *Canal*, un colega escritor me dijo: «has encontrado una voz reconocible y eficaz, ahora solo tienes que escribir poema tras poema e ir publicando un libro cada dos o tres años». Comprendo el razonamiento, y soy consciente de que las librerías están llenas de obras de esta clase, pero a mí no me motiva en absoluto. Si ya he hecho algo, creativamente hablando, ¿para qué volver a hacerlo? Cada libro me plantea un reto distinto, la oportunidad de adentrarme en un territorio nuevo, temática y formalmente.

Esta polaridad por la que pregunté arriba tiene también una dimensión de sociología literaria, pues *Canal* se inscribe en un género canónico como es la poesía lírica, aunque sea *sui generis*, y parece relacionarse con la corriente autoficticia tan cultivada como elogiada en nuestros días. En cambio, tras un conato de canonización en sus inicios, el *cyberpunk* de *Cero absoluto* ha quedado limitado a una clase de ciencia ficción, con el consecuente menosprecio crítico que aquella suele concitar aún entre quienes dictan qué clase de literatura es respetable. En este contexto, *Canal* sería una muestra de *alta* cultura, mientras que *Cero absoluto* no lo sería. ¿Qué opina de la distinción entre *alta* y *baja* cultural (*highbrow* y *lowbrow*, si empleamos los conocidos términos ingleses)? ¿Qué sentido tiene esta distinción en nuestros días y cómo ha intentado superarla mediante su obra y su actividad editorial?

Hablando de lo alto y lo bajo, aquí en Zúrich tengo una estantería grande a mi espalda. En las baldas superiores, hay un montón de tebeos de superhéroes, recopilatorios de historietas de la EC y cómics de prensa. En las más bajas, literalmente, están los clásicos grecolatinos. Entre unos y otros, anda mi colección de *Valentina*, de Guido Crepax, cosas de Moebius,

las novelas gráficas de Raúl y Felipe Hernández Cava, pero también la edición del Nuevo Testamento dirigida por Antonio Piñero, la *Divina Comedia*, el *Quijote*, los *Ensayos* de Montaigne, estudios sobre antropología y simbolismo, libros de Max Frisch, William Golding, Elias Canetti y un largo etcétera. Desde niño, me nutro de obras provenientes de todos los estratos de la cultura (hablo de literatura, pero lo mismo vale para la música, la pintura o el cine) y cada una me aporta algo distinto. Personalmente, no me preocupa a qué altura, en sentido metafórico, se sitúa una obra, sino lo bien hecha que está en función de los objetivos que persigue. En todo caso, distingo las que admiro por su profundidad de contenido, su maestría o su atrevimiento formal de las que encuentro mediocres. Y ambas las hay tanto en la *alta* como en la *baja* cultura. ¿O se puede comparar el *David* de Miguel Ángel con el *Conejo* de Jeff Koons, el pato Howard de Steve Gerber con el de Bill Mantlo? Cuando escribo, uso las referencias que me parecen más apropiadas en cada momento, lo mismo una viñeta del *Daredevil* de Frank Miller que una cita de Zhuangzi. ¿Sirve esto para superar algo? No lo considero de antemano, no pretendo epatar, sino ser fiel a una visión creativa.



Como editor, en cambio, sí que he buscado de manera más consciente eliminar las barreras entre la *alta* y la *baja* literatura. En la editorial Berenice, mientras estaba promoviendo a una nueva generación de escritores españoles de corte experimental, publiqué dos antologías de relatos de Rodolfo Martínez o *La nave*, de Tomás Salvador, por ejemplo. Ahí salieron libros de Russell Hoban, J. G. Ballard o Charles G. Finney junto a otros de Madame de Staël, Michel Fais o Walter Watson. Y luego está la colección *Letras Populares*, que creé y dirijo para Cátedra. Mi objetivo era colocar títulos contemporáneos de géneros populares en una de las editoriales del canon, enriquecidos con un aparato crítico. Ahora puede parecer menos extraordinario, pero, hace quince años, un proyecto así era poco o nada corriente en nuestro país. Publicar en Cátedra el Conan de Robert E. Howard fue una declaración de intenciones, y, de hecho, lo traduje yo mismo. Curiosamente, hablando de ese volumen, los que acabaron mostrando más prejuicios fueron ciertos lectores del *fandom*, pues les pareció una especie de intrusismo por parte de una editorial «seria», en lugar de un reconocimiento al trabajo de Howard y la fantasía heroica en general. Es decir, que hay quien sigue dando por bueno lo de la *alta* y la *baja* cultura, y no solo por elitismo, también aceptando y hasta celebrando el sentimiento de marginación. Sea como sea, mi idea de lo popular es bastante ecléctica y, aunque no hayamos podido contratarlos por cuestiones de derechos, me encantaría incluir en la colección títulos como *Memorias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar, o *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco, contemplándolos en el contexto de los *bestsellers* y la novela histórica actual.

**A este respecto de lo alto y de lo bajo, conviene señalar también que *Cero***

***absoluto* y *Canal* tienen en común un ánimo experimental que las empareja en cuanto a su dimensión genérica. En *Canal*, la lírica es difícilmente distinguible de la narrativa. *Cero absoluto* se compone de varias partes. Unas son plenamente novelísticas, como la titulada «La araña», mientras que otras se presentan incluso como reproducciones de recortes de prensa publicados en bruto. En su libro *La grieta* se encuentran textos de apariencia plenamente ensayística e incluso científica y docuficciones como el estudio traductológico de un libro inexistente (*Gigamesh* de Patrick Hannahan), junto con relatos puros como el que da título al volumen. Así conviven la ficción, la docuficción y la no ficción en una única obra. ¿A qué obedece este cuestionamiento suyo de los límites genéricos entre la lírica y la ficción, entre lo ficticio y lo no ficticio?**

Los géneros y sus límites son cuestiones filológicas, no literarias. O incluso comerciales. Le interesan al investigador que necesita acotar su campo de estudio, al librero que quiere colocar una novedad en una sección u otra, pero son una invención, etiquetas con una utilidad específica, no realidades inmutables. De hecho, cambian con el tiempo o con la perspectiva que se aplique, y terminan resultando problemáticas. En el mejor de los casos, son trajes que uno se pone para ir a una fiesta; en el peor, son corsés que te impiden respirar. A Golding le rechazaron no sé cuántas veces el manuscrito de *El señor de las moscas* porque los editores no entendían si se trataba de una obra juvenil o para adultos, y, por lo tanto, no sabían cómo venderla. Ahí es donde la cosa se pone perversa, lo que, en principio, debería servir para caracterizar una obra *a posteriori*, para etiquetarla, qué sé yo, en una biblioteca, de pronto actúa como una exigencia previa, como un factor insoslayable que determina lo que se

debe escribir y lo que no. Y esto no ha hecho más que empeorar desde entonces.

Yo entiendo la creación como un acto de libertad, en el que todo es factible. Mi proceso literario consiste en identificar un problema (aquello que me obsesiona tanto, en un momento dado, como para dedicarle el tiempo y el esfuerzo que requiere la escritura) y dar con la solución que lo resuelve (esto es, la forma específica para escribirlo, usando la variedad de recursos técnicos que he desarrollado o incorporado con los años y buscando otros nuevos, adecuados al tema en cuestión). No existe una forma correcta o incorrecta de escribir, ni fórmulas que se deban aplicar invariablemente. Se hará mejor o peor, se acertará más o menos, pero no porque el resultado se ajuste a un modelo prefijado, sino en función de lo que uno se haya propuesto y por el impacto que produzca en el lector. En otras palabras, no permito que se me impongan reglas, yo elijo o defino las reglas de cada proyecto. Por ejemplo, el argumento de *Casa abierta* se desarrolla en siete secciones autoconclusivas impresas sobre papeles de diferentes gramajes, y cada sección se divide, a su vez, en poemas visuales. Distintos críticos lo han definido como una novela, como un poemario y como un libro-objeto. ¿Es algo de eso, las tres cosas a la vez, ninguna?

Pondré otro ejemplo, cuando gané en 2015 el premio Ricardo Molina con *Canal*, el editor me telefoneó y me dijo que lo iba a publicar fuera de la colección de poesía, en otra de su catálogo que estaba compuesta de libros raros, misceláneos. Yo me opuse, claro, porque uno de los propósitos de *Canal* es precisamente investigar los límites de lo poético (el título es polisémico y remite a tres ámbitos distintos: el lugar físico donde se ahogó mi hermano, la acción metafórica de abrirse en canal, esto es, una pulsión confesional, y el propio canal de la

poesía como parte del proceso comunicativo), de modo que, al descontextualizarlo, el libro perdía su sentido. Estuvimos un rato batallando. El editor me decía: «Pero, Javier, esto que has escrito no es poesía, se compone de frases, no de versos». Y yo: «No, son versos». Y él, venga a insistir: «Pero ¿cómo versos? Si no están medidos». *Canal* tiene una disposición visual particular, el texto dibuja en la página bloques rectangulares de un ancho constante para reflejar la estructura de un canal, así que se me ocurrió decirle: «Coge una regla y ponla sobre los poemas, ¿no ves que todos los versos miden exactamente cinco centímetros y medio?». Al fin se dio por enterado y no hubo más discusión.

**Recortes de prensa, un folleto publicitario, la transcripción de una grabación... En *Cero absoluto* abundan los textos que aparentan ser documentales, no ficticios. ¿A qué se debe este uso tan amplio de lo que en inglés se llama *fictional non-fiction* y que aquí denominamos *docuficción*? ¿Guarda alguna relación con la búsqueda de una nueva clase de verosimilitud en la ficción? ¿Cómo se enmarca esta docuficción en el planteamiento experimental de su narrativa?**

Más que de verosimilitud, es una cuestión de efectividad, o sea, de la intención de crear unos efectos concretos. *Cero absoluto*, como otras de mis obras, está llena de contrastes, es una suma de tonos diferentes, enlazados de manera consciente. El libro pasa de un relato alegórico como «La grieta» a las noticias de prensa, cuyo lenguaje es radicalmente distinto, o de una sección publicitaria, donde la imagen se integra con el texto, a otra como «La araña», que se asimila más a la idea tradicional de novela. También *Canal* posee tonos contrapuestos: se abre con un largo poema seriado de apariencia hiperrealista y se cierra con

una coda onírica. El hueso y el músculo están separados, por así decirlo. Esto no significa que no me interese la verosimilitud, según en qué caso. Por ejemplo, en «Hacia una traducción de *Gigamesh*, de Patrick Hannah», que presenta dos hipotéticas traducciones de un mismo fragmento del libro inexistente ideado por Stanislaw Lem en *Vacío perfecto*, escogí la forma de un artículo con notas filológicas al pie para hacer más creíble la *boutade*.

Hablando de verosimilitud, los recortes de noticias ficticias de *Cero absoluto* vieron primero la luz en el periódico *El Día de Córdoba*, con un montaje más sofisticado, ocupando cuatro páginas completas en cuatro días distintos. El diario me había encargado un relato de verano seriado y, pensando en el medio en el que iba a publicarse, se me ocurrió escribir un grupo de informaciones falsas que explicaban la transformación tecnológica de nuestra sociedad, por fases, hacia un futuro dominado por la realidad virtual (de ahí, surgiría después la novela). El titular de apertura del segundo día fue el siguiente: «El vertido tóxico obliga a evacuar a más de 3.000 vecinos en la ribera». Yo daba entonces clases de recuperación en un colegio y, un día, a la hora del desayuno, una compañera profesora se me acercó y me dijo que había ojeado el periódico por la mañana y había creído que la noticia era cierta, un poco como lo de Orson Welles y *La guerra de los mundos*, solo que a escala local. Estaba muy enfadada, me dijo que aquello llevaba a confusión, que era una broma macabra. Yo le señalé la cornisa en la que se dejaba claro que era un relato, pero ni por esas.

El caso es que siempre me ha gustado jugar con los materiales que pueden formar parte de un discurso literario. Lenguajes como el ensayístico o el periodístico, las imágenes, los paratextos, la maquetación, los elementos de diseño o las características físicas del libro son

recursos a disposición del escritor. Integrándolos con lo verbal, se resignifican y aportan nuevas capas de sentido. Claro está que me interesan, y mucho, las formas tradicionales de la literatura, pero también me seduce proponer nuevas vías. Además de por el puro goce creativo, es una forma de apelar al lector actual, que no es solo, ni primordialmente, aquel que tiene un libro entre las manos. Hoy día, se lee más que nunca, pero se lee en pantallas, en papeles sueltos, en los carteles y anuncios publicitarios que inundan las calles, en todas partes. Pasamos de un mensaje a otro sin apenas darnos cuenta y el conjunto conforma un macrorrelato que se compone desordenadamente en nuestra cabeza, influyendo en nuestras emociones como lo haría una novela convencional, solo que esta experiencia de lectura no tiene principio ni fin, resulta muy adictiva y tiene una mayor apariencia de realidad. Dicho fenómeno está provocando cambios en la forma en la que procesamos la información y la literatura debe ser consciente de ello, tanto si quiere adaptarse al nuevo paradigma como si pretende combatirlo.

**El experimentalismo de su ficción especulativa, sobre todo en *Cero absoluto*, no se limita a lo discursivo. En esta novela figura en primer lugar un enigmático relato ambientado en dos períodos distintos de la prehistoria, en el Paleolítico y en el Neolítico, con dos personajes de cada época ligados misteriosamente por el terror ominoso de «la grieta» en la que ha caído un cazador de la primera de aquellas extensas edades. Este relato se cierra con una breve sección titulada «El fin del mundo», como si el apocalipsis tecnológico *cyberpunk* de la novela no hiciera sino culminar un destino ancestral o, más bien, repetirlo. De esa forma, parece quedar anulado el tiempo, al**

**menos simbólicamente. ¿Qué representa el tiempo y su aparente anulación en su obra? ¿No es paradójica esta anulación si la confrontamos con su preocupación por el presente y el futuro manifestada a través de la narración del tecnoapocalipsis, así como con su compromiso con el experimentalismo, que denota una conciencia de la necesidad de evolución y cambio, de progreso, por así decir, en la literatura?**

El tiempo es uno de los temas que más me obsesionan y que más he trabajado en mis libros. O, bueno, no tanto el tiempo, que es un concepto abstracto, casi imposible de definir, como la impresión subjetiva, gnoseológica, del tiempo, pues el ser humano es una especie de reloj orgánico. Y no me refiero a cuestiones trilladas como la nostalgia o el envejecimiento, tendentes al sentimentalismo y al narcisismo, sino a la conciencia que tenemos del pasado y del futuro, cuando vivimos en un presente continuo y continuamente inasible.

He usado el tiempo como motivo, pero, sobre todo, me gusta jugar con él mediante la estructura para crear paradojas o provocar sentidos nuevos en una secuencia narrativa, lograr que la suma de varias escenas signifique algo más que cada una de ellas por separado. En el cine, se ha experimentado de sobra con la teoría del montaje, y también se han hecho cosas alucinantes en el cómic, por no hablar de la propia literatura. En cualquier caso, el campo de la estructura me fascina y, a la hora de escribir, le dedico mucho esfuerzo, sorprendería ver la cantidad de esquemas que manejo.

Una de mis primeras obras, *Edificando América*, está compuesta por nueve cuadros teatrales que representan la consumación de una maldición india en los Estados Unidos. Cada cuadro sucede de noche, en horas consecutivas, está ambientado en una década distinta del siglo XX y tiene personajes y argumentos

diferentes, pero el subtexto trasciende las elipsis y se desarrolla a través de la yuxtaposición de escenas. En «La grieta», las dos anécdotas prehistóricas, alejadas miles de años entre sí, se siguen sin solución de continuidad, por lo que aparentan ser correlativas. Esto determina el sentido del relato y permite, a la vez, interpretar el final de la novela, situado en un futuro distópico, como la conclusión de una misma cadena simbólica.

*Canal*, por su parte, expone una experiencia personal y colectiva que abarca cuarenta años y tiene su origen en la muerte de mi hermano. La estructura narrativa del libro no es cronológica, cada uno de los sesenta fragmentos en los que se divide el poema principal (no es casual que el número coincida con una medida de tiempo) se relaciona emocional y conceptualmente con el siguiente, por acumulación o por contraste. En sentido metafórico, la ordenación de dichos fragmentos equivale a plegar la narración en un solo punto, el accidente mortal, y luego desplegarla hacia delante y hacia atrás siguiendo una lógica atemporal que recuerda el modo en que funciona la memoria: cuando recordamos, los sucesos pasados se sitúan a un mismo nivel en nuestra mente y la intensidad del recuerdo depende de la profundidad de la huella que nos haya dejado, no de si sucedió antes o después.

Podría seguir dando ejemplos de mi manera de trabajar el tiempo, pero creo que ya es suficiente. Subyace la idea de que el pasado y el futuro son construcciones psicológicas, meras proyecciones del presente. Ambas son entelequias, la primera fabricada de recuerdos, imaginaciones y autoengaños; la segunda, de sueños, ilusiones y más autoengaños. Y claro que me preocupa lo que está por venir, de qué manera y en qué grado somos capaces de conducirnos a un futuro mejor, igual que me preocupa la desmemoria y la tergiversación del pasado.

Si se me permite la digresión, y ya que aparece nombrado en la pregunta, diré que un motivo relacionado con el tiempo que me interesa bastante es el destino. Personalmente, me disgusta el tratamiento que recibe en tantísimas ficciones, de manera particular en infinidad de novelas de género fantástico, con sus elegidos y mesías, sobre cuyos benditos hombros descansa la salvación de todos. Muchas de ellas, que no dudo en calificar de reaccionarias, niegan la libertad, la responsabilidad y las consecuencias de los actos individuales. Hacen pensar al lector que todo debe o puede seguir como estaba, cuando, en realidad, nunca nada es lo mismo que fue, empezando por nosotros mismos. Para mí, el destino no es aquello que está por suceder, sino el camino que conduce al momento en el que nos encontramos. Dicho de otro modo, lo que venga mañana dependerá de cómo vivimos hoy.

Por último, sobre el progreso literario, y poniéndome un poco ballardiano, diré que lo entiendo como un proceso evolutivo inevitable. En este sentido, mi compromiso artístico no sería tanto la conciencia de la necesidad de un cambio como una constatación del propio cambio. Acepto la evolución y actúo en consecuencia.

***Cero absoluto nos pinta un futuro de extinción. En su cuento «El oro del valle oscuro», el monstruo al que acaba matando Conan es un ser de origen inmemorial y de aspecto lovecraftiano que ha caído en nuestro mundo tras un largo periplo por el universo. Podría parecer que su literatura expresa un pesimismo cósmico. ¿Cree que es así y, de serlo, a qué cree que se debe tal pesimismo? ¿Respondería tan solo a una reflexión existencial o puede entenderse también como una reacción frente al espectáculo del mundo***

**de nuestros días y de lo que se barrunta que nos deparará el futuro?**

Al respecto de lo primero, suscribo lo que decía William Golding de sí mismo: me considero «un pesimista universal, pero un optimista cósmico». O sea, cuando contemplo la dimensión material de la vida, la imperturbabilidad de un universo que se conduce hacia el caos, la violencia de las leyes físicas, el absurdo de la existencia o la maldad inherente a la naturaleza humana, soy un pesimista. Pero si tengo en cuenta una dimensión espiritual en la que caben la maravilla, el misterio, el afecto o la belleza, soy optimista. Mi literatura trata de expresar ambas dimensiones, y la tensión entre ellas.

Pienso en el mundo actual y la oscuridad que se intuye más adelante y me pregunto si ha habido una época distinta, si ha existido un tiempo mejor o si las generaciones pasadas no habrán tenido, invariablemente, la misma impresión que nosotros. ¿Desde cuándo se lleva hablando del fin del mundo? Probablemente, desde que el hombre es hombre. Pero eso no es lo importante, también desde sus inicios, la humanidad ha concebido la posibilidad de un mundo mejor y se esfuerza por hacerlo realidad.

Yo participo de ese deseo, aunque creo que toda esperanza debe partir de un mayor conocimiento del mundo en el que vivimos, de una mayor conciencia de nuestras virtudes y limitaciones como individuos y como sociedad. En esto, puede servir la literatura. Hay otra idea de Golding, no recuerdo bien dónde la leí, con la que estoy plenamente de acuerdo. Él fue considerado un escritor moralista y aceptaba el calificativo, pero matizaba que moralista no es el que enseña el camino del bien, sino el que señala los peligros del mal. ¿Qué es el mal? La falsedad, la hipocresía, la crueldad, la intolerancia..., cosas que todos conocemos, no porque las veamos en los demás, sino porque están dentro de cada

uno de nosotros. Otra forma de verlo sería que el arte no debe ofrecer respuestas, sino plantear preguntas. No es lo mismo interrogarse sobre las cuestiones morales que moralizar, y, por desgracia, lo último abunda. Me habría tanta gente iluminada que nos sermonea a diario, que dice tener la receta para mejorar el mundo, siempre desde una perspectiva privativa. Y me producen sonrojo los que, de estos, se llaman a sí mismos artistas, especialmente escritores, porque es la actividad a la que consagro mi tiempo y mejor conozco. Todo esto para decir que sí, que algo del pesimismo universal, que no cósmico, de mi escritura es una reacción frente a un estado de cosas que considero deleznable.

**Ha traducido y editado académicamente en español varios relatos protagonizados por el Conan genuino de Robert E. Howard. Ha escrito una nueva aventura de Conan en «El oro del valle oscuro». Este se inscribe formalmente en el canon conaniano tanto por su caracterización del protagonista como a la forma y escritura narrativas. ¿No podría creerse que esto contradice el indiscutible vínculo de su obra de usted con la contemporaneidad más avanzada? ¿A qué se debe su interés por este personaje? ¿Qué representa para usted como héroe literario?**

Como curiosidad, y esto es algo en lo que reparé cuando preparaba la antología *La grieta*, los relatos los he escrito casi siempre por encargo, a diferencia de las novelas o los poemas. Y digo «casi» porque ahora mismo recuerdo un par de ellos que escribí por gusto, pero no más de esos. Como sea, es un género que permite un alto grado de experimentación, aunque pueda parecer lo contrario, a primera vista, en el caso de «El oro del valle oscuro».

Volviendo al asunto de la escritura entendida como problemas y soluciones, el primer problema aquí es la naturaleza de

cada encargo, que suele implicar restricciones temáticas o de extensión, si bien, en ocasiones, ofrece también soluciones. He hablado antes del relato «Cero absoluto» que me encargó el periódico. No me impusieron un tema, pero sí un espacio determinado y aproveché esto último para resolver la cuestión formal. «Diez razones para ver TV en lugar de leer un libro», el texto que abre *La grieta*, fue una comunicación que envié a un congreso de editores, cuyos organizadores me pidieron que reflexionase sobre el hecho de la lectura tradicional, entiendo que para defenderla, pero yo preferí ahondar en sus debilidades frente a otras alternativas de ocio. En el contexto de la recopilación, dialoga con el resto del libro y funciona como un relato más. La «traducción» del *Gigamesh* surgió para un volumen de homenaje al citado libro imaginario, y ahí quise ir más allá de la mera glosa o la imitación del texto original de Lem y atreverme a escribir un fragmento de algo que no existe. «Condiciones que inhiben el discernimiento» formó parte de otro homenaje colectivo, en este caso al *Quijote*. Tratándose de uno de los libros más bellos y originales de la historia, que cuestiona el idealismo y apela a una mayor comprensión de la realidad, decidí irme al extremo opuesto y proponer un falso informe (que es, además, un ejercicio de plagio) sobre las estrategias de manipulación de los individuos por parte de una entidad que bien puede ser una empresa o un ministerio.

Traigo estos ejemplos para ilustrar que mi manera de enfrentar los encargos se inicia con un análisis del propio encargo y sigue con la intención de llevar la forma a un límite. Lo mismo hice con «El oro del valle oscuro», que, en principio, iba a formar parte de un dossier de la revista *Quimera* dedicado a Conan y coordinado por Luis Gámez, aunque finalmente apareció en una revista de Aristas

Martínez, también por mediación de Gámez. El hecho de ser, primeramente, un encargo de una cabecera sobre nuevas literaturas, con un gusto abierto por lo experimental, me trajo de inmediato la idea de hacer un relato clásico, lo más fiel posible al modelo howardiano. Porque el contexto determina la radicalidad de la propuesta, y si a un escritor le encargase un texto transgresor, digamos, una revista pornográfica, una opción para transgredir en ese contexto sería, por ejemplo, entregar un relato infantil de aventuras, sin carga erótica alguna.

Dicho esto, mi idea de límite en «El oro del valle oscuro» tiene una doble vertiente. Por un lado, temáticamente, el relato se sitúa al final de la trayectoria del personaje, evitando la tentación de narrar su muerte, que me parece una solución inadecuada, puesto que el propio Howard dejó abierta la biografía de Conan y considero erróneo corregir este aspecto integral en la naturaleza de la serie. Por otro, hay una lectura metaliteraria en el hecho de que Conan, del que lo último que sabemos es que, de viejo, se embarcó hacia el oeste, termine llegando al valle oscuro, una traducción del Dark Valley donde se crió Howard. Es un cierre circular, con el personaje en busca de su autor. Además de esto, el título adelanta ya otro de los temas del relato, el oro como sinécdoque del dinero que tanto obsesionó al escritor durante su corta vida y que, en última instancia, lo llevó al suicidio. En mi relato, el oro es, literalmente, un producto cósmico y monstruoso, dos motivos que remiten a la poética howardiana, y el que Conan sobreviva a la trampa mortal es una forma de expresar que las creaciones sobreviven a sus creadores.

En cuanto a mi interés por el personaje, esto tiene una fácil respuesta: soy un fanático de sus aventuras. Lo descubrí, como la mayoría de mi generación, por los cómics de Marvel, gracias al trabajo de Roy Thomas con la franquicia en

la década de 1970. Yo tendría doce o trece años y me atrapó al instante. De primeras, el tono explícito y violento de esos tebeos sobrepasaba la mojigatería habitual de los superhéroes que también leía. En una segunda lectura, sus aventuras, aun siendo maniqueas, resultaban ambiguas e impredecibles, lo que apuntaba a obras más maduras. Me atraían su carácter supersticioso, el contraste entre su profunda vitalidad y su profundo pesimismo, el hecho de que gane y pierda, la narración desordenada de sus andanzas. Y claro está que la ambientación fantástica le aportaba un irresistible sentido de la maravilla. Confieso que tardé bastante más en apreciar los relatos de Howard, quizá porque cuando cayeron en mis manos las novelitas aquellas de Cómics Fórum, intervenidas por L. Sprague De Camp y compañía, ya estaba yo leyendo a Lem y a Borges y me supieron a poco. Lo retomé en México, dos décadas después, directamente en inglés y contando con los tomos de Wandering Star, que reunían al fin los textos del escritor texano sin injerencias de terceros. Con todo el bagaje con el que ya contaba, tras décadas de leer y releer los cómics de Conan, buenos, malos y peores, y de reflexionar sobre el personaje con el apoyo de estudiosos como Patrice Louinet o Rusty Burke, este se me reveló en toda su dimensión, más allá de ser el simple protagonista de una serie de fantasías escapistas. Por no extenderme demasiado, me refiero a su función en las historias como un *faruk*, esto es, como alguien que distingue la verdad de la falsedad, su fuerza como metáfora del individuo de los años de la Gran Depresión, ahogado por la injusticia y la corrupción del sistema e incapaz de hacerle frente, o su idiosincrasia como máscara de las obsesiones del propio Howard. Poco después, lo estaba traduciendo.

**El estilo de su Conan es ciertamente personal, pero no es tan experimental como el de otras obras suyas. ¿Se debe esto a un deseo de no alejarse demasiado del canon conaniano? ¿Podría entenderse que intentó superar así otra distinción en la literatura contemporánea, la que mediaría entre la escritura tradicional y la experimental, de forma paralela a su anulación de la distinción entre géneros *altos y bajos*?**

Para confeccionar un relato de Conan, no hay mejor tejido que el del propio Howard. Lo que he leído de los *pastiches* me resulta inconsistente y aburrido. De modo que, sí, puede decirse que busqué no despegarme del canon, lo cual ya es, de partida, un reto exigente. En lo que se refiere al estilo, escribí «El oro del valle oscuro» muy poco después de que se publicase mi traducción y edición de Conan en *Letras populares*, tenía fresca la prosa de Howard y me fue relativamente fácil emularla, o, mejor dicho, dotar de rasgos howardianos a un fraseo con personalidad propia. El único elemento en el que me alejé totalmente de su voz fue en el uso del presente verbal, con la voluntad de subrayar la actualidad de la mirada y su distancia con el molde preestablecido, clásico, de la serie original.

Es cierto que mi relato se puede leer como un cuento tradicional, pero he señalado antes algunos de los elementos experimentales que encierra. A estas alturas de la entrevista, convendría que aclarase que, a mí, no me mueve la experimentación por la experimentación, sino que la entiendo y practico como parte del proceso de búsqueda de soluciones narrativas. El objetivo, en sí, es lo narrado. Me interesan, muy especialmente, las obras que presentan distintos grados de profundidad, las que se disfrutan en superficie y proporcionan tantos más matices cuanto más se ahonda en ellas. Creo que «El

oro del valle oscuro» es un ejemplo de esto. O, al menos, eso espero.

***Canal, Cero absoluto, La grieta*, «El oro del valle oscuro»... Su obra es tan variada en forma y contenido como coherente en su planteamiento literario ajeno a distinciones apriorísticas. Tras varios años sin publicar, ¿piensa reanudar mediante su creación literaria la lucha contra los prejuicios que pesan sobre la literatura española contemporánea, en general, y contra los que sufre la ficción especulativa, en particular? ¿Cabe esperar que lo haga mediante nuevas obras de ficción que aporten nuevos ejemplos de diversidad de registros y de belleza de lenguaje que se sumen a los suyos anteriores?**

Hay días que me levanto y pienso que esos prejuicios acabarán por desaparecer, pero luego veo que se renuevan y me entran ganas de volver a la cama. En lugar de eso, me reafirmo en la idea de una literatura sin etiquetas ni intereses mercantilistas, que confíe en el lector y lo trate con respeto, que amplíe y embellezca el mundo, y me pongo a escribir, cuestionando lo que ya he hecho y tratando de mejorarlo. Que lleve años sin publicar se debe, precisamente, a que he estado encerrado preparando mi nuevo proyecto creativo, el más largo y ambicioso hasta la fecha. Es una novela que empecé en verano de 2009, en México, y que he terminado este invierno aquí, en Suiza, donde resido. Ha requerido una gran labor de documentación (de formación, más bien), pues trata temas de filosofía, mitología, religión e historia en un arco temporal de casi mil doscientos años. De hecho, tuve que segmentar el proyecto en varios libros, cada uno de ellos conclusivo, porque el argumento se había vuelto inabarcable. Solo de este primero, guardo miles de páginas de anotaciones, decenas de esquemas y hasta cuatro borradores distintos. En la superficie, es

una novela de aventuras con ciertos elementos fantásticos que aspira a seducir a toda clase de lectores, y, en la línea de lo que he explicado antes, contiene una serie de investigaciones formales, especialmente estructurales, a mayor profundidad. Diría que es distinta de todo lo que he escrito hasta ahora, pero ya he hablado de eso y no me gusta repetirme.

**Esperamos con fruición leer estos nuevos frutos prometidos del ingenio de Javier Fernández en su combate contra el *cero absoluto* que merecen aquellos escritores y**

**críticos que han prolongado cansinamente hasta hoy en España estilos y prejuicios del pasado, y que siguen siendo galardonados por ello hasta poniendo el régimen su nombre a estaciones de ferrocarril, al tiempo que silencian como pueden las propuestas más serias de renovación literaria, dentro y fuera de la ficción especulativa. Afortunadamente, el tiempo pondrá las cosas en su sitio. Mientras tanto, siempre nos quedará el placer de disfrutar de la obra de Javier Fernández, empezando quizá por esta nueva aventura de Conan que ofrecemos a continuación.**

JAVIER FERNÁNDEZ

## El oro del valle oscuro

Tras una larga ausencia, el rey Conan ha regresado a Tarantia. El bárbaro usurpador tiene más de sesenta años y los últimos diez los ha pasado de campaña en campaña, librando la guerra a medio mundo. Hiboria es un caldero hirviente y cualquier reyezuelo ostenta ambiciones imperiales. Una década atrás, los ejércitos de Conan se limitaban a repeler envites de países vecinos, aunque pronto el monarca cambió la defensa por la agresión y acabó comandando ataques preventivos, que tanto han valido para ampliar las fronteras como para dar rienda suelta a su ardor belicista y su carácter sanguinario. A día de hoy, cuando se ha firmado el último armisticio, Aquilonia se extiende al este hasta Turán y al sur hasta el mismísimo río Estix. Conan es el hombre más poderoso del mundo, pero atrás han quedado los gozos de la batalla, los deleites de la conquista. De vuelta al sosiego de la corte y la vida familiar, sentado sobre blandos cojines de seda, el cimerio se aburre soberanamente.

Pasa los días arrellanado en el trono, en un bullicioso salón repleto de políticos intrigantes y burócratas corruptos que celebran el fin del periodo de expansión, deseosos como están de repartirse el ancho territorio y la riqueza ganada por la fuerza. La paz es el tártaro del guerrero y Conan da rienda suelta a su proverbial melancolía. En público, se muestra huraño y abstraído; en privado, está triste, apagado. Así las cosas, llega a palacio la noticia de la captura en aguas oceánicas de los restos de un enorme navío estigio. Toda la tripulación fue hallada muerta, flagelada por los rigores de una terrible tormenta. El barco transportaba en la bodega varias pilas de mineral de oro, pepitas de enormes tamaños y de una pureza insólita. Con el cargamento de oro, llega a manos del rey una gastada carta náutica, de un territorio cuya forma Conan no reconoce, y otros papiros y mapas encontrados en la cabina de mando. En ellos, se narran las incidencias de una larga travesía de ida y vuelta a un remoto continente

situado en los confines del océano occidental, así como de un viaje tierra adentro, hasta una fabulosa región «en la que árboles y piedras son de oro».

He ahí el remedio inmediato para las pesadumbres del rey. Ansioso por abandonar la ratonera de la corte, ávido de emociones y desoyendo todo consejo, Conan ordena de inmediato una expedición. Se pondrá él mismo al frente de una flota de barcos cargada de soldados, en busca del oro y de nuevos territorios que anexionar. Vuelve la sangre al bárbaro, que se despide de su serrallo con un novenario de pasión y luego abdica en su hijo mayor, un joven criado en las faldas de su madre, la reina Zenobia, mitigado por la vida palaciega y carente de la bravura del padre, pero al que brotan de golpe alas ciméricas: su primera orden es un recuento de las arcas del Estado. Con una atronadora carcajada, Conan pone rumbo al oeste junto a la flota más impresionante que, hasta la fecha, haya conocido el mundo.

Meses más tarde, de la armada solo quedan tres barcos medio desleídos, machacados por los rigores de las tormentas oceánicas. En uno de ellos, va Conan, un león enjaulado, rabioso por lo funesto de su empresa, temeroso de la muerte en alta mar. A duras penas, y por el miedo que les infunde su comandante en jefe, mantienen los hombres la compostura. Y de pronto, un buen día, el vigía da señal de tierra y brotan los vítores bajo el cielo raso. Es una pequeña isla deshabitada, pero les sirve para repostar y tomar fuerzas. Vuelven a enfilarse poniente y enseguida circundan otra isla, y luego dos o tres más y con ellas sitúan su posición aproximada en la carta de navegación y se dirigen así con éxito a la costa curva de un territorio inabarcable, situado al noroeste: el continente que buscaban. Recorren el litoral durante días y arriban en una albufera marcada en uno de los mapas como inicio de la ruta del tesoro. Quinientas millas al norte está su destino.

Cuando el bárbaro pone pie en la playa, es un hombre nuevo, rejuvenecido. En su cabeza resuenan olvidadas canciones de la Costa Negra, las viejas baladas de los mercenarios de Khoraja, los ritmos ácratas de los kozakos. En un arrebato, el antes rey se desembara de la capa y los emblemas imperiales, se dirige a sus fatigados fieles y los arenga: «Quemad esas naves. Ya no somos siervos de Aquilonia, sino hombres libres. Venid conmigo y os haré ricos». Estupefactos, soldados y oficiales se miran unos a otros esperando una reacción individual o colectiva. Y justo entonces, de una loma, hacha en mano, cae sobre ellos una lluvia de indígenas furibundos y Conan se tensa, levanta el puño, da una voz marcial y el desorganizado grupo se transforma al instante en tropa invasora. Llega un hervidero de salvajes y los hiborios son solo cien, pero cien bestias anfibias, asesinos curtidos en el campo de batalla y dirigidos por un bárbaro sobrehumano, que aun anciano es capaz de aplastar tres cráneos de una palmada.

Toda la mañana y toda la tarde, el acero choca contra la piedra, y la parte; la piedra contra la coraza, y se rompe. Está aún el sol sobre la tierra cuando Conan agarra las dos quijadas del último nativo con sus manos y las arranca del cuello en el que estaban alojadas. Bañados en sangre y sudor, exhaustos, en pie por mera inercia, los hombres tiemblan de furia y sus músculos desprenden chispas eléctricas. De los civilizados, apenas ha caído una docena, el suelo está alfombrado con los otros. Y Conan dobla la apuesta: «Por Crom, que fundaremos aquí nuestro propio imperio». Se alza al unísono un rugido, y el rugido hace temblar la tierra.

Avanzan durante semanas por un territorio poblado de salvajes y se ven envueltos en sangrientas refriegas, aunque no todos los nativos son hostiles y los hay que se hermanan con los invasores. Lejos de disminuir, el ejército de Conan se hace más numeroso. Son una milicia extravagante, una comunión de seres

singulares, aventureros y curiosos empedernidos que nada esperan de la vida y todo lo quieren. El viejo león y sus acólitos avanzan incansablemente hacia el norte y, sentado de noche junto al fuego, un geógrafo indígena afirma que el mundo es redondo y Conan, borracho del jugo fermentado del nopal, se pone en pie, señala a poniente y exclama: «Por ahí se llega entonces a Khitai, y luego a Hirkania. Por Crom, la cara que pondrá mi hijo cuando nos oiga llegar por la espalda... Espero que no le haya cogido cariño a esa corona, soy experto en arrebatárselas». Mientras los hombres se parten de la risa, Conan fija su añeja mirada en la oscura línea de horizonte. En el fondo, confía en que lo de la curvatura de la tierra sea un cuento, pues la idea de un mundo finito le parece tristísima, e insoportablemente tediosa.

Atraviesan un desierto y luego marchan por grandes planicies hasta llegar al fin a la linde de un valle frondoso y oscuro que, en el mapa, es el término del viaje. En algún lugar de su interior, está la ansiada recompensa. Pero un puñado de los salvajes se inquieta, clama que el valle está maldito y que alberga la muerte. El propio Conan siente un mal presagio y, aunque acalla tajantemente las habladurías, detiene la expedición en lo alto de la vertiente. Los hombres montan el campamento, se echan a dormir y al cimero lo asaltan espantosas pesadillas. Se despierta sobresaltado, solo para comprobar que todos los indígenas y la mayoría de sus hombres han abandonado el grupo y han puesto tierra de por medio. Quedan diez, los más valientes o los más avariciosos, y Conan. Con los primeros rayos de sol, los once se internan en el valle oscuro.

Es un paisaje interminable de colinas cubiertas con un arco perenne de nubes grises. Veneros negros discurren sin hacer ruido y los vientos solitarios silban en aquel gigantesco bosque sombrío. El denso aire de la penumbra repele la luz del sol y sofoca el espíritu de los

hombres que avanzan con el tintineo ocasional del acero. Ramas desnudas enmarañan las faldas de las colinas, y, dentro de ellas, hay zonas que nunca han conocido el sol. No ven pájaros, ni insectos, ni bestia alguna, pero temen lo que pueda habitar en la negrura. Atraviesan una quietud innatural y a Conan le parece, de pronto, que ha regresado a Cimeria. El recuerdo de su propia tierra, un lugar siniestro, de oscuridad y noche profunda, tan árido y doloroso como este otro, eriza la piel del bárbaro, que aprieta los dientes y lucha contra el deseo de desenvainar la espada o de enloquecer. Y cuando la tensión amenaza con devorarlos a todos, se abre ante ellos una visión espléndida e inesperada: detrás de un ancho cinturón boscoso, se erige un montecito puntiagudo cuyo pico es de oro. Oprimido por una angustia inenarrable, un rufián jura por Mitra y echa a correr en dirección contraria al fulgor. «¡Detente!», grita Conan, pero es tarde. En su carrera, el hombre pisa las ramas que cubren el hueco entre los dos filos de un cortado sin fondo, estas se rompen con su peso y el infeliz cae chillando a las entrañas negras de la tierra. Conan ordena a los demás que sigan adelante por un empinado pasadizo de piedra que sorteaba el cortado y se interna en una rampa cubierta de espinos, por la que suben, abriéndose paso a espadazos. Solo cuando se han alejado lo suficiente, dejan de escuchar el grito de una caída que parecía no tener fin.

Han pasado varias horas cuando salen de la espesura a la falda de aquel monte de fábula. La dorada cima es tan radiante que, durante unos segundos, los hombres apenas pueden mantener los ojos abiertos. A esta distancia, la cumbre metálica revela su auténtica naturaleza: se trata de una alta pirámide truncada, de base cuadrada, formada por numerosas terrazas superpuestas, que ocupa toda la cresta de la montaña. Está esculpida en la piedra y bañada en oro, y se diría que aquel oro hubiese sido

arrojado a borbotones desde lo alto de la suntuosa elevación, pues el mineral ha rebasado los límites de la construcción, se ha derramado por la falda y cubre también el suelo, los árboles y los arbustos del límite del cinturón boscoso. Los hombres se acercan a un olmo de oro y tocan estremecidos su corteza fulgente. Conan arranca unas briznas de hierba dorada del suelo y comprueba que es tierra lo que hay debajo de ellas. La capa áurea se hace más gruesa conforme se acercan a la pirámide y resulta más difícil caminar, pues el firme es escurridizo. Por suerte, quedan algunas lenguas de terreno descubierto y los hombres logran alcanzar la base del edificio. Aparentemente, no tiene puertas, pero sí una resbaladiza escalinata en el centro de la radiante cara frontal, que conduce a lo alto.

Trepan en fila india, los escalones son estrechos y elevados, y están gastados. El viento arrecia conforme suben, un traspie podría ser fatal, de modo que progresan lentamente, algunos a gatas, procurando mantener el equilibrio. Todos menos el cimero, que va al frente y escala con la misma agilidad que si se tratase de una simple ladera. Teme un ataque desde arriba, pero nada malo les sucede. El atardecer cae temprano en el valle oscuro y la oblicua luz del sol aporta tonos sanguinolentos al espejo áureo que pisan. Conan no tarda en hacer cumbre y, minutos después, llega el resto del grupo. Es un área cuadrada de cincuenta metros de lado, en la que el forro de oro forma pliegues y grumos irregulares. En el centro, hay un ancho montículo hueco, de un metro de altura y cuatro o cinco de diámetro, como una suerte de cráter dorado. «Por ahí rezumó el oro», dice uno, y los demás se acercan para asomarse, pero le queda poca luz al día y no se ve el interior del edificio. Mientras tanto, Conan está en el otro extremo de la plataforma. La cara posterior de la pirámide es un despeñadero: el peso del oro ha hundido las terrazas, gastadas por la acción del viento y las lluvias torrenciales,

y el cortado se ha convertido literalmente en una mina de oro a cielo abierto. El borde está cuarteado, Conan agarra del suelo una pepita del tamaño de un casco. Veinte o treinta metros más abajo, los coágulos de oro son tan grandes como carromatos. A lo largo de la pared vertical, en los intersticios del oro, traídas por el viento, las semillas de los bosques del valle oscuro han germinado en la piedra subyacente y, aquí y allí, asoman las ramas secas y enmarañadas de algunos árboles y arbustos. Se apiñan los hombres en el borde y arrancan del suelo el oro a puñados, lo amontonan, se lo meten en los bolsillos, ríen y gritan y lanzan piedras doradas al vacío. Alguien exclama: «¡Esta riqueza nos hará los hombres más poderosos del mundo!».

La noche está próxima y, como ninguno se atreve a pasarla en el ominoso valle ni a explorar la pirámide en plena oscuridad, y tampoco quieren separarse del oro, reúnen troncos y encienden una hoguera junto al montículo, a resguardo del viento. Conan hace la primera guardia, y los demás, rendidos, agotados, no tardan en quedarse dormidos. No hay luna, ni estrellas. Las llamas de la fogata danzan en el suelo metálico y se diría que yacieran tumbados en el mismo infierno. Un impulso atávico y repentino se apodera del bárbaro: toma un leño ardiente y lo arroja dentro del cráter. La llama ilumina una dorada galería desierta, a cinco metros de profundidad. Conan se queda mirando atentamente el baile de la luz reflejada hasta que la llama se consume y retorna la oscuridad al interior de la montaña. Luego, se fabrica una antorcha y recorre la cima buscando alguna puerta o trampilla oculta en el suelo, pero los brillos del oro le aturden. De pronto, le parece captar un gemido, un sonido penoso y doliente, inconfundiblemente humano, que proviene de la cara posterior de la pirámide. Conan corre hacia el filo, pisa un enorme cascote que está medio suelto y se precipita con él por el cortado. En su caída, el cimero

extiende velozmente el brazo, agarra una rama y se queda colgando en el vacío. Ha perdido la antorcha, aunque esta no ha llegado al fondo: yace unos metros más abajo, en un saliente situado a la entrada de una enorme grieta de la pared vertical. Desafiando a la muerte, Conan se balancea, se suelta y, como un felino, aterriza sobre el saliente. Toma de nuevo la antorcha, enfila la grieta, que es parte de un túnel ascendente, y se interna en la montaña. Camina entre los centelleos del oro que recubre también estas paredes.

Aquí dentro, los gemidos llegan con más fuerza. Al avanzar, Conan se da cuenta de que el sitio está horadado de pasadizos que se entrecruzan a distintos niveles, todos forrados de oro. Y descubre de pronto con espanto que hay huesos humanos a lo largo del camino, incrustados en el mineral. Cráneos, quijadas, costillas, rótulas, porciones disgregadas... Sigue ascendiendo por el túnel luctuoso. Más adentro, los trozos de hueso son más grandes, hay porciones completas de esqueletos clavados en el techo, en el suelo, en las paredes. Aquí, una columna vertebral; allí, un brazo sin restos de carne. Conan desenvaina su espada y marcha cuesta arriba, cambiando de túnel en alguna ocasión, siempre en busca del origen del gemido. Ya no son partes de esqueletos lo que encuentra, sino esqueletos completos, semienterrados en el oro. Y algunos conservan retales de carne podrida y reseca. Un poco más adelante, se topa con cuerpos en descomposición, ajados, desecados, como si tuviesen los huesos recubiertos de cecina, embutidos a medias en el metal.

Por último, no muy lejos de la superficie, o eso cree el bárbaro, Conan recorre una fila de cincuenta cadáveres aparentemente recientes, vestidos con jirones de uniformes estigios, y se enfrenta luego a una visión aterradora. Con el torso y la cabeza al aire y el resto del cuerpo empotrado, el último de la serie gime y se debate

entre la vida y la muerte. Suyos son los lamentos que ha venido persiguiendo. El hombre tiene los ojos desencajados, un hilo de baba le sale de la boca abierta. Conan lo agarra de los hombros e intenta sacarlo de la pared, pero es imposible: el hombre y el oro están ligados íntimamente. El dolor infligido por los tirones del viejo bárbaro le devuelve un átomo de cordura al desdichado, que implora repetidamente a Set y advierte a Conan del grave peligro que corre: «¡Márchate, márchate deprisa, y no mires atrás!». Mientras agoniza, entre balbuceos, el moribundo explica que formaba parte de la tripulación de un barco militar que se extravió en el océano y arribó a las costas del nuevo continente. Durante meses, los soldados cartografiaron el litoral hasta que se decidieron a internarse a pie por el territorio, matando y saqueando a los salvajes que les salieron al paso. Para salvar la vida, unos indígenas revelaron la existencia del valle oscuro y la pirámide de oro, y los condujeron hasta aquí. Los invasores reclamaron entonces el sitio para Set y el rey de Estigia. Cincuenta hombres se quedaron guarneciendo la plaza, y otros tantos cargaron todo el mineral que pudieron y tomaron el camino de vuelta a la costa, hasta el buque fondeado que les conduciría de nuevo a su lejana patria, con noticias de la fabulosa mina. Conan comprende que se trata del mismo navío fantasma que capturó su armada. Sigue hablando el moribundo: al quedarse solos, los hombres fueron atacados por un ser de pesadilla, el perverso habitante de la pirámide, que se alimenta de sangre humana y excreta oro. Meses ha estado la criatura desangrando a los infelices, y ya los ha vaciado a todos menos a este, que ahora pide a Conan que se compadezca de él y lo mate. Sin dilación, el cimerio hunde su espada en el pecho del estigio, aliviándolo de su pavoroso martirio. Tan anémico estaba que la herida apenas expele sangre.

De pronto, Conan oye unos gritos amortiguados que provienen del techo

y comprende que los que gritan son sus propios hombres. No sabe por dónde salir a la superficie y teme que, desde aquí, no haya forma. Aplicando su portentoso sentido de la orientación, desanda a toda velocidad el camino hasta la grieta, sin equivocarse en una sola vuelta. Ya en el saliente, envaina la espada, hunde sus dedos en el dique de oro y comienza una escalada que para cualquier otro sería una empresa inverosímil. Ayudándose de las ramas, de cualquier hueco, del mínimo resalte en la pared vertical, el bárbaro alcanza finalmente la cumbre y se enfrenta a una estampa de pesadilla: del cráter junto al que estaban durmiendo, han brotado seis larguísimos e informes tentáculos, con una gruesa piel transparente que rodea una médula ardiente, acuosa y rojiza. Son los seudópodos alargados de una ameba quimérica, cuya masa asoma por el volcán dorado.

Calientes y viscosos, se mueven a toda velocidad por el aire, buscando alcanzar a los hombres, que se defienden a espada. Cinco han sido ya atrapados por las protuberancias inhumanas y chillan como cerdos, pues, donde les toca el apéndice, la carne les arde y la sangre se agolpa y brota dolorosamente; unos los tienen enroscados en el rostro, otros en el pecho o en las piernas. Por una extraña ósmosis, los cuerpos de los desdichados se van introduciendo en las bolsas de los tentáculos, cuya epidermis transparente exuda sin cesar un magma glutinoso y dorado. Los que aún no han caído en el abrazo mortal los sortean y sueltan golpes a diestro y siniestro. Oblicuos y desatinados, son repelidos por una masa que es, a la vez, dura y flexible. Conan salta para unirse a la lucha y, trazando un poderoso arco con su espada, corta de un tajo uno de estos filamentos, que cae al suelo y se vacía al instante, como un odre descosido. La extremidad seccionada chorrea humo y sangre, trepida y se retrae penosamente.

Animado por el éxito del cimero, uno de sus hombres aloja la punta de su espada en un largo dedo de la criatura, y ahí se queda cuando el tentáculo retrocede a toda prisa. Al punto, golpea Conan otro apéndice que zarandea por el aire a dos aquilonios medio engullidos. El miembro pierde sangre y fuerza y acaba soltando a los hombres, que se agitan en el suelo espasmódicamente antes de morir amoratados, tumefactos y congestionados. El grueso látigo que tiene la espada incrustada regresa raudamente y golpea en el cuello al infeliz que se había quedado desarmado, descabezándolo. El suelo dorado se tiñe con su sangre y otro tentáculo del ser-ameba cae palpitando sobre la mancha carmesí, la absorbe y la devuelve transmutada en una lava de oro líquido.

La improvisada espina de acero es un instrumento mortífero. La bestia carga con ella contra otro desgraciado que trata en vano de liberar a un compañero. La afilada lámina se le hunde en el costado y el hombre es alzado primero a gran altura y sacudido después violenta y repetidamente contra el suelo, hasta quedar partido en dos. El tentáculo se detiene entonces a sorber la sangre y Conan lo cercena antes de que pueda volver a atacar. El monstruo esconde dentro de la pirámide a los tres hombres que tiene cautivos y, de allí dentro, siguen llegando sus horripilantes gritos. Solo exhibe ahora un par de tentáculos ondeantes, y Conan ordena a sus dos hombres que huyan por la escalinata. En cuanto echan a correr, la ameba lanza uno de sus dedos contra ellos y el cimero brinca, sosteniendo la espada con las dos manos sobre la cabeza, y lo tala de un enérgico mandoble. Justo entonces, el monstruo proyecta la otra protuberancia a una velocidad inconcebible. Y, aunque gira ágilmente sobre sí mismo, el bárbaro no puede evitarla: le alcanza en el aire y se le enrosca en torno a la mano izquierda, que comienza a ser absorbida por el

ardiente tentáculo. Conan grita de dolor, nota que la sangre le arde, se le agolpa en la mano y pugna por salir al exterior. A punto está de perder el conocimiento, pero aguanta y tironea, tratando en vano de liberarse. Observa que los dos aquilonios han abandonado al fin la cima y no queda nadie para ayudarlo. La criatura traga y guarece por completo el cuerpo del cimero dentro de los flexibles límites de su apéndice.

Por un instante, en el ardoroso líquido amniótico, hombre y ser inhumano son una misma cosa. Y a Conan le asaltan de golpe recuerdos e imágenes que solo pueden pertenecer a la propia conciencia del monstruo. Siente que habita en el fogoso corazón de un astro celeste y que, de él, se alimenta. Luego, experimenta el fabuloso e inesperado estallido de la estrella y se ve viajando por el frío cosmos en compañía de unas pequeñas esporas transparentes, trozos de sí mismo, que forman un enjambre sentiente. En este trance, el tiempo carece de significado para Conan, sus recuerdos abarcan eones. Las esporas llegan a la Tierra, caen a la atmósfera, arden, mutan y se dispersan por el mundo. En el nuevo entorno, se alimentan de sangre, o del alma que esta conduce y sostiene. Con cada transfusión, las criaturas que antes fueron esporas crecen y se desarrollan y ahora recubren su núcleo ígneo con una costra transparente. Al beber, expulsan un líquido dorado que se enfría al contacto con el aire y se solidifica. Es la propia savia de las estrellas. Lo necesitan como hábitat, tanto como el hombre necesita el oxígeno. Alejadas unas de otras, convertidas ya definitivamente en algo distinto, el vínculo que existía entre las esporas se va debilitando.

Y ahora Conan experimenta un ansia insufrible y se ve a sí mismo cazando y devorando a los habitantes de una pirámide ancestral edificada en la cima de una montaña. Sus tentáculos cavan túneles dorados en la

piedra y conserva allí vivas a sus presas, como moscas en una tela de araña, y las engulle con avidez. La pirámide está colmada de víctimas y resuena con los gritos y sollozos del huerto humano. Acuden más incautos al néctar dorado, sangre de estrellas que rebosa la pirámide y cae en borbotones desde la cima hacia el valle. Al ser-ameba le asalta una punzada de dolor cuando percibe con claridad la muerte de una de sus criaturas hermanas, al otro lado del mundo. Luego percibe otra, y otra, hasta que finalmente solo queda ella en el mundo, vieja y varada en el corazón del valle oscuro. Los hombres han aprendido a mantenerse lejos de aquí, los túneles están ahora vacíos y silenciosos. Le castiga una sed infinita, su fuego se enfría inexorablemente. Y la criatura comprende que también a ella le ha de llegar su hora.

Entra de pronto en escena una partida de hombres de piel oscura, guiados por indígenas temblorosos. La última de las amebas, el alquimista cósmico, se arrastra penosamente a su encuentro, pero su núcleo está tibio y desgastado y los tentáculos se deslizan con dificultad y dolor. Cuando al fin los alcanza, la mitad del grupo se ha marchado, llevándose con ellos migajas de estrella. A los que se han quedado, se los come, racionándolos poco a poco para retrasar en lo posible la llegada del frío eterno. Y no ha apurado aún toda la despensa cuando siente nuevas presencias en el techo de la pirámide. Conan ve ahora a sus propios hombres, durmiendo en el oro, y cómo la criatura se abalanza desesperadamente sobre ellos. Se ve a sí mismo corriendo a su encuentro. La ameba extiende sus dedos hacia la hormiga y esta se los arranca. Siente el dolor de la mutilación, el miedo a la muerte. No una, sino varias veces.

En ese preciso momento, Conan vuelve en sí. El lapso de siglos ha sucedido en un mero instante. Se revuelve dentro del tentáculo, lanza

un golpe formidable con su espada y desgarró la bolsa amniótica desde el interior. Hombre y magma caen al suelo y se derraman sobre el oro. El cimero se pone trabajosamente de pie sobre el rajado saco mortal, tiene la piel cárdena, pero está vivo. Abierto de par en par como una vaina, el tentáculo trata sin éxito de alzarse. Cae flácido, cual miembro roto. Y Conan hincó su espada en la carne del monstruo y la hundió en el oro hasta casi la empuñadura, anclándolo a la superficie. Por la herida de su miembro siguen evacuándose la sangre y las fuerzas de la criatura. Conan avanza doliente hasta la hoguera, toma un leño en llamas y lo acerca al apéndice, que arde como la pólvora. El ser-ameba asoma su masa por el montículo de oro, tratando en vano de salir a la superficie. Algo similar a un ojo gigantesco se eleva y mira a Conan con pavor. El cimero arroja al interior del montículo todos los leños de la hoguera y se alzan llamaradas al cielo negro.

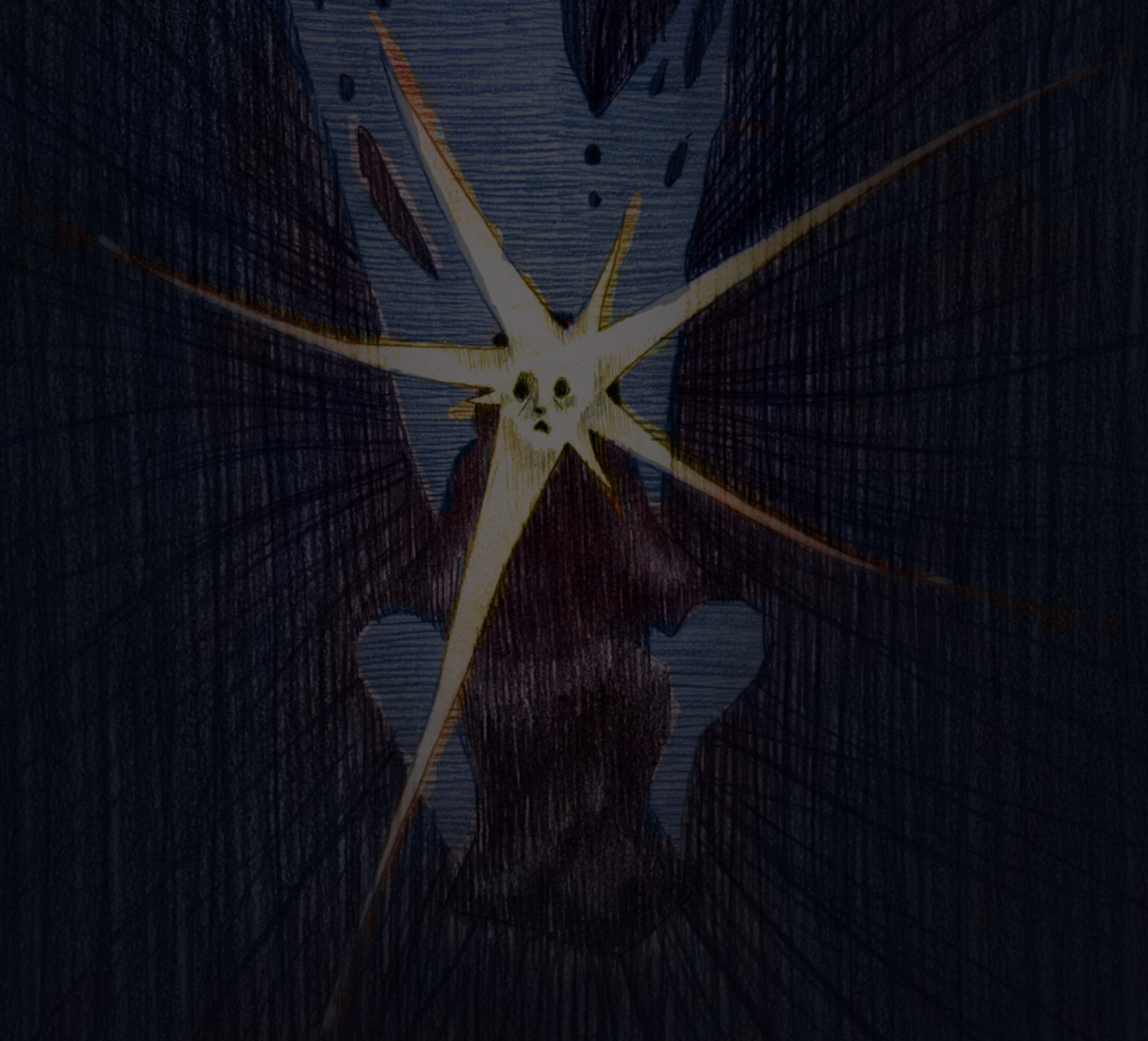
De repente, la montaña empieza a temblar y Conan echa a correr hacia la escalinata. En pleno descenso, a medio camino, alcanza a uno de los aquilonios que está aterrado y desciende muy lentamente, sentado en los escalones. El otro se ha escurrido y se ha abierto la crisma en el suelo. Las terrazas superiores se desgarran y precipitan hacia abajo, en un peligroso alud de oro, que los dos supervivientes logran evitar por los pelos. Llegan intactos a la base y corren por la falda de la montaña hacia la espesura, pero no han cubierto la mitad del camino cuando la piel dorada de la pirámide se abre en cuatro partes, como una flor, por el empuje de la criatura agonizante. De los túneles de la montaña perforada, sale humo y llamas. Luego, se derrumban también las piedras y, finalmente, queda a la vista la propia criatura, tan grande como la montaña. Está enroscada a una columna de piedra, que es todo lo que queda del monte original. Es de color negro, como la costra que recubre una herida, y las llamas le

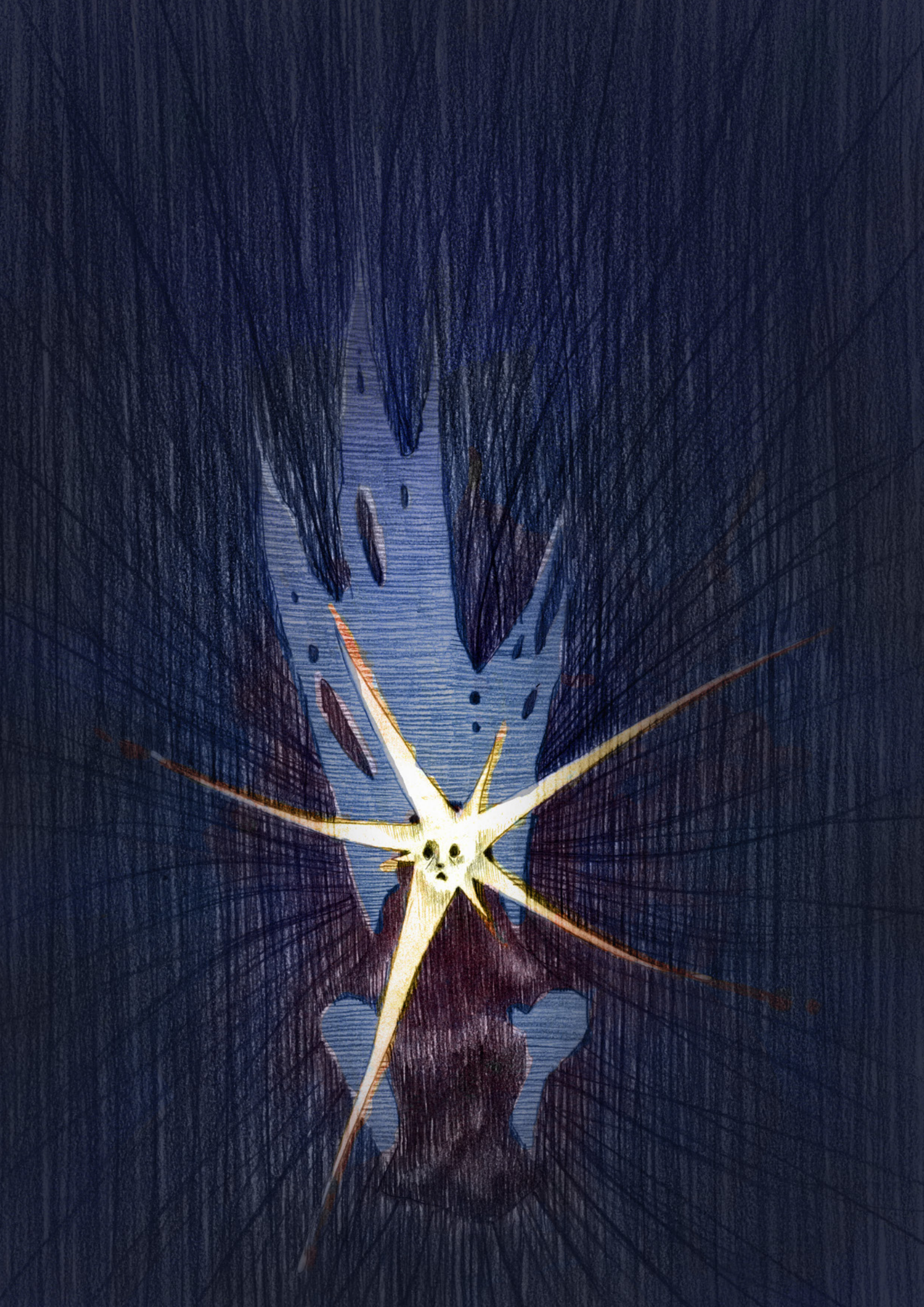
bajan velozmente desde la cabeza. Su superficie burbujea con el fuego, le surgen ampollas por doquier, que estallan y expulsan sangre. Unos filamentos laxos y ennegrecidos la recubren, miles de hebras que, en su día, hubieron de ser tentáculos tan mortales como los de la cima y que ahora apenas son carcinomas. Hace solo unos minutos que Conan ha vivido la vida del monstruo, pero ya lo ha olvidado todo. Durante un breve instante, supo el significado y función de los espeluznantes órganos de esta masa ilógica y repugnante. Ya no guarda ni el recuerdo de haberlo sabido. Los hombres miran mesmerizados al ardiente dios extraterrestre, y el fuego que lo recubre se refleja en la mirada de escombros dorados. La cosa reprime un temblor, trata de mantener la compostura y llora lenguas de fuego que le traen vagos recuerdos de su hogar.

Al fin, sin previo aviso, la criatura se encoge y luego estalla. El fuego incendia la rampa boscosa, la salida al valle oscuro. La columna de piedra se colapsa y se desploma hacia adelante. Conan salta y logra evitar los cascotes, pero el otro hombre no tiene tanta suerte: queda aplastado bajo un gigantesco bloque chapado en oro. Durante una hora, llueve sangre sobre Conan, el único ser vivo en la dorada falda de la montaña, y el bárbaro cierra los ojos, abre los brazos y se abandona a la ducha roja.

La lluvia ha cesado cuando el sol despunta por el este y buena parte del incendio ha sido sofocado. Todo el oro está cubierto de coágulos de sangre. Conan toma una enorme pepita coloreada y la mira de cerca. Le asaltan las palabras de los muertos: «Esta riqueza nos hará los hombres más poderosos del mundo». De sobra sabe lo que siente el hombre más poderoso del mundo. Arroja la piedra lejos de sí, tensa los músculos y comienza a correr rampa abajo por una senda abierta en la morrena carmesí. Solo piensa en el sabor del jugo fermentado. Corre sin descanso para huir del valle oscuro.

# OBRAS / *WORKS*







© Sara Martín

© Mariano Martín Rodríguez

# Una narración de Edward Bulwer-Lytton entre la fantasía épica y la ficción protohistórica

*Traducción de Sara Martín e introducción de Mariano Martín  
Rodríguez*

Edward Bulwer-Lytton (1803-1873) es célebre hoy sobre todo por su novela de 1834 acerca de *The Last Days of Pompeii* [*Los últimos días de Pompeya*], cuando los primeros cristianos contraponían sus supuestas virtudes a los supuestos vicios de la Roma imperial. Su éxito inmediato supuso el arranque de la ficción arqueológica antigua, esto es, la centrada en la vida cotidiana de alguna sociedad de la Antigüedad documentada, más que en las gestas de los grandes personajes de aquella época que antes solían protagonizar historias y novelas ambientadas en aquel imperio o

entre sus predecesores de Grecia y el antiguo Oriente. Aunque la recreación de aquella sociedad tiene cierto componente especulativo, es por otra novela por la que Bulwer-Lytton tiene un lugar asegurado en el canon de esta clase de ficción, en su variante fictocientífica. Se trata de *The Coming Race* [*La raza futura*] (1871), la cual expone las peripecias de un joven contemporáneo que se interna en una mina hasta un mundo subterráneo de cavernas donde vive una raza humana desde tiempos tan antiguos que ha sufrido una evolución paralela, siendo en ella las mujeres de mayor tamaño

y fuerza que los varones. Esta civilización ha alcanzado un alto grado de comodidad gracias al vril, una energía desconocida entre eléctrica y mental, cuyo empleo exime de tareas fatigosas y cuyo peligro ha hecho que todos vivan en paz, pues cada individuo tiene acceso a ella y podría usarla para acabar limpiamente con su prójimo. Ante la perspectiva de la destrucción recíproca asegurada, la sociedad subterránea ha adoptado mecanismos de control interno que han acabado por dar lugar a un orden utópico, sin diferencias de riqueza ni poder, ni guerras ni rivalidades. Sin embargo, Bulwer-Lytton no es un utopista al uso que quiera predicarnos lo muy bien que nos iría si abrazáramos un orden similar. En su utopía subterránea se cree en el derecho de la vida tan solo de los seres superiores como ellos mismos y, de conocer la existencia de la defectuosa humanidad de la superficie, no dudarían en utilizar el vril para exterminarla. El propio protagonista debe huir para no ser víctima mortal él mismo de tan perfecto sistema. Todo ello denota, como mínimo, cierto grado de escepticismo de Bulwer-Lytton frente a cualquier orden social, incluso teóricamente utópico.

Este escepticismo es aún más claro en su obra especulativa temprana, escrita a principios de la década de 1830, cuando obró en la Cámara de los Comunes británica en favor de las reformas que ampliaron la democracia en su país. Fue entonces cuando vieron la luz tres grandes relatos suyos relativamente extensos que lo convierten en pionero de uno de los géneros de ficción hoy más queridos por los lectores, la fantasía épica o alta fantasía. En todos ellos aparecen sociedades cuyo funcionamiento es diverso, pero que nunca dejan de demostrar al protagonista que debe prescindir tanto de su ingenuidad como de su bondad naturales si quiere sobrevivir, prosperar e, incluso, ejercer el poder, siempre de la forma amoral y tiránica

que ha tenido que hacer suya tras su duro aprendizaje del tenor de la vida colectiva. El primero cronológicamente, «Arasmanes, or the Seeker» [Arasmanes o el buscador] (1834; *The Student* [El estudiante], 1835), se inscribe de forma original en la serie de ficciones antediluvianas populares en su tiempo, esto es, aquellas basadas en los breves pasajes del libro del *Génesis* de la Biblia hebrea acerca de la humanidad normal y gigantesca que convivió entre la expulsión del edén y la destrucción del primer mundo mediante el diluvio universal. En todo ese tiempo tan escasamente tratado en aquel libro pudieron sucederse civilizaciones míticas que varios escritores románticos describieron por extenso en prosa y verso. La mayoría de ellos puso en escena figuras conocidas de su materia mítico-legendaria hebrea, desde Caín y sus descendientes hasta Noé y su familia, pero hubo también otros para quienes aquella ambientación antediluviana era un mero marco, mientras que sus personajes y sus historias, además de las civilizaciones en que se inscribían, eran de su propia invención, incluso en su aspecto toponímico y onomástico, todo lo cual indica su carácter (proto)épico-fantástico. Entre las de este carácter destacan la epopeya *La chute d'un ange* [*La caída de un ángel*] (1838) de Alphonse de Lamartine (1790-1869) y este relato de Bulwer-Lytton sobre Arasmanes, un joven caldeo que emprende la búsqueda del edén perdido, el cual existe físicamente, pero al que acaba renunciando desengañado tras haber gozado y sufrido en su búsqueda la frustración del amor físico, la inhumanidad inhumana de una sociedad que gira en torno a la riqueza y la crueldad de los ejércitos, hasta acabar abrazando procedimientos que lo llevarán a convertirse en un rey tirano que todo lo confía a la violencia. Finalmente, la muerte, personificada en una misteriosa bruja, lo atrae a un lugar misterioso de perdición marcado con una sola palabra,

un *nunca* que encierra el fin de la esperanza tanto en un edén mítico como en la propia vida terrenal en sociedad.

Un fuerte elemento de narrativa de formación determina la historia de la última gran aportación de Bulwer-Lytton a la constitución de la fantasía épica. En «Chairolas, Prince of Paida» [Chairolas, príncipe de Paida] (1836) abrazó un planteamiento que se presentaba en teoría como de ficción maravillosa, desde el «érase una vez» de su inicio hasta una clara alusión a que la historia se ambienta en «Fairyländ», pero este país feérico no era de cuento de hadas, sino de uno mucho más semejante a las futuras teorías de J. R. R. Tolkien (1892-1973) expuestas en su conferencia «On Fairy-Stories» [*Sobre los cuentos de hadas*] (1947), pues se alejaba del convencionalismo intrínseco de las geografías feéricas, prefiriendo en su lugar describir civilizaciones integrales subcreadas, cada una con su propio ordenamiento coherente, integral y cerrado. El príncipe Chairolas pasa de uno a otro en su viaje educativo obligatorio para poder heredar la corona de su padre, pero sus experiencias en cada una y su error al querer integrarse en ellas mediante la adopción de sus costumbres aberrantes le impiden poder embarcarse hacia la Isla Feliz. En cambio, regresa a su reino tan eficazmente educado por su experiencia que no duda en destronar a su padre, antes de acabar siendo un tirano asesinado por su propio hijo y heredero, en un final opuesto al feliz típico de los cuentos de hadas.

El pesimismo que rezuman ambos relatos parece ser más bien de carácter moral. Las sociedades descritas funcionan perfectamente, pero para los protagonistas son escuelas de las malas costumbres que los llevan a su innoble final, que parece merecido. De haberse comportado de otra manera, tal vez hubieran merecido alcanzar el Edén o reinar normalmente

como había hecho el padre de Chairolas. Esta posibilidad desaparece en «The Fallen Star, or the History of a False Religion» [*El lucero caído o historia de una falsa religión*], una narración intercalada como su capítulo XIX en el libro de Bulwer-Lytton titulado *The Pilgrims of the Rhine* [Los peregrinos del Rin] (1834), consistente en escenas del viaje de una pareja casta y angelical de novios a lo largo de Bélgica y los países alemanes del Rin como especie de despedida antes del inevitable fallecimiento por consunción de la joven, de la que el mozo parece haberse enamorado precisamente por su aire de muerta en vida. Entre sus visiones de los amenos paisajes urbanos y naturales visitados se insertan historias diversas, normalmente de un blando sentimentalismo (pre)victoriano acorde con los evanescentes amores de los protagonistas. La excepción es precisamente la del lucero caído, cuyo carácter iconoclasta frente a las instituciones políticas y sociales y frente a algo que también era tan intocable socialmente en la Gran Bretaña de entonces como lo era la religión, es tan radical que el narrador la atribuyó a un estudiante alemán que los jóvenes viajeros habían conocido y a quienes hace entrega de su obra, que aquellos leen y comentan después, especialmente la joven, en un sentido menos chocante para la sensibilidad de los lectores de la época. La narración en sí misma es completa y así puede leerse, sin el marco que pretende limitar la extrema osadía de su planteamiento.

«The Fallen Star, or the History of a False Religion» señala desde su mismo título de qué se trata. Es la historia de cómo surgió una religión que, si bien es imaginaria, parece representar el cristianismo institucionalizado, tal y como sugieren la índole de su organización y los uniformes negros de sus sacerdotes, que evocan las vestimentas tradicionales de los curas y pastores cristianos. Sin embargo, la crítica

puede aplicarse a cualquier religión, pues el autor no satiriza directamente ninguna práctica ni confesión religiosas en concreto, sino que escribe una parábola que persigue ser universal acerca del origen de la religión como concepto mismo, como creación social al servicio de unos pocos, los más astutos y manipuladores, aquellos que no dudan en engañar e incluso asesinar para asentar su sugestión sobre las masas crédulas. Estas constituyen su base política para ejercer directa o indirectamente el poder teocrático con el que se arrojan de la manera profundamente inmoral ejemplificada en esta narración de Bulwer-Lytton por el ascenso social de Morven, el tullido protagonista en el seno de una civilización prehistórica en los albores de la humanidad, cuando existían aún los mamuts, tal y como indica el autor en nota al efecto de dar idea de lo remoto de la época de que se trata.

Esta ambientación era entonces nueva. Aunque hacía bastantes años que Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) había imaginado cómo podía ser la sociedad de los hombres primitivos, se trataba en su caso de elucubraciones filosóficas sin base arqueológica alguna, también porque la arqueología prehistórica ni siquiera había nacido entonces como disciplina. En 1834, esta aún no había alcanzado aún un estatuto científico riguroso, pero ya se sabía que la humanidad no había aparecido según contaba la historia sagrada judeocristiana dominante en Europa y sus dependencias culturales, sino que se había producido una evolución, cuyos estadios finales, el de las sociedades bárbaras protohistóricas con las que los antiguos griegos y romanos comerciaron y lucharon, ya se conocían cada vez mejor, según iban apareciendo vestigios materiales suyos o atribuidos a ellas, como los monumentos megalíticos del Neolítico y Edad del Bronce temprana entonces atribuidos a los celtas de

la Edad del Hierro. Este error arqueológico es comprensible si consideramos que el estudio del Neolítico se inició verdaderamente a partir de 1854, cuando una sequía hizo bajar el nivel de los lagos suizos donde aparecieron objetos aún líticos, pero que denotaban un uso ya agrícola. Por eso, la visión del lejano pasado de nuestra especie en esta narración de Bulwer-Lytton solo pretende dar idea de un proceso (pre) histórico de carácter profano, esto es, ajeno a los mitos y leyendas de los libros sagrados de las religiones, como correspondía a su enfoque precisamente antirreligioso. Por lo demás, la fidelidad arqueológica que caracteriza, al menos en teoría, la ficción llamada prehistórica aún no está demasiado desarrollada en «The Fallen Star, or the History of a False Religion». Los mamuts del Paleolítico conviven con una sociedad ya dividida en clases y que presenta la complejidad necesaria para que exista incluso un monarca y batallas de aire bélico antiguo. Pese a ello, la desmitificación o laicización de las primeras fases del devenir de la humanidad hacen que esta historia de una falsa religión pueda considerarse una clara precursora de la futura ficción arqueológica ambientada en el Neolítico. Esta cuenta a menudo procesos de construcción institucional, tanto desde el punto de vista del Estado como de la religión que siguen, como lo hizo en primer lugar, y probablemente sin conocer esta obra de Bulwer-Lytton, el pionero de este género de ficción arqueológica, Arthur Helps (1813-1875), en *The Story of Realmah* [Historia de Realmah], novela intercalada como lectura narrativa autónoma en sus diálogos sociopolíticos del volumen titulado *Realmah* [Realmah] (1868).

Por otra parte, apunta más bien a una clasificación genérica en la fantasía épica la descripción de una sociedad organizada, con su propio ordenamiento institucional, costumbres y creencias (o más bien supersticiones), todo lo

cual constituye un conjunto cultural coherente de carácter tan inventado como los nombres de los personajes. Esta sociedad es el fruto de un proceso integral de subcreación al modo tolkieniano. La historia del lucero caído ya ha cortado el cordón umbilical que la unía a la historia sagrada patrimonial en la narración sobre Arasmanes. Ya no nos encontramos ante una historia antediluviana en los intersticios de la Biblia, aunque el marco pueda hacer pensar todavía en el influyente modelo miltoniano, con sus ángeles que forman la corte celestial del Dios único. Uno de ellos es Lucifer, lo que sugiere esta filiación. No obstante, carece de precedentes el ángel-lucero que se queja de la misión que le ha encomendado el Altísimo de guardar una comunidad y que acierta a convencer al Todopoderoso de que le confíe el destino de un único individuo, a consecuencia de cuyos actos caerá en la morada de Lucifer, donde ejercerá su enorme poder adquirido como personificación alegórica del Miedo. Este final puede entenderse como una concesión a la moral y la religión, igual que la entronización celeste en su lugar de otro ángel-estrella, personificación de la Esperanza, para que compense, si puede, los males que el lucero caído ha traído a nuestro mundo a través de su protegido. Este no es otro sino Morven, el fundador de la falsa religión, cuya historia constituye el núcleo de la parábola.

Morven no solo pertenecía por su origen a la clase más humilde de su pueblo. Debido a su minusvalía física, tampoco podía aspirar a ascender en la escala social dedicándose al prestigioso oficio de las armas. Afortunadamente para él, fuera gracias a la inspiración del ángel que representaría el elemento sobrenatural común en la fantasía épica, fuera por su propia astucia innata, consigue aprovechar la suerte de haber oído a escondidas los planes de invasión de una tribu

rival a la suya para iniciar su carrera de profeta, al atribuir su conocimiento de la futura invasión a su diálogo sobrenatural con un lucero. Este bien podría ser el lucero caído del marco de la historia, pero está claro desde el principio que, para Morven, se trata de un engaño para adquirir prestigio social y obtener la audiencia popular que le habrá de servir de trampolín en su carrera hacia el poder.

Otras intervenciones cuyas creídas proféticas y sobrenaturales son el resultado de su aprovechamiento de un mejor conocimiento de la naturaleza, allí donde sus compatriotas no ven sino signos divinos. Mediante unos engaños crecientes, tan atrevidos como bien preparados, consigue formar parte, mediante alianza matrimonial, de la familia real gobernante, asesina sin que se sepa al monarca, tras engañarlo también y hace que lo suceda su aliado, mientras tiende sus redes y convence a la mayoría de su comunicación particular con los poderes sobrenaturales, hasta que llega un momento en que los poderosos de la clase guerrera se dan cuenta del peligro para su estatuto superior y quieren matarlo. El pueblo sale entonces en su defensa y acaba con el orden político anterior, pero el nuevo no lo *empodera*. En realidad, no ha hecho sino sustituir una tiranía por otra, la de Morven, cuya inteligencia superior le permite organizar un nuevo orden en el que imperan lo religioso y el clero, pero sin mandar directamente, sabedor que el poder real de la nueva institución religiosa supera el de los propios soberanos de la milicia y la política.

Las semejanzas entre lo ocurrido con Morven y su país en la prehistoria y lo ocurrido en la historia documentada con los diferentes cleros que han manipulado y aprovechado la fe sincera o las supersticiones de las masas no son, naturalmente, mera coincidencia. Es evidente el propósito crítico de Bulwer-Lytton en esta narración, a la vez que la índole y el destino del

lucero angélico que ha movido los hilos desde su esfera sobrenatural permiten identificar la religión con el mal. El autor se cubre las espaldas ante los lectores biempensantes al afirmar que se trata de una «falsa religión», pero la reacción negativa o, al menos, disconforme de la joven moribunda y creyente que lee esta historia no deja lugar a dudas de la aplicación universal de esta parábola, a la que también sirve el propio carácter subcreado, épico-fantástico, de su mundo ficticio. Al rehuir una ambientación histórica concreta, al contrario de lo habitual en las obras anticristianas de los ilustrados del siglo anterior, y recurrir en su lugar a un mundo secundario subcreado, Bulwer-Lytton procede a un mecanismo suviniano de distanciamiento cognitivo que permite ver y juzgar la religión como un todo y desde fuera, sin limitarse a una perspectiva limitada a una sola religión existente y particular. De esta manera, exploró y explotó

magistralmente la potencialidad crítica de la fantasía épica, el género que podríamos llamar la ciencia ficción de las ciencias históricas. «The Fallen Star, or the History of a False Religion» se erige así en una de sus manifestaciones pioneras más tempranas. Por desgracia, su mensaje era demasiado revolucionario para el tenor de la sociedad británica de su tiempo y, más aún, de la época victoriana subsiguiente. Aún hoy, cabe preguntarse si el persistente peso cultural de la religión en los países anglófonos, donde brilla por su ausencia la arraigada tradición anticlerical de los países latinos de habla castellana o francesa, podría explicar el hecho de que esta obra tan sobresaliente por tantos conceptos siga siendo desdeñada hasta por los historiadores y estudiosos de la fantasía épica en la angloesfera. Esperamos que en castellano<sup>1</sup> sea mejor entendida y apreciada.

---

<sup>1</sup> La versión que sigue se basa en el texto de la primera edición del original: «The Fallen Star, or the History of a False Religion», *The Pilgrims of the Rhine*, London, Saunders and Atley, 1834.

EDWARD BULWER-LYTTON

# El lucero caído o historia de una falsa religión

Y los luceros se sentaron, cada uno en su trono de rubí, y contemplaron con ojos insomnes el mundo. Era la noche que marcaba el inicio del nuevo año, una noche en la que cada lucero recibe su propio encargo del arcángel que visita entonces la galaxia universal. Los destinos de los hombres y de los imperios se reparten para el año que empieza y, sin que lo sepamos, nuestros destinos quedan sujetos a las estrellas. Es una noche silenciosa y solemne aquella cuando las oscuras Puertas del Tiempo se abren para recibir al espectro del Año Muerto, y el joven y radiante Extraño se precipita desde los abismos nublados de la Eternidad. En esa noche se dice que se dan a los espíritus que no vemos un privilegio y un poder. Los muertos se agitan turbados en sus tumbas olvidadas, y los hombres festejan y ríen, mientras que el demonio y el ángel luchan por su perdición.

Era de noche en el cielo, reinaba un silencio inefable. La música de las esferas se había detenido, y ni un solo sonido provenía de los ángeles estelares. Y los que se sentaban en aquellos tronos resplandecientes eran tres mil diez, cada uno semejante al otro. La eterna juventud revestía sus radiantes miembros de celestial belleza y en sus rostros estaba escrito el temor de la calma, esa quietud temerosa que no siente, que no simpatiza con el destino sobre el que cavila. Ellos ordenan y dirigen, sin júbilo ni compasión, la guerra, la tempestad, la peste, el ascenso de los imperios y su caída. Los monarcas de las estrellas contemplan los crímenes letales y apasionantes que acechan por todas partes cuando el mundo duerme —el parricida con su paso sigiloso y su frente horrible y su cuchillo alzado; la madre soltera que se desliza en silencio y mira tras de sí, y aún

más atrás, y se estremece, y arroja a su bebé al río, y oye el llanto, y no se compadece, y oye el chapoteo, y no tiembla— y conducen su paso inconsciente sin que la culpa empañe su lustre, ni el remordimiento marchite su juventud sin arrugas.

Cada lucero llevaba una diadema regia y ceñía sus caderas un cinturón grabado, con muchos signos poderosos. Sus pies se apoyaban sobre una bola ardiente, y su brazo derecho languidecía sobre la rodilla al inclinarse sentados en sus tronos. No movían ni un miembro ni un rasgo, salvo el dedo de la mano derecha, que de vez en cuando movían lentamente señalando, y así regulaban los destinos de los hombres como la aguja de la esfera marca el paso del tiempo.

Solo uno de los tres mil diez tenía un aspecto distinto a sus hermanos coronados. Era un lucero más pequeño que los demás y menos luminoso. El semblante de este astro no estaba marcado por la terrible calma de los demás, sino que se apreciaba hosquedad y descontento en su frente poderosa.

Y este lucero se dijo: «¡Mira! He sido creado con menos gloria que mis semejantes, y el arcángel no me asigna los mismos destinos señoriales. No me tocan las perdiciones de reyes

y bardos, de los gobernantes de imperios, o, siendo aún más nobles, las de quienes dominan y armonizan las almas. A mí se me ordena guiar a espíritus perezosos y a grupos de hombres vulgares de una vida aburrida a una tumba sin fama. ¿Y por qué? ¿Es culpa mía, o no lo es, que yo haya sido tejido con rayos menos gloriosos que mis hermanos? ¡Vaya! cuando venga el arcángel, no inclinaré mi testa coronada ante sus decretos. Hablaré, como hizo el ancestral Lucifer antes que yo: *él* se rebeló por su gloria, *yo* por mi oscuridad; *él* por la ambición del orgullo, y *yo* por mi descontento».

Y mientras el lucero reflexionaba así, los cielos superiores se abrieron como por un largo río de luz y por esa corriente, veloz y en silencio, corrió el arcángel visitante de las estrellas. Sus vastos miembros flotaban en el brillo líquido y sus alas extendidas, cada penacho la gloria de un sol, lo llevaban sin hacer ruido. Sin embargo, espesas nubes velaban su brillo a los ojos de los mortales y, mientras todo el cielo estaba bañado por la serenidad de su esplendor, la tempestad y la tormenta se desataron sobre los hijos de la tierra: «Inclinó los cielos y descendió, y las tinieblas quedaron bajo sus pies».



Y la quietud en los rostros de las estrellas se hizo aún más silenciosa, y el horror se convirtió en reverencia. Justo encima de sus tronos se detuvo el curso del arcángel y sus alas se extendieron de oriente a occidente, oscureciendo con la sombra de la luz la inmensidad del espacio. Entonces, en la quietud resplandeciente, resonó la temible música de su voz y, cumpliendo la heráldica de Dios, a cada estrella asignó su deber y su encargo, y cada lucero inclinó aún más la cabeza al oír el *fiat*, mientras su trono se mecía y temblaba ante la Majestad de la Palabra. Pero al fin, cuando cada una de las estrellas más brillantes hubo recibido, una tras otra, el mandato, y el virreinato sobre las naciones de la Tierra, la púrpura y las diademas regias, el arcángel se dirigió al lucero menor sentado a distancia de sus compañeros.

—¡Mira —dijo el arcángel— las rudas tribus del Norte, los pescadores del río que fluye y los cazadores de los bosques que oscurecen con su verdor las cimas de las montañas! Que estén estos a tu cargo y que cuides de sus destinos. No pienses, ¡oh lucero de los hoscos rayos!, que tus deberes son menos gloriosos que los deberes de tus hermanos, porque el campesino no es menos para tu señor y el mío que el monarca, ni el destino de los imperios descansa con más peso sobre el soberano que el del rebaño. Las pasiones y el corazón son el dominio de las estrellas, un reino poderoso; pero pasiones y corazón no son menos poderosos bajo la piel que viste el pastor que bajo las vestiduras enjoyadas de los reyes orientales.

Entonces el lucero levantó la pálida frente de su pecho, y respondió al arcángel:

—¡Mírame! —dijo—, han pasado los siglos, y cada año me has asignado el mismo encargo innoble. Te ruego que me liberes de los deberes que desprecio; o, si quieres que la raza más humilde de los hombres esté a mi cargo, no me hagas responsable de muchos, sino de

uno, y permíteme infundir en él el deseo que desprecia los valles de la vida y asciende por sus montes escarpados. Si los humildes me son entregados, que haya entre ellos uno a quien yo guíe en la misión de humillar a los soberbios; porque, mira, ¡oh Ministro de las Estrellas!, que mientras he permanecido sentado incontables años en mi trono solitario, meditando sobre las cosas de allá abajo, mi espíritu ha acumulado sabiduría gracias a los cambios que allí alteran las cosas. Contemplando las tribus de la Tierra, he visto cómo la multitud se deja persuadir, y he seguido los pasos que conducen la debilidad al poder, y de buena gana sería el gobernante de alguien que, si se le humilla, aspire a gobernar.

Como una nube repentina sobre la faz del mediodía fue el cambio en la frente del arcángel.

—Lucero orgulloso y melancólico —dijo el heraldo—, tu deseo entraría en guerra con los trazados del DESTINO invisible, que, en su alto trono, lo controla y lo armoniza todo, la fuente de la que brotan eternamente los ríos menores del destino a través del corazón del universo de las cosas. ¿Crees que tu sabiduría, por sí misma, puede llevar al campesino a convertirse en rey?

Y el lucero coronado miró impávido el rostro del arcángel, y respondió:

—¡Sí! ¡Concédeme una sola oportunidad!

Antes de que el arcángel pudiera replicar, el centro más lejano del Cielo se rasgó como por un rayo, y el heraldo divino cubrió su rostro con sus manos, y una voz grave, dulce y suave, con la conciencia de un poder incuestionable, le habló al lucero quejumbroso:

—Ha llegado el momento de que puedas cumplir tu deseo. Debajo de ti, en esa llanura solitaria, se sienta un mortal, tan sombrío como tú, que, nacido bajo tu influencia, puede ser moldeado a tu voluntad.

La voz cesó como la voz de un sueño. El silencio reinaba sobre los mares del espacio, y el

arcángel, una vez más en el aire, flotó lentamente hacia el cielo más lejano para promulgar el mandato divino a las estrellas de mundos distantes. Pero el alma del lucero descontento se regocijaba por dentro: «Haré surgir un rey del valle del pastor que pisoteará a los reyes súbditos de mis semejantes, y hará que el pupilo del lucero despreciado sea más glorioso que los esbirros de sus hermanos favorecidos; ¡así me vengaré del abandono sufrido!, ¡así demostraré en lo sucesivo mi derecho a la herencia de los grandes de la tierra!»

\*\*\*

En aquel tiempo, aunque el mundo llevaba siglos girando y la peregrinación del hombre había pasado por varios estados de existencia, que nuestro tenue conocimiento tradicional no ha preservado, con todo la condición de nuestra raza en el hemisferio Norte era entonces lo que nosotros, en nuestra imperfecta sabiduría tradicional, hemos concebido como una de las más antiguas.

\*\*\*

Sentado junto a un tosco y vasto montón de piedras, albañilería de artes olvidadas, un hombre solitario contemplaba a medianoche el cielo. Acababa de pasar una tormenta sobre la tierra, las nubes se habían alejado y las altas estrellas vigilaban las rápidas aguas del Rin, y no se oía otro sonido que el rugido de las olas y el goteo de la lluvia de los enormes árboles, alrededor del montón de ruinas. Las blancas ovejas yacían dispersas en la llanura y el sueño con ellas. El hombre se puso a vigilar el rebaño, no fuera que los enemigos de una tribu vecina lo cogieran desprevenido, y así reflexionaba:

«El rey se sienta en su trono, y es honrado por una raza guerrera, y el guerrero se regocija en los trofeos que ha ganado. El cazador pisa audaz la cima de la montaña, y su nombre es cantado de noche alrededor de las hogueras de pino por los labios del bardo, y el bardo es honrado en la sala. Pero *yo*, que no pertenezco a la raza de los reyes y cuyos miembros no pueden sujetarse al éxtasis de la guerra, ni escalar los nidos del águila y las guaridas del veloz ciervo, cuya mano no puede tocar el arpa, y cuya voz es áspera en el canto, no tengo honor ni mando, y los hombres no inclinan la cabeza a mi paso. Sin embargo, siento dentro de mí la conciencia de un gran poder que debería gobernar a mi especie, no obedecer. Mi ojo penetra los corazones secretos de los hombres. Veo sus pensamientos antes de que sus labios los proclamen, y desprecio, al verlos, la debilidad y los vicios que nunca compartí. Me río de la locura del guerrero, me burlo en mi alma interior de la tiranía de los reyes. ¡Sin duda hay algo en la naturaleza del hombre más apto para el mando, más digno de renombre, que los tendones del brazo, o la rapidez de los pies, o el accidente del nacimiento!»

Al meditar Morven, el hijo de Osslah, así en su interior, sin dejar de mirar al cielo, este hombre solitario vislumbró un lucero que de repente salía disparado de su lugar y corría por el aire silencioso, hasta detenerse de golpe justo sobre el río de la medianoche y frente al morador del montón de piedras.

Al contemplar el lucero, crecieron en él poco a poco pensamientos extraños. Bebió, por así decirlo, de su aspecto solemne, el espíritu de un gran designio. Una nube oscura que pasaba rauda sobre la tierra le arrebató el lucero de la vista, pero dejó en su mente despierta los pensamientos y el oscuro plan que se le habían ocurrido mientras miraba absorto.

Cuando amaneció, uno de sus hermanos lo substituyó como pastor del rebaño, y se marchó,

pero no a la casa de su padre. Meditabundo, se sumergió en los oscuros y deshojados recovecos del bosque invernal y moldeó a partir de sus pensamientos desbocados, más palpable y claramente, el esbozo de su audaz esperanza. Mientras estaba así absorto, oyó un gran ruido en el bosque, y, temeroso de que la tribu hostil de los Alrich pudiera entrar por allí, subió a uno de los pinos más altos, a cuyo verdor perpetuo el invierno no le había denegado el refugio que buscaba. Oculto por sus ramas, miró con gran ansiedad en la dirección de la que provenía el ruido. Y llegó ÉL, vino pisando con gran fuerza y estrépito, dando pisadas aplastantes sobre las ramas crujientes y las hojas enmarañadas esparcidas por el suelo; llegó, llegó —el monstruo que el mundo ya no alberga, ¡el poderoso mamut del Norte! Movía pausado su enorme fuerza, y sus ojos ardientes brillaban a través de la plomiza sombra. Sus mandíbulas, al abrirse, mostraban los molares con los que rompía en pedazos los robles jóvenes del bosque, y los enormes colmillos, que, curvados hacia abajo hasta la parte central de sus enormes miembros, brillaban blancos y espantosos, helando la sangre del que estaba destinado a ser desde ese momento el más temible gobernante de los hombres de aquella lejana época.

Los ojos lívidos del monstruo se clavaron en la figura del pastor, incluso en medio de la espesa oscuridad del pinar. Se detuvo, lo fulminó con la mirada, sus fauces se abrieron, y el sonido grave y profundo, como el de un trueno que se acerca, le pareció al hijo de Osslah el tañido de una tumba espantosa. Pero después de mirarlo fijamente durante algunos momentos, de nuevo, y con calma, siguió su terrible camino, rompiendo las ramas a medida que avanzaba, hasta que el último sonido de su pesada pisada se extinguió en su oído<sup>2</sup>.

Sin embargo, antes de que Morven se armara de valor para descender del árbol, vio el resplandor de las armas a través de las ramas desnudas del bosque, y de pronto apareció ante sus ojos un pequeño grupo de los hostiles Alrich. Estaba perfectamente oculto, y, escuchándolos al pasar, oyó que uno le decía a otro:

—La noche lo oculta todo. ¿Para qué atacarlos de día?

Y el que parecía el jefe de la banda, respondió:

—De acuerdo. Esta noche, cuando duerman en su ciudad, los atacaremos. ¡Ya lo creo! Estarán empapados en vino, y caerán como ovejas en nuestras manos.

—Pero ¿dónde, ¡oh jefe! —dijo el tercero de la banda—, se esconderán nuestros hombres durante el día? Hay muchos cazadores entre los jóvenes de la tribu de los Oestrich, y podrían vernos en el bosque sin que nos demos cuenta y armar su raza contra nuestra llegada.

—Ya lo he pensado —respondió el jefe—. ¿No queda cerca la oscura caverna de Oderlin? ¿No nos protegerá de los ojos de las víctimas?

Entonces los hombres se echaron a reír y, gritando, se adentraron en el bosque.

Cuando se hubieron marchado, Morven bajó del árbol con cautela y, tomando un ancho sendero, se apresuró a llegar a un valle que se extendía entre el bosque y el río, en el que se encontraba la ciudad donde vivía el jefe de su país. Al pasar junto a los gallardos hombres, gigantes en aquel tiempo, que abarrotaban las calles (si es que se les podía llamar calles), con sus medias prendas colgando de sus enormes miembros, el carcaj a la espalda y la lanza de caza en la mano, se reían y gritaban, y, señalándole, chillaban: «¡Morven, la mujer! ¡Morven el tullido! ¿Qué haces tú entre los hombres?»

<sup>2</sup> El crítico percibirá que este boceto de la bestia, cuya raza ha perecido, pretende principalmente señalar el remoto período del mundo en el que se desarrolla la historia.

El hijo de Osslah era pequeño de estatura y de escasa fuerza, y cojeaba desde su nacimiento, pero pasó entre los guerreros sin hacer caso. En las afueras de la ciudad llegó a una alta mole en ruinas donde vivían solos algunos ancianos, que aconsejaban al rey en tiempos de peligro, o cuando, al fallar el clima, el hambre o la sequía dejaban perplejo al gobernante y nublaban los frentes salvajes de su tribu guerrera.

Los ancianos daban los consejos de la experiencia y, cuando la experiencia fallaba, sacaban de su crédula ignorancia garantías y presagios sacados de los vientos del cielo, de los cambios de la luna y de los vuelos de las aves errantes. Convencidos de tener poderes superiores, gracias a las voces de los elementos y los diversos misterios, que siempre cambian según cambia la faz de las cosas, sin ser resueltos por el asombro que no cesa, el miedo que cree y ese razonamiento eterno de toda experiencia que asigna causas a los efectos, ayudaban a su ignorancia con las conjeturas de su superstición. En todo caso, ni sus artes ni sus engaños eran practicados con *intención* de engañar. Temblaban demasiado ante los misterios que había creado su fe como para tratar de desmentirlos. Aconsejaban tal como creían, y el audaz sueño de gobernar a sus guerreros y a sus reyes con la sabiduría del engaño nunca había osado atravesar a hombres tan desgastados por la edad y tan encanecidos.

El hijo de Osslah entró en la vasta mole con paso intrépido y se acercó al lugar en el extremo superior de la sala donde los ancianos se sentaban en cóncave.

—¡Cómo, escoria vil y cobarde! —exclamó el mayor, que había sido un notable guerrero en su época—, ¿te atreves a entrar sin ser convocado, en medio de los consejos secretos de los sabios? ¿No sabes, descarriado, que el castigo es la muerte?

—Matadme, si queréis —respondió Morven—, ¡pero escuchadme! Mientras estaba sentado anoche en el palacio en ruinas de nuestros antiguos reyes, cuidando, como mi padre me había ordenado, las ovejas que pastaban alrededor, para que la feroz tribu de los Alrich no descendiera de las montañas sin ser vista y robara el rebaño, se desató oscura tormenta y, cuando cesó la tempestad y miré al cielo, vi un lucero que descendía desde lo alto hacia mí, y su voz dijo: «Hijo de Osslah, deja tu rebaño y busca el consejo de los sabios y diles que te acepten como uno de ellos, o sufrirán su repentina destrucción y la de los suyos». Pero me armé de valor para responder a la voz, y dije: «No te burles del pobre hijo del pastor. Mira que me matarán si pronuncio unas palabras tan temerarias, porque soy pobre e inútil a los ojos de la tribu de los Oestrich, y solo quienes acumulan grandes hazañas y canas se sientan en el consejo de los hombres sabios». Entonces la voz dijo: «Haz lo que te ordeno y te daré una señal de que vienes de los Poderes que controlan las estaciones y navegan sobre las águilas de los vientos. Di a los sabios esta misma noche que si se niegan a recibirte en su grupo, el mal caerá sobre ellos, y el día de mañana amanecerá sangriento». Entonces cesó la voz y la nube pasó sobre el lucero, y me quedé pensativo. Y me presenté, ¡oh, padre temible!, con aficción ante ti, porque temía que me hirierais a causa de mi atrevida lengua y que me condenarais a muerte, por pedir lo que apenas se puede conceder a los hijos de los reyes.

Entonces los adustos ancianos se miraron unos a otros y se maravillaron, sin saber qué respuesta debían dar al hijo del pastor.

Al fin, uno de los sabios dijo:

—Sin duda debe decir la verdad el hijo de Osslah, porque no se atrevería a dar falso testimonio sobre las grandes luces del Cielo. Si les hubiera atribuido a los hombres las palabras

del lucero, ciertamente podríamos dudar de la verdad. Pero ¿quién provocaría la venganza de los dioses de la noche?

Entonces los ancianos sacudieron la cabeza en señal de aprobación, pero uno respondió y dijo:

—¿Aceptaremos al hijo del pastor como nuestro igual? ¡No!

El nombre del hombre que así respondió era Darvan, y sus palabras agradaron a los ancianos. Pero Morven habló:

—En verdad, ¡oh consejeros de reyes!, no deseo ser igual a vosotros. Basta con que cuide las puertas de vuestro palacio y os sirva como puede servir el hijo de Osslah.

E inclinó humildemente la cabeza mientras hablaba. Entonces dijo el jefe de los ancianos, que era más sabio que los demás:

—¿Y cómo nos librarás del mal que está por venir? Sin duda, el lucero ya te ha informado del servicio que puedes prestarnos si te llevamos a nuestro palacio, así como del mal que caerá sobre nosotros si nos negamos.

Morven respondió con humildad:

—Ciertamente, si aceptáis a vuestro siervo, el lucero os señalará lo que necesite de vosotros, pero hasta ahora solo sabe lo que ha dicho.

Entonces los sabios le ordenaron que se retirara, y debatieron juntos la situación, y discreparon mucho, pero, aunque eran hombres feroces y audaces a la hora de dar gritos de guerra ante un enemigo humano, les estremecía la profecía de una estrella. Así que resolvieron aceptar al hijo de Osslah y permitirle que guardara la puerta de la sala del consejo.

El joven oyó su decreto, inclinó la cabeza, se acercó a la puerta y se sentó junto a ella en silencio.

Y el sol se puso por el oeste, y las primeras estrellas del crepúsculo comenzaron a brillar, cuando Morven se levantó de su asiento y un temblor pareció apoderarse de sus miembros.

Sus labios espumeaban, y el sufrimiento y el miedo se apoderaron de él. Se retorció como un hombre a quien la lanza de un enemigo ha atravesado con una herida mortal, y de repente cayó sobre su rostro en la tierra pedregosa.

Los ancianos se acercaron a él y, asombrados, lo levantaron. Se recuperó lentamente como de un desmayo, con los ojos en blanco en loco giro.

—¿No habéis oído la voz del lucero? —dijo. Y el jefe de los ancianos respondió:

—No, no oímos ningún ruido.

Entonces Morven suspiró profundamente.

—A mí solo me fue dada la palabra. ¡Convocad de inmediato, oh consejeros del rey, a los hombres armados y a todos los jóvenes de la tribu, y que tomen la espada y la lanza, y sigan a vuestro siervo! ¡Ahora mismo! El lucero ha anunciado que el enemigo caerá en nuestras manos como las bestias salvajes de los bosques.

El hijo de Osslah habló con voz de mando, y los ancianos quedaron asombrados.

—¿Por qué os detenéis? —exclamó—. ¿Mienten los dioses de la noche? Sobre mi cabeza caiga el peligro si os engaño.

Entonces los ancianos debatieron qué hacer, y salieron y llamaron a los hombres de armas, y a todos los jóvenes de la tribu, y cada uno tomó la espada y la lanza, y también Morven. Y el hijo de Osslah los guio, siempre mirando al lucero, y les hizo señas para que guardaran silencio, y se movieran con paso sigiloso.

Así fue cómo atravesaron lo más espeso del bosque hasta que llegaron a la boca de una gran cueva, cubierta de árboles viejos y enmarañados, llamada la Cueva de Oberlin. Y ordenó a los jefes que colocaran a los hombres armados a ambos lados de la cueva, a la derecha y a la izquierda, entre los arbustos.

Así velaron en silencio hasta que la noche se hizo más profunda, cuando oyeron un ruido en la cueva y el ruido de pasos, y salió un hombre armado. La lanza de Morven lo

atravesó, y cayó muerto a la entrada de la cueva. ¡Otro y otro, y ambos cayeron! Entonces se oyó alto y largo tiempo el grito de guerra de los Alrich y se derramó, como un arroyo sobre un lecho estrecho, el río de hombres armados. Y los hijos de Oestrich cayeron sobre ellos, y el enemigo quedó muy perplejo y aterrorizado por lo repentino de la batalla y la oscuridad de la noche. Y hubo una gran matanza.

Y cuando llegó la mañana, los hijos de Oestrich contaron los muertos, y encontraron entre ellos al jefe de los Alrich y a los principales hombres de la tribu, y grande fue su gozo. Así que regresaron triunfantes a la ciudad, y cargaron al valiente hijo de Osslah sobre sus hombros, y gritaron:

—¡Gloria al siervo de la estrella!

Y Morven entró en el consejo de los sabios.

Sucedía que el rey de la tribu tenía una hija, y era majestuosa entre las mujeres de la tribu, y hermosa a la vista. Y Morven la miró con los ojos del amor, pero no se atrevió a hablarle.

Ahora bien, el hijo de Osslah se reía en secreto de la insensatez de los hombres. No los amaba porque se habían burlado de él. No los honraba porque él había sabido ofuscar al más sabio de sus ancianos. Evitaba sus fiestas y alegrías y vivía apartado y solitario. La austeridad de su vida acrecentó el misterioso prestigio que le había granjeado su comunión con las estrellas y hasta el más audaz de los guerreros inclinaba la cabeza ante el favorito de los dioses.

Un día paseaba por la orilla del río y vio una gran ave de rapiña que surgía de las aguas y perseguía a un halcón joven que aún no había adquirido toda la fuerza de sus alas. Desde su juventud, al solitario Morven le había gustado observar, en los grandes bosques y a orillas del caudaloso arroyo, los hábitos de las cosas que la naturaleza ha sometido al hombre. Y contemplando a los pájaros, se dijo: «Así es

siempre, sea con astucia o a la fuerza, cada cosa desea dominar su especie». Mientras moralizaba de esta guisa, el pájaro mayor había derribado al halcón, y éste cayó aterrorizado y jadeante a sus pies. Morven tomó el halcón en sus manos y el buitre chilló sobrevolándolo, acercándose cada vez más a su protegida presa, pero Morven lo ahuyentó y, colocando el halcón en su seno, lo llevó a su casa, lo cuidó con esmero y lo alimentó de su mano hasta que recobró sus fuerzas. Y el halcón lo reconocía y lo seguía como a un perro. Y Morven dijo, sonriendo para sus adentros: «Pues mira, los tontos crédulos que me rodean confían en el vuelo y el movimiento de los pájaros. Enseñaré a este pobre halcón a servir mis fines». Así que domó al pájaro y lo amaestró según su naturaleza, si bien lo ocultó celosamente de los demás, y lo guardaba en secreto.

El rey del país era viejo y llevaba trazas de morirse, y los ojos de la tribu se volvieron hacia sus dos hijos, sin que supieran cuál era el más digno de reinar. Y Morven, al pasar por el bosque una noche, vio al más joven de los dos, que era un gran cazador, sentado tristemente bajo un roble y mirando con ojos meditabundos el suelo.

—¿Por qué estás pensativo, oh Siror el de los pies ligeros? —dijo el hijo de Osslah—. ¿Y por qué estás triste?

—No puedes ayudarme —respondió el príncipe con severidad—. Sigue tu camino.

—No —respondió Morven—, no sabes lo que dices. ¿No soy yo el favorito de las estrellas?

—Márchate, no soy un hombre de barba gris a quien la proximidad de la muerte haga chochar; no me hables de estrellas. Solo sé las cosas que mi ojo ve y mi oído absorbe.

—Silencio —dijo Morven, solemnemente y cubriéndose el rostro—, silencio, no sea que los cielos venguen tu temeridad. Mas he aquí que las estrellas me han dado poder para penetrar

los corazones secretos de los otros y puedo decirte qué pensamientos ocultas.

—¡Habla, hombre de baja cuna!

—Eres el menor de dos hermanos y tu nombre es menos conocido en la guerra que el nombre de tu hermano, ¿y aun así desearías pasar sobre su cabeza y sentarte en el alto trono de tu padre?

El joven palideció.

—Tienes la verdad en tus labios —dijo con voz vacilante.

—No de mí, sino de las estrellas, desciende la verdad.

—¿Pueden las estrellas conceder mi deseo?

—Pueden. Nos vemos mañana.

Diciendo esto, Morven se internó en el bosque. Al día siguiente, al mediodía, se volvieron a encontrar.

—He consultado a los dioses de la noche y me han dado el poder por el que oraba, pero con una condición.

—Díla.

—Que sacrifiques a tu hermana en sus altares. Debes apilar un montón de piedras, y llevar a tu hermana al bosque, y ponerla sobre la pila, y hundir tu espada en su corazón. Solo así reinarás.

El príncipe se estremeció, se puso en pie y agitó su lanza contra la pálida frente de Morven.

—Tiembla —dijo el hijo de Oslash en voz alta—. ¡Escucha a los dioses que te amenazan de muerte, porque te has atrevido a levantar tu brazo contra su siervo!

Mientras hablaba, el trueno restalló en lo alto porque una de las frecuentes tormentas de principios de verano estaba a punto de estallar. La lanza cayó de la mano del príncipe, se sentó y clavó los ojos en el suelo.

—¿Vas a cumplir las órdenes de las estrellas y reinar? —dijo Morven.

—¡Lo haré! —exclamó Siror con voz desesperada.

—Esta tarde, pues, cuando se ponga el sol, la traerás aquí, a solas. No podré prestarte ayuda. Pero vamos a apilar las piedras.

En silencio, el cazador aplicó su gran fuerza a los fragmentos de roca que Morven le señaló, y construyeron el altar y siguieron su camino.

Y hermoso es el morir del gran sol, cuando el último canto de los pájaros se desvanece en el regazo del silencio, cuando las islas de nubes se bañan de luz, y la primera estrella brota sobre el sepulcro del día.

—¿Adónde encaminas mis pasos, hermano mío? —dijo Orna—. ¿Y por qué te tiembla el labio? ¿Y por qué apartas tu rostro?

—¿No es hermoso el bosque? ¿No te incita a seguir, hermana mía?

—¿Y por qué están apilados esos montones de piedras?

—Que respondan otros, yo no los apilé.

—Tiemblas, hermano: volvamos.

—No tiemblo. Junto a estas piedras hay un pájaro que hoy ha atravesado mi lanza, un pájaro de hermoso plumaje que he matado por ti.

—Ya estamos junto a las piedras, ¿dónde has puesto el pájaro?

—¡Aquí! —exclamó Siror. Y tomando a la doncella en sus brazos y arrojándola sobre el tosco altar, sacó su espada para atravesarle el corazón.

Justo sobre las piedras se alzaba un roble gigante, producto de siglos inmemoriales, y desde la encina, o desde los cielos, brotó una voz fuerte y solemne: «¡No hieras, hijo de reyes! Las estrellas son pacientes con los suyos. No matarás a la doncella, pero sí reinarás sobre la raza de los Oestrich y darás a Orna por esposa al favorito de las estrellas. ¡Levántate y vete!».

La voz cesó; el terror de Orna había dominado por un tiempo las fuentes de su vida y Siror la llevó inconsciente a su casa cruzando el bosque en sus fuertes brazos.

—¡Ay! —exclamó Morven cuando, al día siguiente, se encontró de nuevo con el príncipe pretendiente al trono—. ¡Ay! las estrellas me han ordenado muchas cosas que mi corazón no desea, porque yo, solo en la vida y tullido, soy insensible a los fuegos del amor. Y siempre, como tú y tu tribu sabéis, he rehuido los ojos de las mujeres, porque las doncellas se reían de mis pasos vacilantes y de mis facciones hoscas. Y así, en mi juventud, aprendí a desterrar todo pensamiento de amor. Pero ya que me dijeron (como te lo declararon a *ti*) que solo a través de ese matrimonio, tú, ¡oh príncipe amado! puedes obtener la corona de plumas de tu padre, me entrego a su voluntad.

—Pero —dijo el príncipe—, hasta que no sea rey no podré darte a mi hermana en matrimonio, porque tú sabes que mi padre me aplastaría hasta hacerme polvo si le pidiera que diera la flor de nuestra raza al hijo del pastor Oslash.

—Tus palabras son ciertas. Vete a casa y no temas, pero, cuando tú seas rey, el sacrificio deberá hacerse y Orna ser mía. ¡Ay! ¡Cómo puedo atreverme a alzar mi mirada hacia ella! ¡Pero así lo ordenan los temibles reyes de la noche...! ¿Quién contradirá su palabra?

—El día que me vea rey, verás a Orna ser tuya —respondió el príncipe.

Morven siguió su camino, a solas como era su costumbre y se dijo: «El rey es viejo, pero ¡aún podría vivir mucho tiempo interponiéndose entre mí y mi esperanza!», y comenzó a pensar en cómo podría acortar ese tiempo. Así absorto vagó con tanta despreocupación que avanzó la noche, y extravió su camino entre los espesos bosques y no sabía cómo regresar a su casa, así que se acostó tranquilamente debajo de un árbol y descansó hasta que amaneció. Entonces el hambre se apoderó de él y buscó entre los arbustos raíces tan sencillas como aquellas con las que, como siempre se despreocupaba de la

comida, acostumbraba a apaciguar los apetitos de la naturaleza.

Encontró, entre otras hierbas y raíces más conocidas, una baya roja de un sabor dulzón que nunca había observado. Comió algunas con moderación y, apenas había avanzado en el bosque cuando descubrió que sus ojos se nublaban y un malestar mortal se apoderaba de él. Durante varias horas permaneció convulsionado en el suelo, esperando la muerte. Con todo, la demacrada exigüidad de su complexión y su invariable abstinencia prevalecieron sobre el veneno, y se recuperó lentamente y después de una gran angustia. Volvió con pasos débiles al lugar donde crecían las bayas y, arrancando varias, las escondió en su seno y al anochecer volvió a la ciudad.

Al día siguiente se mezcló entre el ganado de su padre y, agarrando un cordero, le introdujo algunas de las bayas en el estómago y el cordero, mientras escapaba corriendo, cayó muerto. Entonces Morven tomó algunas bayas más, las hirvió, mezcló el jugo con vino, y se lo dio en secreto a uno de los sirvientes de su padre, y el sirviente murió.

Entonces Morven buscó al rey y, a solas, le preguntó:

—¿Cómo está mi señor?

El rey, sentado en un lecho de pieles de lobo, tenía los ojos vidriosos y borrosos. Pero aún eran grandes sus envejecidas extremidades y grande era su estatura; les había llegado a sacar una cabeza a todos los hijos de los hombres y nadie vivo podía doblar el arco que él solía doblar en la juventud. Gris, demacrado y gastado, como algunos huesos poderosos que a veces se extraen del seno de la tierra, era una reliquia de la fuerza de los antiguos.

Y el rey dijo débilmente y con una risa espantosa:

—A los hombres de mi edad les va mal. ¿De qué me sirven mis fuerzas? Mejor si hubiera

nacido lisiado como tú, así no habría tenido nada que lamentar al envejecer.

Un rubor rojizo cubrió la faz de Morven, pero él se inclinó con humildad.

—¡Oh rey!, ¿y si pudiera devolverte tu juventud? ¿Y si pudiera devolverte el vigor que te distinguió por encima de los hijos de los hombres, cuando los guerreros de Alrich cayeron como hierba ante tu espada?

Entonces el rey alzó sus ojos apagados y dijo:

—¿Qué quieres decir, hijo de Osslah? Oigo muchas cosas sobre tu gran sabiduría, y cómo hablas todas las noches con las estrellas. ¿Pueden los dioses de la noche darte el secreto para hacer jóvenes a los viejos?

—No los tientes con la duda —dijo Morven con reverencia—. Todas las cosas son posibles para los gobernantes de la hora oscura. Mira que el lucero que ama a tu siervo le habló en la oscuridad de la noche y le dijo: «Levántate y visita al rey, y dile que las estrellas honran a la tribu de los Oestrich y recuerdan cómo el rey tensó su arco contra los hijos de Alrich. Por tanto, mira debajo de la piedra a la derecha de tu morada, junto al pino, y verás una vasija de barro, y en la vasija encontrarás un líquido dulce que hará que el rey tu señor olvide su edad para siempre». Por consiguiente, señor mío, cuando amaneció, salí y miré debajo de la piedra, y esta es la vasija de barro que he traído a mi señor rey.

—¡Rápido, esclavo, rápido!, ¡que pueda beber ya y recuperar mi juventud!

—No, escuchad, oh rey, lo que me dijo además la estrella: «Es solo por la noche, cuando las estrellas tienen poder, que su don servirá. Por lo tanto, el rey debe esperar hasta el silencio de la medianoche, cuando la luna está alta, y entonces podrá mezclar el líquido con su vino. Y no deberá revelar a nadie que ha recibido el don de la mano del siervo de las estrellas. Porque ELLAS hacen su trabajo

en secreto, y cuando los hombres duermen; por consiguiente, no aman el murmullo de las bocas, y el que revela sus beneficios ciertamente morirá».

—No temas —dijo el rey, agarrando la vasija—. Nadie lo sabrá, y mira que mañana me levantaré y, en cuanto a mis dos hijos, que luchan por mi corona, ¡en verdad seré más joven que ellos!

Entonces el rey se echó a reír a carcajadas y apenas dio las gracias al siervo de las estrellas, ni le prometió recompensa alguna porque los reyes en aquellos días pensaban poco en los demás.

Y Morven le dijo:

—¿No atenderé a mi señor?, porque sin mí la droga quizá podría dejar de surtir efecto.

—Sí —dijo el rey—, duerme aquí.

—No —replicó Morven—. Vuestros siervos se maravillarán y hablarán mucho si ven al hijo de Osslah pasando la noche en vuestro palacio. Así se incurriría acaso en el desagrado de los dioses de la noche. Permitidme desatranca la puerta trasera del palacio para que, en la hora de la noche cuando la luna está a mitad de camino en el cielo, pueda entrar en vuestro aposento sin ser visto y mezclar el líquido con vuestro vino.

—Que así sea —dijo el rey—. Eres sabio, aunque tus miembros sean deformes y rudos. Y las estrellas podrían haber elegido a un hombre más alto.

Entonces el rey volvió a reírse, y Morven también se rio, pero había peligro en la alegría del hijo de Osslah.

La noche había comenzado a declinar, y los habitantes de Oestrich estaban sumidos en un profundo sueño, cuando, escuchad, se oyó una voz aguda que gritaba en las calles:

—¡Ay, ay! ¡Despertad, hijos de Oestrich! ¡Ay!

Entonces, fieros, demudados, alarmados, lanza en mano, se precipitaron los gigantes hijos de la robusta tribu y vieron a un hombre en un

alto en medio de la ciudad que gritaba «¡ay!», y era Morven, el hijo de Osslah. Y les dijo, mientras se reunían a su alrededor:

—Varones y guerreros, temblad al escuchar. El lucero del oeste me ha hablado, y me ha dicho: «El mal caerá sobre la casa real de Oestrich, sí, antes del amanecer. Por tanto, sal llorando a las calle, y despierta a los habitantes para que se aflijan». Así que me levanté y cumplí la voluntad de la estrella.

Y mientras Morven aún hablaba, un criado de la casa del rey corrió hacia la multitud, gritando en voz alta: «¡El rey ha muerto!» Así que entraron en el palacio y encontraron al rey en su lecho, con sus enormes miembros encogidos e impedidos por los dolores de la muerte, y sus manos apretadas como si amenazaran a un enemigo, ¡al enemigo de toda carne viviente! Entonces el miedo se apoderó de los espectadores y miraron a Morven con un temor más profundo del que el guerrero más audaz jamás habría provocado. Y lo llevaron de vuelta a la sala del consejo de los sabios, gimiendo y entrechocando sus armas en señal de dolor, y gritando de vez en cuando: «¡Honra al profeta Morven!» Y esa fue la primera vez que la palabra *profeta* fue usada en esas tierras.

Al mediodía, al tercer día tras la muerte del rey, Siror buscó a Morven y le dijo:

—Mira que mi padre ya no vive y el pueblo se reúne esta tarde al atardecer para elegir a su sucesor, y los guerreros y los jóvenes seguramente elegirán a mi hermano, porque es más famoso en la guerra. No me falles, pues.

—¡Tranquilo, mozo! —dijo Morven con severidad—. Ni te atrevas a cuestionar la verdad de los dioses de la noche.

Porque Morven comenzó a presumir de su poder entre el pueblo y a hablar como hablan los gobernantes, incluso a los hijos de los reyes. Y su voz hizo callar al fogoso Siror, sin que este se atreviera a responder.

—Mira —dijo Morven, tomando un tocado de penachos de colores—, ponte esto en la cabeza y que tu cara no muestre dolor, porque al pueblo le gusta un ánimo esperanzado, y baja con tu hermano al lugar donde se elegirá al nuevo rey y deja el resto a las estrellas. Pero, sobre todo, no te olvides del tocado, ha sido bendecido por los dioses de la noche.

El príncipe tomó el tocado y regresó a su casa.

Era de noche y los guerreros y jefes de la tribu estaban reunidos en el lugar donde se iba a elegir al nuevo rey. Y las voces de la mayoría favorecieron al príncipe Voltoch, hermano de Siror, porque había matado a doce enemigos con su lanza y, en verdad, esa era una gran virtud en un rey en aquellos días.

De repente se oyó un grito en las calles, y la gente gritó:

—¡Abrid paso al profeta Morven, el profeta!

Porque el pueblo respetaba al hijo de Osslah aún más que a los jefes. Desde que se había hecho famoso, Morven había asumido un aire majestuoso que el hijo del pastor no conocía en sus primeros días y, aunque su estatura era baja y sus miembros deformes, su semblante era grave y altivo. Era el único de la tribu cuya vestidura barría el suelo, y su cabeza estaba descubierta y su largo cabello negro descendía hasta su cinturón, y rara vez se veía mutar su gesto o una pasión humana en su aspecto tranquilo. No era dado a festejos, ni bebía vino, ni su presencia era frecuente en las calles. No reía, ni sonreía, salvo cuando estaba solo en el bosque, y entonces se mofaba de las necedades de su tribu.

Así que caminó lentamente a través de la multitud, sin torcer ni a la izquierda ni a la derecha, mientras la multitud le cedía el paso, y apoyaba sus pisadas en un cayado de pino nudoso.

Y cuando llegó al lugar donde se habían reunido los jefes, con los dos príncipes en el centro, ordenó a la gente que lo rodeaba que se hiciera el silencio. Luego, subiendo sobre un enorme trozo de roca, habló así a la multitud:

—¡Príncipes, guerreros y bardos! ¡Oh, consejo de los sabios! ¡Y vosotros, cazadores de los bosques y pescadores de los peces de los arroyos! Escuchad a Morven, el hijo de Osslah. Sabéis que soy de humilde raza y débil de miembros, pero ¿no entregué en vuestras manos a la tribu de los Alrich, y no los matasteis en la oscuridad de la noche en una gran matanza? Seguro que ya sabéis que esto no lo hizo él mismo, ¡seguro que no era más que el agente de los brillantes dioses que aman a los hijos de Oestrich! Hace tres noches, cuando la tierra dormía, ¿no se oyó mi voz en las calles? ¿Acaso no proclamé el infortunio de la casa real de Oestrich? Y en verdad, el brazo tenebroso había caído sobre el seno del poderoso, que ya no existe. ¿Podría haber soñado todo esto meramente en un sueño, o era yo la voz de los dioses brillantes que observan a la tribu de los Oestrich? Por tanto, ¡oh hombres y jefes!, no despreciéis al hijo de Osslah, sino escuchad sus palabras, porque, ¿acaso no son la sabiduría de las estrellas? Sabed que anoche me senté solo en el valle, y los árboles quedaron mudos, y no se oía ni un suspiro. Y miré al lucero que aconseja al hijo de Osslah, y le dije: «Temible conquistador de la nube, tú que bañas tu hermosura en los arroyos y traspasas las ramas de los pinos con tu presencia, he aquí a tu siervo apenado porque el poderoso ha muerto y muchos enemigos rodean las casas de mis hermanos, y es bueno que tengan un rey valiente y próspero en la guerra, amado de las estrellas. Por tanto, ¡oh lucero! así como entregaste en nuestras manos a los guerreros de Alrich, y nos advertiste de la caída del roble de nuestra tribu te ruego que des al pueblo una señal para que elijan al rey a quien

los dioses de la noche prefieran». Entonces una voz baja, más dulce que la música del bardo, se deslizó por el silencio. «Las estrellas de la noche agradecen tu amor por tu raza; ve, pues, hijo de Osslah, a la reunión de los jefes y del pueblo para elegir un rey y diles que no te desprecien porque eres lento en la caza y con poco renombre en la guerra, porque las estrellas te dan sabiduría como recompensa por todo. Di al pueblo que, así como los sabios del consejo moldean sus lecciones según el vuelo de los pájaros, así también por el vuelo de los pájaros se les dará una señal y elegirán a sus reyes. Porque», dijo el lucero nocturno, «los pájaros son los hijos de los vientos, van y vienen a lo largo del océano del aire, y visitan las nubes que son las naves de guerra de los dioses, y su música no es más que las melodías entrecortadas que recogen de las arpas de arriba. ¿No son ellos los mensajeros de la tormenta? Antes de que el arroyo golpee las riberas y caiga la lluvia, ¿no sabéis, por el gemido de los pájaros y su vuelo en bajos círculos sobre la tierra, que la tempestad está cerca? Por tanto, sabiamente consideraréis que los hijos del aire son los intérpretes adecuados entre los hijos de los hombres y los señores del mundo de arriba. Di, pues, al pueblo y a los jefes que tomen una paloma blanca de entre las palomas que construyen sus nidos en la azotea del palacio, y que la suelten en el aire, y los dioses de la noche considerarán en verdad que la paloma es una plegaria procedente del pueblo. Y enviarán un mensajero para que cumpla la plegaria y conceda a las tribus de Oestrich un rey digno de ellos». Y, con esto, el lucero guardó silencio.

Entonces los amigos de Voltoch murmuraron entre sí y dijeron:

—¿Nos dictará este hombre quién será el rey?

Pero el pueblo y los guerreros clamaron:

—¡Escuchad al lucero! ¿No damos o negamos la batalla según como vuela el pájaro?

¿No deberíamos escoger del mismo modo a quien debe dirigir la batalla?

Y la propuesta les pareció natural, porque se ajustaba a la costumbre de la tribu. Entonces tomaron una de las palomas que tenía su nido en el techo del palacio y la llevaron al lugar donde estaba Morven, y él, mirando hacia las estrellas y murmurando para sus adentros, soltó el pájaro.

Había un bosquecillo de árboles a poca distancia del lugar y, mientras la paloma ascendía, un halcón se alzó de repente de entre los árboles y persiguió a la paloma, y la paloma estaba aterrada, y voló en círculos muy por encima de la multitud, cuando he aquí que el halcón, deteniéndose un momento sobre sus alas, se abalanzó con un súbito salto y, abandonando su presa, se posó en la cabeza emplumada de Siror.

—¡He aquí! —exclamó Morven en voz alta—, ¡he aquí a vuestro rey!

—¡Salve, viva el rey! —gritó el pueblo—. ¡Que todos aclamen al elegido de las estrellas!

Entonces Morven levantó su mano derecha y el halcón dejó al príncipe y se posó en el hombro de Morven.

—¡Pájaro de los dioses! —dijo él con reverencia—, ¿no tienes un mensaje secreto para mis oídos?

Entonces el halcón acercó su pico al oído de Morven, y Morven inclinó la cabeza sumisamente, y el halcón descansó con Morven desde ese momento y no se dejaba ahuyentar. Y Morven dijo:

—Las estrellas me han enviado este pájaro, para que durante el día, cuando no las vea, nunca suframos por faltarnos un consejero.

Así fue como Siror fue proclamado rey y Morven, hijo de Osslah, se vio obligado por la voluntad del rey a tomar a Orna por esposa, y el pueblo y los jefes honraron al profeta Morven más que a todos los ancianos de la tribu.

Un día, Morven se dijo, meditabundo: «¿No soy ya igual al rey?, es más, ¿no es el rey mi siervo? ¿No lo coloqué por encima de las cabezas de sus hermanos? ¿No soy, pues, yo más apto para reinar que él? ¿No he de expulsarlo de su trono? Es un oficio molesto y tormentoso reinar sobre los hombres rudos de Oestrich, festejar en el salón abarrotado de banquetes y guiar a los guerreros a la refriega. Si no festejara ni fuera a la guerra, podrían decir: “Este no tiene nada de rey, sino que es el tullido Morven”, y alguien de la estirpe de Siror podría matarme en secreto. Pero ¿no puedo yo ser más grande que los reyes y seguir eligiéndolos y gobernándolos, viviendo como ahora a mi gusto? En verdad, las estrellas me darán un nuevo palacio y muchos súbditos».

Entre los sabios se contaba Darvan y Morven lo temía porque sus ojos seguían a menudo los movimientos del hijo de Osslah.

Y Morven dijo: «Sería mejor *confiar* en este hombre que *ofuscarlo*, porque necesito un compañero que me ayude y un amigo». Entonces le dijo al hombre sabio que estaba sentado a solas mirando el sol poniente:

—Me parece, ¡oh Darvan! que debemos construir un gran edificio en honor de las estrellas y debe ser más glorioso que todos los palacios de los jefes y que el palacio del rey. Porque, ¿no son los luceros nuestros amos? Y tú y yo seríamos los habitantes principales de este nuevo palacio, y serviríamos a los dioses de la noche y engordaríamos sus altares con lo mejor del rebaño y lo más fresco de los frutos de la tierra.

Y Darvan dijo:

—Hablas como corresponde al siervo de las estrellas. Pero ¿ayudará la gente a construir el edificio? Porque son una raza guerrera y no aman el trabajo.

Y Morven respondió

—Sin duda las estrellas ordenarán que se haga la obra. No temáis.

—En verdad eres un hombre maravilloso. Tus palabras siempre se cumplen —respondió Darvan—. Y ojalá me enseñaras, amigo, el lenguaje de las estrellas.

—Por supuesto, si me sirves, lo aprenderás— respondió el soberbio Morven, y Darvan se sintió en secreto furioso porque el hijo del pastor exigiera el servicio de un anciano y además jefe.

Y cuando Morven regresó junto a su esposa, la encontró llorando a lágrima viva. Ella amaba al hijo de Osslah con un amor extremo, porque no era salvaje ni feroz como los hombres que había conocido y estaba orgullosa de su fama entre la tribu. Y tomándola en sus brazos, la besó y le preguntó por qué lloraba. Entonces ella le contó que su hermano el rey la había visitado y le había dicho amargas palabras sobre Morven: «Me quita el cariño de mi pueblo», dijo Siror, «y los ofusca con mentiras. Y ya que me ha hecho rey, ¿podría quitarme el reino? Una nueva historia sobre las estrellas podría en verdad anular la anterior». Y el rey le había ordenado que vigilara en secreto a Morven, y que viera qué había de cierto cuando se jactaba de su comunicación con los poderes de la noche.

Pero Orna amaba a Morven aún más que a Siror, por lo que se lo contó todo a su marido.

Y Morven se ofendió por la ingratitud del rey y se preocupó, porque un rey es un enemigo poderoso, pero consoló a Orna y le ordenó que disimulara y que también se quejara de él a su hermano para que le confiase sin sospechar lo que pudiera planear contra Morven.

Había una cueva cerca de la casa de Morven en la que guardaba el halcón sagrado, y en la que entrenaba y alimentaba en secreto a otras aves para futuras necesidades, y la puerta de la cueva estaba siempre cerrada a cal y canto. Y un día estaba así ocupado cuando vio una grieta

en la pared que nunca antes había notado, y el sol entró juguetón. Y al mirar, percibió que el rayo del sol se había oscurecido y de pronto vio un rostro humano que se asomaba a través de la rendija. Y Morven tembló, porque sabía que lo habían observado. Salió corriendo apresuradamente de la cueva, pero el espía ya había desaparecido entre los árboles. Morven fue derecho a la estancia de Darvan y se sentó. Y Darvan no volvió a casa hasta tarde y se sobresaltó y palideció cuando vio a Morven. Pero Morven lo saludó como a un hermano y lo invitó a una fiesta que, por primera vez, se propuso ofrecer, cuando fuera luna llena, en honor de los astros. Y saliendo de la estancia de Darvan, volvió junto a su esposa y le ordenó que se mesara los cabellos y que al amanecer fuera a ver al rey su hermano y se quejara amargamente del trato que le daba Morven, y que arrancara los negros planes del pecho del rey.

—Porque, sin duda —dijo—, Darvan ha mentido a tu hermano y me espera algún mal que me gustaría saber.

Así fue como, a la mañana siguiente, Orna buscó al rey y le dijo:

—El hijo del pastor me ha insultado y me ha hablado con palabras duras, ¿no seré vengada?

Entonces el rey pisó firme el suelo y blandió su fuerte espada.

—Claro que serás vengada, porque he sabido por uno de los ancianos algo que me convence de que este hombre ha mentido al pueblo y el muy vil morirá. Sí, en cuanto vaya solo al bosque, mi hermano y yo caeremos sobre él y lo mataremos a golpes.

Y con este consuelo, Siror hizo marchar a Orna.

Y Orna se arrojó a los pies de su marido.

—Huye ahora, ¡oh amado mío!, vuela a los bosques lejos de mis hermanos o sin duda la espada de Siror acabará con tu vida.

Entonces el hijo de Osslah se cruzó de brazos y parecía sumido en negros pensamientos. Tampoco escuchaba la voz de Orna, hasta que una y otra vez ella le imploró que huyera.

—¿Huir? —dijo al fin—. No, estaba dudando qué castigo deberían derramar las estrellas sobre nuestro enemigo. Que huyan los guerreros. Morven, el profeta, vence con armas más poderosas que la espada.

Sin embargo, Morven estaba perplejo y no sabía cómo salvarse de la venganza del rey. Mientras meditaba a la desesperada, oyó el rugido de las aguas. Y era que el río, porque ya era el final del otoño, se había desbordado y corría a lo largo del valle hacia las casas de la ciudad. Y entonces los hombres de la tribu, las mujeres y los niños corrieron dando alaridos a la casa de Morven, chillando: «¡He aquí que el río se ha desbordado sobre nosotros! ¡Sálvanos, oh gobernante de las estrellas!»

Entonces, una súbita idea se apoderó de Morven y resolvió arriesgar su suerte en un plan desesperado. Y salió de la casa, tranquilo y triste, y dijo:

—No sabéis lo que pedís. Yo no puedo salvaros de este peligro, porque vosotros mismos sois la causa.

Y ellos exclamaron:

—¿Cómo? ¡Oh, hijo de Osslah! Ignoramos qué crimen hemos cometido.

Y él respondió:

—Id al palacio del rey y esperad delante y os seguiré, y sabréis por qué habéis incurrido en este castigo de los dioses.

Entonces la muchedumbre se retiró, como un mar que se aleja, y, cuando se hubo ido, Morven se fue solo a la casa de Darvan, que estaba junto a la suya. Y Darvan estaba aterrizado, porque era de edad avanzada y no tenía hijos, ni amigos, y temía no poder escapar de las aguas sin ayuda.

Y Morven le dijo, calmándolo:

—Mira que la gente me ama, y yo me encargaré de que te salves, porque en verdad has sido mi amigo y me has servido bien ante el rey.

Y mientras hablaba así, Morven abrió la puerta de la casa y miró al exterior y vio que estaban completamente solos. Entonces agarró al anciano por el cuello y no cesó de apretar hasta que estuvo bien muerto y, dejando su cuerpo en el suelo, Morven se escabulló de la casa y cerró la puerta. Y mientras se dirigía a su cueva, meditó un rato, cuando, oyendo el potente rugido de las olas que avanzaban y a lo lejos los gritos de las mujeres, alzó la cabeza y se dijo con orgullo: «No, en esta hora solo el terror será mi esclavo, no usaré otro arte que el poder de mi alma». Cerró la puerta y, apoyándose en su cayado de pino, fue a grandes zancadas hacia el palacio. Y ya era de noche y muchos de los hombres llevaban antorchas, para poder ver los rostros de los demás entre el miedo general. Centelleaban las rojas llamas temblorosas sobre la túnica oscura y la faz pálida de Morven. Parecía más fuerte que los demás, porque solo su rostro estaba tranquilo en medio del tumulto. Y el rugido de las aguas se hizo más fuerte y más ronco, y raudas se precipitaron las sombras de la noche sobre la marea que se precipitaba.

Y Morven dijo con voz severa:

—¿Dónde está el rey? ¿Y por qué está ausente de su pueblo en la hora del pavor?

Entonces se abrió la puerta del palacio y se pudo ver a Siror sentado en el salón, junto a la gran hoguera de pino, con su hermano al lado y los jefes alrededor, ya que no se dignarían a presentarse ante la multitud solo porque lo hubiera pedido el hijo del pastor.

Entonces Morven, de pie sobre una roca elevada por encima de las cabezas del pueblo (la misma roca sobre la que había proclamado al rey), habló así:

—Deseabais saber, ¡oh, hijos de Oestrich!, por qué razón el río ha reventado sus márgenes y el peligro se cierne sobre vosotros. Sabed, pues, que las estrellas odian como el más repugnante de los crímenes humanos que se insulte a sus sirvientes y delegados de aquí abajo. ¡Todos vosotros sabéis cómo vive Morven, a quien habéis apodado el Profeta! No daña a hombre ni a bestia, vive solo y, alejado de las alegrías vulgares de la tribu guerrera, adora con temor y temor a los Poderes de la Noche. Así puede advertiros del peligro que se avecina, así puede salvaros del enemigo. Así vuestros cazadores son veloces y vuestros guerreros audaces, así vuestro ganado da a luz sus crías, y la tierra sus frutos. ¿Qué pensáis y qué pedís oír? ¡Escuchad, hombres de Oestrich!, han tendido trampas para matarme y hay entre vosotros quienes han afilado la espada contra el seno que solo está lleno de amor por todos vosotros. Por tanto, los severos señores del cielo han liberado al río de sus cadenas, por eso os amenaza este mal. Y no pasará hasta que los que cavaron la fosa para el siervo de las estrellas sean sepultados en ella.

A la luz de las antorchas rojas, los rostros de los hombres parecían feroces y amenazadores y diez mil voces gritaron:

—Nombra a los que conspiraron contra tu vida, ¡oh, santo profeta!, y serán despedazados miembro por miembro.

Y Morven se apartó y vieron que lloraba con amargura. Y dijo:

—Me habéis preguntado y yo he respondido, pero os va a costar creer que haya provocado a semejante enemigo. Y juro por los mismos cielos que, si mi muerte satisficiera su furor y no atrajera sobre vosotros y sobre los hijos de vuestros hijos la ira de las estrellas entronizadas, de buena gana entregaría mi pecho al cuchillo. Sí —exclamó, alzando la voz y señalando con su brazo sombrío el salón donde el rey estaba sentado junto a la hoguera

de pino—, sí, tú a quien con mi voz las estrellas eligieron por encima de tu hermano. ¡Sí, Siror, el culpable! Toma tu espada y ven aquí. ¡Ataca, si tienes el corazón para hacerlo, al Profeta de los Dioses!

El rey se puso en pie y la multitud se sumió en un silencio estremecedor. Morven prosiguió:

—Sabed, pues, ¡oh hombres de Oestrich!, que Siror y su hermano Voltoch, y Darvan, el mayor de los sabios, se han propuesto matar a vuestro profeta, a la hora cuando solo busca la sombra del bosque para idear nuevos beneficios para vosotros. ¡Que el rey lo niegue si puede!

Entonces Voltoch, el de los miembros gigantes, salió de la sala y su lanza tembló en su mano.

—Has hablado bien, vil hijo del pastor de mi padre, y por tus pecados ciertamente morirás porque mientes cuando hablas de tu poder ante las estrellas y te ríes de la necedad de los que te oyen, por lo cual te daremos muerte.

Entonces los jefes reunidos en la sala entrechocaron sus armas y se apresuraron a matar al hijo de Oslash. Pero él, extendiendo sus manos desarmadas en alto, exclamó:

—¡Escuchadlo, oh seres temibles de la noche! ¡Escuchad cómo blasfema!

Entonces la multitud tomó la palabra y gritó:

—¡Blasfemia! ¡Blasfemia contra el profeta!

Pero el rey y los jefes, que odiaban a Morven por su poder sobre el pueblo, se precipitaron contra la multitud. Y la muchedumbre estaba indecisa y no sabía cómo actuar porque nunca antes se habían rebelado contra sus jefes y temían por igual al profeta y al rey. Y Siror exclamó:

—Llamad a Darvan, porque él ha vigilado los pasos de Morven, y levantará el velo que ciega los ojos de mi pueblo.

Entonces tres de los más veloces se pusieron en camino hacia la casa de Darvan. Y Morven exclamó dando voces:

—¡Escuchad! Dijo el lucero que, cabalgando a través de aquella nube, irrumpe ante mis ojos: «Por la mentira que el anciano ha dicho contra mi siervo la maldición de las estrellas caerá sobre él». ¡Buscad y, en cuanto lo encontréis, encontraréis a los enemigos de Morven y de los dioses!

Un escalofrío y un miedo helado se apoderaron de la multitud y hasta las mejillas de Siror palidieron. Y Morven, erguido y a oscuras por encima de las antorchas ondeantes, permanecía inmóvil con los brazos cruzados. Y se oyeron de lejos los raudos corceles de guerra de la ola que llegaba. La gente los oyó marchar hacia su tierra, agitando sus blancas crines al viento rugiente.

—Mirad, mientras escucháis —dijo Morven con calma—, el río sigue avanzando. Apresuraos porque los dioses reclaman una víctima, sea vuestro profeta o vuestro rey.

—¡Esclavo! —gritó Siror, y su lanza abandonó su mano, y corrió silbando muy por encima de las cabezas de la multitud hacia la oscura figura de Morven, y rajó el tronco del roble tras él. Entonces el pueblo, enfurecido por el peligro que corría su amado vidente, lanzó un grito salvaje y lo rodeó blandiendo sus espadas, de cara a sus jefes y a su rey. Pero en ese instante, antes de que estallara la guerra entre los miembros de la tribu, los tres guerreros regresaron. Cargaban a Darvan sobre los hombros, lo pusieron a los pies del rey y dijeron temblando:

—Así encontramos al anciano en el centro de su propia sala.

Y la gente vio que Darvan era ya cadáver y que así se había verificado la predicción de Morven.

—¡Así parecen los enemigos de Morven y de las estrellas! —exclamó el hijo de Oslash.

Y el pueblo se hizo eco del grito. Entonces la furia de Siror llegó a su apogeo, y agitando su espada sobre su cabeza, se lanzó a la multitud:

—¡Tu sangre, escoria, o la mía!

—¡Que así sea! —respondió Morven, sin vacilar—. ¡Pueblo, golpead al blasfemo! ¡Escuchad cómo el río se derrama sobre vuestros hijos y vuestros hogares! ¡Adelante, adelante, o pereceréis!

Y Siror cayó, atravesado por quinientas lanzas.

—¡Matad! ¡Matad! —gritó Morven, mientras los jefes de la casa real rodeaban al rey. Y el estruendo de las espadas, y el resplandor de las lanzas, y los gritos de los moribundos, y el grito de la gente pisoteada se mezclaban con el rugido de los elementos, y las voces de la ola que se precipitaba.

Trescientos jefes perecieron esa noche por las espadas de su propia tribu, y el último grito de los vencedores fue:

—¡Morven el profeta! ¡*Morven el rey!*

Y el hijo de Oslash, al ver que las olas se extendían sobre el valle, llevó a Orna, su mujer, y a los hombres de Oestrich, a sus mujeres y a sus hijos, a una alta montaña, donde esperaron el sol naciente. Pero Orna se sentó aparte y lloró amargamente, porque sus hermanos ya no existían y su raza había desaparecido de la tierra. Y Morven trató de consolarla en vano.

Al amanecer, vieron que el río cubría la mayor parte de la ciudad y seguía su curso entre las hondonadas del valle. Entonces Morven dijo a la gente:

—Los reyes de las estrellas han sido vengados y su ira ha sido apaciguada. Quedaos aquí hasta que las aguas se hayan fundido con las grietas de la tierra.

Al cuarto día regresaron a la ciudad y nadie se atrevió a designar a ningún otro, salvo a Morven, como el rey.

Pero Morven se retiró a su cueva y meditó a fondo, y luego, reuniendo al pueblo, les dio nuevas leyes. Y les hizo edificar un gran templo en honor a las estrellas, y les hizo amontonar en él todo lo que la tribu tenía de más valor. Y tomó cincuenta hijos de los miembros más famosos de la tribu, y tomó también a diez de entre los hombres que mejor le habían servido, y les ordenó que sirvieran a las estrellas del gran templo, y Morven fue su jefe. Y apartó de sí la corona que le apremiaban ceñirse y escogió un nuevo rey de entre los ancianos. Y ordenó que en adelante solo los siervos de las estrellas del gran templo eligieran al rey y a los gobernantes, y celebraran consejo, y declarasen la guerra, pero permitió que el rey festejara, cazara y se divertiera en los salones de banquetes. Y Morven construyó altares en el templo y fue el primero que en el Norte sacrificó sobre los altares a bestias y aves y, después, a víctimas humanas. Y sacó augurios de las entrañas de las víctimas y construyó escuelas donde aprender la ciencia del profeta. Y la piedad de Morven asombraba a la tribu, porque se negaba a ser rey. Y Morven, el sumo sacerdote, era diez mil veces más poderoso que el rey. Enseñó al pueblo a labrar la tierra y a sembrar la hierba. Y por su sabiduría, y por el valor que sus profecías infundían a los hombres, conquistó a todas las tribus vecinas. Y los hijos de Oestrich se extendieron a lo largo y ancho de un poderoso imperio y con ellos se extendieron el nombre y las leyes de Morven. Y en todas las provincias que conquistó les ordenó que construyeran un templo a las estrellas.

No obstante, una pesada tristeza cayó sobre los temores de Morven. La hermana de Siror inclinó la cabeza y no sobrevivió mucho tiempo a la matanza de su estirpe. Y dejó a Morven sin hijos. Y él lloró con amargura y como quien

está angustiado, porque solo a ella, de todo el mundo, podía su corazón amar. Y, sentándose, se cubrió el rostro, diciendo:

—¡Ay! Me he afanado y esforzado al máximo, y nunca antes en el mundo el hombre conquistó lo que yo he conquistado. ¡Verdaderamente, el imperio de los músculos de hierro y los miembros gigantesos ya no existe! He fundado una nueva potencia, que de ahora en adelante dominará las tierras, el imperio nacido de un cerebro calculador y una mente dominante. Pero mi destino es estéril y siento que ya no crecerá ni fruto ni árbol como refugio para mi vejez. Desolado y solitario pasaré a mi tumba. ¡Oh, Orna! ¡Hermosa mía! ¡Amada mía! ¡No hay nadie como tú, y a tu amor debo mi gloria y mi vida! Por ti, oh dulce pájaro que anidaba en la oscura caverna de mi corazón, por ti habría perdonado a tus hermanos, porque en verdad con mi vida habría comprado la tuya. ¡Ay! Solo cuando te perdí descubrí que tu amor me era más querido que el miedo que me tienen los demás.

Y Morven lloraba noche y día sin que nadie pudiera consolarlo.

A partir de ese momento se entregó únicamente a los asuntos de su vocación. Su naturaleza y sus afectos, y todo lo que aún quedaba de blando en él, se endurecieron como la piedra. Era un hombre sin amor y prohibió el amor y el matrimonio a los sacerdotes.

En sus últimos años, surgieron otros profetas, porque el mundo se había hecho más sabio gracias a la sabiduría de Morven, y algunos se decían:

—Mirad cómo Morven, el hijo del pastor, es un rey de reyes; esto hizo el lucero por su siervo ¿No sería buena idea que también nosotros seamos siervos de las estrellas?

Y vistieron ropas negras como Morven y se pusieron a profetizar lo que las estrellas les dictaban. Y Morven se enfureció mucho porque

él, más que los demás hombres, sabía que los profetas mentían. Por tanto, luchó contra ellos con los ministros del templo, y los capturó y los hizo quemar a fuego lento porque, como dijo Morven al pueblo:

—Un verdadero profeta tiene honor, pero solo *yo* soy un verdadero profeta. Todos los falsos profetas serán ajusticiados.

Y el pueblo aplaudió la piedad del hijo de Osslah.

Y Morven formó a los más sabios de los niños en los misterios del templo, de modo que crecieron para sucederle con dignidad.

Y murió lleno de años y honores. Y esculpieron su efigie en una piedra majestuosa delante del templo y la efigie duró mil siglos y quien la miraba temblaba porque el rostro sereno tenía la serenidad de un aura indescriptible.

Y Morven fue el primer mortal del Norte que hizo de la Religión el trampolín hacia el Poder. ¡Con toda seguridad Morven fue un gran hombre!

\*\*\*

Era la última noche del año viejo y las estrellas estaban sentadas, cada una en su trono de rubí, y miraban con ojos insomnes el mundo. La noche era oscura y turbulenta, los vientos temibles campaban libres, y raudas se apresuraban las nubes en gran número bajo los tronos de los reyes de la noche. Y, de vez en cuando, centelleaban meteoros ardientes cruzando las profundidades del cielo y eran de nuevo tragados por la tumba de las tinieblas. Pero muy por debajo de sus hermanos, y con una neblina espeluznante en derredor de su orbe, se sentaba el lucero descontento que vigilaba a los cazadores del Norte.

Y en el abismo más profundo del espacio se extendía una densa y poderosa penumbra de la cual, como de un caldero, se elevaban columnas de humo envolvente. Y, sin embargo, cuando los grandes vientos se detuvieron por un instante en sus caminos, se oyeron voces de aflicción y risas, mezcladas con alaridos, que retumbaban desde el abismo hasta el aire superior.

Y en la oscuridad de la noche una vasta figura se elevó con lentitud desde el abismo, y sus alas arrojaron neblina sobre el mundo. Hacia el alto trono del lucero descontento navegaba la forma temible y el lucero tembló en su trono cuando la forma se colocó frente a él cara a cara.

Y la forma dijo:

—¡Salve, hermano! ¡Salve!

—No te conozco —respondió el lucero—; tú no eres el arcángel que visita a los Reyes de la Noche.

Y la forma rio a carcajadas.

—¡Soy la estrella caída de la mañana! ¡Yo soy Lucifer, tu hermano! ¿No me has servido, oh hosco rey, a mí y a los míos? ¿Y no has arrebatado la tierra a tu Señor, que está sentado en lo alto, y me la has dado, oscureciendo las almas de los hombres con la religión del miedo? Por tanto, ven, hermano, ven. Tienes un trono preparado junto al mío en la ardiente oscuridad. ¡Ven! ¡Los cielos ya no son para ti!

Entonces el lucero se levantó de su trono y descendió al lado de Lucifer, porque el espíritu del descontento siempre ha tenido simpatía por el alma del orgullo. Y ambos se hundieron lentamente en el abismo de la penumbra.

Era la primera noche del nuevo año y las estrellas estaban sentadas cada una en su trono de rubí y miraban con ojos insomnes al mundo. Pero la tristeza oscureció los rostros brillantes de los reyes de la noche, porque lloraban en silencio y con miedo por su hermano caído.

Y las puertas del cielo de los cielos se abrieron con un estruendo dorado y el veloz arcángel descendió con sus alas silenciosas. Y el arcángel dio a cada una de las estrellas, como antes, el mensaje de su Señor, y a cada estrella le fue asignado un encargo. Y cuando la ceremonia parecía ya terminada, se oyó una risa desde el abismo de la penumbra y hasta la mitad de camino del abismo se elevó la espeluznante figura de Lucifer, el demonio.

—¡No has contado bien tu rebaño, oh pastor radiante! ¡Mira, falta una estrella de las tres mil diez!

—¡Vuelve a tu abismo, falso Lucifer!, el trono de tu hermano ya ha sido llenado.

Y hete aquí que mientras el Arcángel hablaba, las estrellas contemplaron a un joven y resplandeciente desconocido sentado en

el trono del lucero errante. Y su rostro era tan agradable a la vista que el más débil de los ojos humanos podría haber contemplado imperturbable su esplendor. Pero solo el oscuro demonio quedó deslumbrado por su brillo y, con un grito que hizo temblar las columnas llameantes del universo, se sumergió en la penumbra.

Entonces, lejana y dulce, desde el arco invisible, se oyó la voz de Dios:

—¡Mirad! En el trono del lucero descontento se sienta el lucero de la Esperanza, y aquel que insufló en la humanidad la religión del Miedo tiene un sucesor en aquel que enseñará a la tierra la religión del Amor.

¡Y por siempre jamás el lucero del Miedo mora con Lucifer y el lucero del Amor vela en el cielo!



© Mariano Martín Rodríguez

# Una neoleyenda pagana de Gheorghe Asachi

*Traducción e introducción de Mariano Martín Rodríguez*

El Romanticismo rima a menudo con nacionalismo. Frente al cosmopolitismo de la Ilustración, el magisterio de Johann Gottfried von Herder (1744-1803) enseñó a numerosos europeos el atractivo de la producción popular como alternativa supuestamente más cercana a la naturaleza y a la verdad de las naciones que el Neoclasicismo, corriente esta promovida por los franceses y también por las élites culturales cosmopolitas de imperios multinacionales centralizados como el ruso. Esta reacción romántica, que entrañaba un nacionalismo cultural que más adelante se trocaría en político, tuvo una consecuencia importante en la literatura de la época, pues permitió revalorizar los vestigios de antiguas leyendas y mitos paganos europeos que apenas habían ejercido influencia alguna antes en la visión común de la Antigüedad del continente, cuyo conocimiento

público se limitaba a lo conservado de las literaturas precristianas griega y latina.

Gracias al nuevo espíritu propiciado por el Romanticismo herderiano, empezaron entonces a publicarse y estudiarse en serio los legados paganos (el celta de Irlanda y el germánico de Islandia), cuya lectura aportó nuevos asuntos míticos y legendarios a los escritores deseosos de reincorporar esos legados a las literaturas modernas del antiguo Barbaricum, demostrando así que no les cedían en interés humano y potencialidad artística a los temas de la mitología e historia grecorromanas. Este redescubrimiento se extendió también a la antigüedad pagana eslava, especialmente allí donde esta estaba mejor atestiguada, aunque lo fuera más a menudo en latín, como en los países checos y polacos. De esta manera, los acervos paganos de estas regiones pasaron a

engrosar el común europeo, tal y como indica el hecho de que bastantes escritores de regiones lingüísticas distintas a la escandinava, la gaélica o la checa recrearan en sus ficciones en prosa o verso episodios de estas antigüedades paganas *bárbaras*. A todas ellas se puede sumar ya en este período la finesa, de la que no existía ningún documento anterior al siglo XVI, pero que había inspirado a Elias Lönnrot (1802-1884) la idea de recopilar la abundante producción épica de tradición oral y contenido pagano en su lengua y de darle forma unitaria en forma de perfecta epopeya herderiana en su *Kalevala* [*El Kalevala*] (1835/1849).

Cada una de estas regiones etnoculturales partía con la ventaja de que su literatura pagana estaba documentada por escrito desde antiguo o había pervivido en la memoria popular. Esta ventaja la tenían también húngaros y vascos, aunque su tradición se limitara a algunas líneas sobre la supuesta etnogénesis húnica de los primeros o a un oscuro poema apócrifo renacentista de los segundos sobre los héroes Lelo y Lekobide frente a la invasión romana. Sin embargo, la inexistencia de precedentes positivos no disuadió a varios escritores románticos de ofrecer a sus países el *legendarium* bárbaro pagano que les faltaba mediante invenciones propias, esto es, mediante neomitos y neoleyendas. Entre los neomitos, ha tenido extraordinaria fortuna, habiendo alcanzado la categoría de mito nacional en Lituania, el de los desgraciados amores de Jurate y Kastytis, inventado y escrito en polaco por Ludwik Adam Jucewicz (1813-1846) con el título «Królowa morza Bałtyckiego» [*La reina del Báltico*] (*Wspomnienia Żmudzi* [Memorias of Samogicia], 1842). Entre las neoleyendas publicadas también en la primera mitad del siglo XIX, una de las más populares es una rumana que, además de haber conservado

su popularidad hasta hoy, representa la primera tentativa exitosa de dotar a un pueblo hablante de una lengua neolatina de una tradición pagana propia que pudiera conferir a la nación moderna una antigüedad incluso superior a la de la latinidad fruto de la conquista romana. Es un procedimiento análogo al que hizo a los neolatinos de Hispania exaltar la resistencia de Numancia o la figura de Viriato, si bien la evocación de los héroes prerromanos no había sido acompañada de una *mitopoiesis* como la propuesta en Rumanía en aquel período por Gheorghe Asachi (1788-1869) en la neoleyenda a la que nos referimos. Titulada en el original «Dochia și Traian» [*Doquia y Trajano*]<sup>1</sup>, el autor la publicó a finales de 1839, con pie de imprenta de 1840, en un folleto titulado *Dochia și Traian dupre zicerile populare a românilor* [*Doquia y Trajano según los dichos populares de los rumanos*].

Este título atribuye a la tradición oral autóctona la balada legendaria objeto del libro y que se reproduce en este como si fuera, en efecto, un testimonio popular, de manera análoga a como procedería poco después Jucewicz para su cuento en prosa. Asachi no se lo inventó todo, sin embargo. Los dos protagonistas del poema existían ambos en la conciencia popular antes de él. Trajano aparece como personaje en numerosas baladas y cuentos del folclore rumano que se han ido recopilando hasta nuestros días. Doquia también es una figura objeto de leyendas realmente populares en Rumanía y la región balcánica, en las que aparece como una anciana de mal carácter que acaba petrificada tras creer erróneamente que ha llegado la primavera y ser sorprendida en la montaña por el hielo. Sin embargo, su aparición conjunta y su relación en la balada de Asachi responden probablemente a una voluntad autoral de emplear el lenguaje alusivo

<sup>1</sup> La traducción que sigue se basa en la edición crítica siguiente: Gheorghe Asachi, «Dochia și Traian», *Opere*, I, ediție critică și prefață de N. A. Ursu, București, Minerva, 1973, pp. 173-175. Conste nuestro agradecimiento a Oana Presecan por su atenta revisión de la traducción.

de la leyenda para señalar el doble origen de los rumanos. Estos serían descendientes directos de los antiguos dacios, cuyo último rey, Decéballo, fue vencido por Trajano, quien inició la latinización del país, conservada lingüísticamente hasta hoy. Pese a su victoria, el emperador romano no habría conseguido anular la entraña dacia de los rumanos, simbolizada por esa roca en que se había transformado Doquia, la hija de Decéballo requerida en balde de amores por Trajano. Esa roca, que llora y luce en lo alto sobre los pastores (el grupo social visto a menudo como el más característico del país por los románticos) representa el fondo étnico que grandes escritores posteriores como Mihail Eminescu (1850-1889) y Lucian Blaga (1895-1961) señalarían como esencial para su definición de la nacionalidad étnica rumana. Asachi es un precursor en este sentido, como lo es por su empleo de su conocimiento de la antigüedad clásica para evocar en su leyenda el paganismo dacio. Doquia invoca a Zalmoxis, un dios o héroe cultural deificado descrito en primer lugar por el historiador griego Heródoto (c. 484 - c. 425 a. C.).

Esta alusión culta es indicio manifiesto del carácter neolegendario y culto de la balada de Asachi<sup>2</sup>, pues las leyendas de Baba Dochia

que le debieron servir de estímulo creativo son completamente cristianas, como lo es la tradición popular rumana por entero, en la cual no queda ni rastro real del paganismo prerromano, ni tampoco del romano. También tiene origen culto el desarrollo de su trama, que adopta inequívocamente el esquema de las metamorfosis ovidianas. No obstante, Asachi dio a sus versos una musicalidad y una frescura de imágenes que les confiere el aire de la mejor poesía popular rumana, al tiempo que limó el exceso de diminutivos y de repeticiones que aqueja con demasiada frecuencia a esa poesía. Asachi optó por una narración concentrada y concisa, a veces hasta entorpecer la comprensión, siguiendo según el modelo, *mutatis mutandis*, de la balada culta romántica alemana y polaca, incluidas sus frecuentes notas fantásticas y ominosas (por ejemplo, en el poema de Asachi, la roca de mala fortuna). Esto no obsta, por supuesto, al disfrute de «Dochia și Traian» como ejemplo original y logrado de sugestiva ficción poética al servicio de la recuperación romántica del gusto por la fantasía pagana y su reinención en el camino hacia la *mitopoiesis* épico-fantástica contemporánea.

<sup>2</sup> Este carácter culto de «Dochia și Traian» se refiere a la balada de Asachi en su forma publicada y no impide creer en una posible base popular de su asunto. Un escritor algo mayor que Asachi y moldavo como él, Tadeu Hâjdeu (1769-1835), dejó manuscrita una versión en prosa polaca de la misma leyenda con el título de «O Trajanie» [*Sobre Trajano*], que copiamos a continuación, traducida a través de su versión moderna al rumano («Legenda despre Traian și Dochia», *Scriseri alese*, ediție, prefață și note de Elena Lința, Bucuresti, Minerva, 1985, p. 233), que es la única publicada, que sepamos: «Cuando el emperador Trajano venció a nuestros antepasados y a su renombrado caudillo, Trajano vio a Doquia, hija del caudillo derrotado, entre los prisioneros capturados en la capital del enemigo. La rara hermosura de Doquia impresionó con tal fuerza a Trajano que quiso compartir su lecho con ella, pero la princesa lo rechazó llena de desprecio y, habiéndose enterado de que el emperador quería forzarla, huyó al monte Ceahlau, donde, tras mudar su rica y maravillosa indumentaria de princesa por un traje simple y pobre de pastora, se fue a apacentar un rebaño de ovejas. // Trajano mandó soldados con la orden de encontrar a Doquia e incluso marchó él mismo a los montes a buscarla. // Pasado un tiempo, hallaron a Doquia, pero cuando Trajano intentó abrazarla, la pura doncella llamó en su auxilio a los dioses de su tierra, quienes la encantaron, transformándola en pétrea roca. // Asombrado por este milagro, Trajano se fue, pero, a fin de guardar a la bella joven, dejó allí un águila romana, que la ha defendido hasta ahora y sigue defendiéndola. // (Recogida en Valaquia, en la zona de Neamt)». Si es verdad que Hâjdeu la recogió de labios del pueblo, o si más bien la hizo correr él mismo por los salones elegantes de Moldavia, donde la pudo escuchar Asachi (o al revés), es algo que no podemos saber, pero la alusión a los dioses de la tierra y al águila romana no suenan precisamente a elementos folclóricos, ni de Rumanía ni de ningún otro lugar de la latinidad europea.

GHEORGHE ASACHI

# Doquia y Trajano

## Al pie del monte Pion, en Moldavia

I

Entre la Piedra del Trueno y el Pie del Eremita se ve una roca que fue la hija de un gran soberano. Es el asiento terrible de mala tormenta, donde el águila retiene su canto embotado. Aquella princesa es Doquia y su pueblo, diez ovejas; reina en su refugio sobre pastores y rebaños.

II

En belleza y seso no se le parecía moza alguna. Digna era de su padre, Decébal. Pero

cuando el renombrado hijo de Roma sometió Dacia, a quien la salvara juró amar. Trajano ve a esta hada; aunque victorioso, se inclina ante su belleza, subyugado por el amor.

III

El emperador aspira en vano a ablandar a Dochia. Al ver su patria encadenada, se decide a huir. Por la senda de un bosque esconde su morada. Aquella señora jovencita apacienta el rebaño en la pastura. Su ropaje dorado lo trueca en sayal. Su trono es la hierba verdecida; su cetro, un cayado.

IV

Trajano viene a esta tierra y, acostumbrado a vencer, ahora ha extendido el brazo hacia Doquia, la fugitiva. Entonces ella, con voz ferviente, exclama: «¡Zalmoxis, oh dios, te conjuro por mi padre, te ruego que no me abandones hoy!» Cuando Trajano extiende la mano para estrecharla en sus brazos, el hada, librada por su dios, se transforma en piedra.

V

Él no cesa de amar su imagen pétrea, sobre la que pone su corona y ni puede apartarse. Esta piedra vivaz cubre de vaho el seno de aquella, lluvias nacen de su llanto, de sus suspiros truenos. El sino la guarda, y Doquia luce a menudo sobre las nubes como una estrella para los pastores.



© Mariano Martín Rodríguez

# Un poema alegórico inédito de Ángel Guimerá

*Edición e introducción de Mariano Martín Rodríguez*

Ángel Guimerá<sup>1</sup> (1845-1924) es conocido sobre todo por sus obras catalanas, especialmente por dramas rurales de estética naturalista como *Terra baixa* [*Tierra baja*] (1896), que se tradujo a varios idiomas y forma parte del canon indiscutible del teatro de su época. Menos conocida, aunque igualmente valiosa, es su poesía, especialmente la narrativa breve, la cual cultivó, también en catalán, con una pericia estilística sobresaliente y con singular originalidad por sus asuntos. Entre sus poemas de tema histórico, destacan algunos que recrearon períodos no demasiado visitados por los ingenios españoles de su tiempo, como el ibérico en su célebre y vehemente versión épica de la rebelión de «Indíbil i Mandoni» [*Indibil y Mandonio*] (1875; *Poesies* [Poesías],

1887) contra los invasores romanos. Más original aún es otro poema ambientado en un reino imaginario del antiguo Oriente titulado «L'honor real» [*El honor real*] (*Poesies*, 1887), ya que es, que sepamos, el primer ejemplo en catalán de algo hoy tan influyente y popular como es la fantasía épica o alta fantasía, además de ser sin duda uno de los poemas más hermosos y potentes en cualquier lengua o época de ese género de ficción. Todas estas obras han consolidado su posición como uno de los grandes clásicos del canon literario catalán. En cambio, se conoce mucho menos su obra en su lengua materna, que era el castellano, pues nació y se crio en la isla canaria de Tenerife. El catalán lo tuvo que aprender más adelante, cuando se mudó a Vendrell con su familia en 1853.

---

<sup>1</sup> Seguimos la costumbre del autor y de su época de emplear la versión castellana de su nombre para sus obras en este castellano y la catalana para las escritas en este otro idioma.

Su adopción del catalán como única lengua literaria fue, además, relativamente tardía, pues su primera producción, enteramente poética, la escribió en castellano. Por decisión propia, sus obras en esta lengua quedaron inéditas, aunque el hecho de que no las destruyera, sino que la recogiera en cuadernos en limpio, sugiere que no las tenía por deleznable y que incluso redactó y copió su versión definitiva y publicable, tal y como se puede observar en los manuscritos sin tachaduras digitalizados y puestos en línea por la Biblioteca de Catalunya, benemérita institución a la que nunca agradeceremos bastante esta iniciativa.

Esta obra en castellano la dio a conocer en parte su gran biógrafo Josep Miracle (1904-1998) en la revista cultura canaria *Gánigo*, en la que vio la luz en 1954, entre otros poemas, una fantasía sobre el origen mítico de las Canarias titulada «Las Islas Fortunadas», que Guimerà escribió al parecer a principios de la década de 1860 y que presenta, en un estilo que recuerda las grandes fábulas mitológicas barrocas españolas, un mito de origen inventado por él y sin precedente ovidiano alguno, de modo que cabe considerarla un temprano ejemplo de *mitopoesis* precursora (o pionera) de la fantasía épica. Otros poemas castellanos suyos de asunto fabuloso son algo menos originales. Entre ellos, tuvimos el honor de publicar por primera vez el titulado «El pez Nicolao»<sup>2</sup>, que es una versión juvenil y estilísticamente no muy brillante de una conocida leyenda medieval suditaliana acerca de un muchacho capaz de permanecer largo tiempo bajo el mar, pero que acaba pereciendo por la exigencia tiránica de su rey de ir a buscarle allá abajo un anillo que

había arrojado para que el joven demostrara sus dones marinos. Ahora proseguiremos esta tarea de publicación sacando a la luz en su integridad «El Sueño y la Muerte»<sup>3</sup>, un poema del que Miracle solo publicó las cinco primeras estrofas, en las que Guimerà evocó el paisaje canario en tono épico, incluso con una alusión al «fondo del Atlante», esto es, al hundimiento de la Atlántida según la celeberrima neoleyenda platónica. El resto lo dejó inédito el biógrafo de Guimerà, sin duda porque no tenía que ver con Tenerife en la vida y la obra de este, el tema del ensayo en que rescató aquellas estrofas<sup>4</sup>. Se trata, en efecto, de un debate filosófico entre dos ángeles, el del Sueño y el de la Muerte, los cuales porfían en saber cuál de ellos es más feliz, o más bien infeliz, según los pesares y los consuelos que cada uno aporta a los seres humanos en sus respectivas misiones.

En su discusión, que llevan ambos de forma que la propia escritura indica la práctica igualdad de peso de sus argumentos mediante un recurso sistemático al paralelismo, queda indicada también una concepción profundamente pesimista de la vida humana, cuyos sinsabores solo encuentran descanso, provisional o definitivo, gracias a la obra de aquellos dos ángeles. Estos desempeñan con pesar su cometido. Su debate es también una queja que se eleva hasta Dios en su morada celestial, una queja de la que también se hacen eco otros ángeles allí presentes. Sin embargo, Dios no se apiada de ellos ni de nosotros. Los ángeles deberán continuar en nuestro suelo su odiosa y terrible «encomienda». Nos encontramos, pues, ante una divinidad que se caracteriza tanto por su omnipotencia como

<sup>2</sup> *Hélice*, vol. 11, n.º 1 (primavera-verano 2025), pp. 198-202, [https://www.revistahelice.com/revista\\_textos/n\\_38/Olavarria-Guimera-LeyendasMedievales.pdf](https://www.revistahelice.com/revista_textos/n_38/Olavarria-Guimera-LeyendasMedievales.pdf).

<sup>3</sup> El texto reproducido es el del mismo cuaderno manuscrito en el que figura «El pez Nicolao», que se custodia en la Biblioteca de Catalunya con la signatura Fons A. Guimerà, caps 6/1. «El Sueño y la Muerte» figura en sus páginas 37-42.

<sup>4</sup> «Presencia de Tenerife en la poesía de Guimerà», *Anuario de Estudios Atlánticos*, vol. 1, n.º 4, pp. 449-534, en la p. 56.

por su crueldad. Se trata seguramente del Dios único de las grandes religiones de su época que tienen en común al mítico padre Adán (judaísmo, cristianismo e islamismo), a juzgar por los ángeles y el doble lugar de la acción, que es la tierra canaria, por un lado, y el más allá de esas religiones, por otro. La visión de Guimerá no es, con todo, confesional. En el poema se presenta más bien una determinada postura sobre la vida terrenal e, indirectamente, también sobre la celeste, que aparece como una tiranía a todos los efectos, con Dios como monarca soberbio ante quien los ángeles, al parecer más piadosos y benévolos que aquel, no tienen más opción que mostrar su eterno sometimiento. Esta visión representa un sutil ataque a esta concepción de la omnipotencia divina

vehiculada por las religiones evocadas, incluso por el cristianismo, cuya teología del perdón y la piedad la encarnan en el poema las dos figuras alegóricas puras del Sueño y la Muerte. Ambas como nociones abstractas personificadas, pero a las que Guimerá confiere vida y personalidad al situarlas en un contexto concreto, también en lo que se refiere a ese mundo secundario teológico en el que residen la divinidad y sus servidores. De esta manera, Guimerá revive y dota de un contenido moderno aquel género de ficción especulativa de las ciencias divinas (teología, metafísica, etc.) que es la alegoría de raigambre medieval, y lo hace empleando un verso de tipo tradicional bien manejado que demuestra su buen oficio de poeta, también en castellano.

ÁNGEL GUIMERÁ

# El Sueño y la Muerte

El mar, ese gigante poderoso  
que irrita con su roce el raudo viento,  
alza la frente impávido y furioso,  
soltando de sus fauces ronco aliento.

El sol, que viste manto rubicundo,  
tiñe las ondas de su luz brillante,  
lanza postrer mirada sobre el mundo,  
y abísmase en el fondo del Atlante.

Y la tierra impregnada de vapores,  
al faltarle el aliento soberano,  
se reviste de pálidos colores  
de la frondosa cúspide hasta el llano.

En tanto, de los mares se remonta  
nube ligera, que el espacio hiende,  
que cambia de color, mil veces pronta  
sobre selva aromática descende.

Y sube por los ámbitos del cielo

armonía de pájaros cantores,  
y viste la aspereza de este suelo  
tupida alfombra de variadas flores.

Allí, bajo feraz, verde palmera,  
dosel que la natura desplegara,  
se hallan dos seres, de mirada austera,  
cual si célica llama iluminara.

En su rostro divino, la belleza  
allí dejó sus primorosas galas.  
Un destello de Dios les dio grandeza,  
y la nieve el blancor para sus alas.

Fraternal el amor que se profesan,  
se cuentan su pesar y su quebranto;  
y alzando la mirada al cielo, expresan  
de do viene el origen de su llanto.

Es el uno, al llegar la noche oscura,  
ángel que sobre el hombre sueño vierte;

y el otro, según orden de la altura,  
en la tierra es el ángel de la muerte.

Los dos, bajo la sombra del misterio,  
los brazos enlazados, suspiraban,  
quejándose del duro ministerio  
que en medio de este diálogo expresaban:

#### EL ÁNGEL DE LA MUERTE

Tú eres feliz: los pliegues de la noche  
llevan el germen de letal beleño,  
y al ruido de las ruedas de tu coche  
se abisma el hombre en el profundo  
sueño.]

A mí me cerca por doquiera el llanto;  
el hombre me recibe estremecido,  
y mujeres y niños con espanto,  
dan a mi nombre solo hondo gemido.

#### EL ÁNGEL DEL SUEÑO

Tú eres feliz: el hombre que padece  
te mira cual si fueras noble enseña;  
tú eres brisa suavísima que mece  
la nave destrozada en dura peña,

que cuando viste gala el rubio oriente  
y vuelve el que padece al trance amargo,  
el hombre me maldice; solo siente  
que no fuera la muerte su letargo.

#### EL ÁNGEL DE LA MUERTE

Tú eres feliz: jamás la criatura  
puede fijar en mí firme mirada;  
me llama si un hermano la tortura  
y, si a su lado estoy, no dice nada.

Y cuando se halla sobre duro lecho,  
la conciencia mordiéndole al prescito,  
te llama, por poder sobre tu pecho  
acallar los latidos del delito.

#### EL ÁNGEL DEL SUEÑO

Tú eres feliz: jamás los criminales  
encuentran en mis brazos nueva calma,  
que allí indelebles azuzan sus males  
escritos en el fondo de su alma.

Entonces su persona que mancilla,  
de mí se aparta con terrible enojo,  
amorosa acaricia tu cuchilla...  
y el cadalso recibe su despojo.

\*\*\*

Callaron los dos ángeles: sus voces  
en alas de los céfiros subieron,  
a la eterna mansión, y allí veloces  
los coros de querubes repitieron,

al pie de la Divina Omnipotencia  
que vela sobre trono de zafiros,  
y dirige del hombre la existencia,  
escuchando sus cantos y suspiros.

Y el Señor a los ángeles ordena  
proseguir sin descanso, aquí en la tierra,  
el sueño, que adormece larga pena,  
y la muerte, que crímenes destierra.

Los ángeles se agitan con espanto  
al ver del Hacedor el justo encono;  
riegan la tierra con copioso llanto  
y doblan la rodilla ante su trono.

La noche se adelanta presurosa  
circundando la tierra con su velo...  
Los ángeles tras nube vaporosa  
su encomienda prosiguen en el suelo.



© Mariano Martín Rodríguez

# Un monólogo dramático fictocientífico de Joan Sardà Lloret

*TRADUCCIÓN E INTRODUCCIÓN DE MARIANO MARTÍN  
RODRÍGUEZ*

Hoy se suele entender por monólogo dramático un género poético consistente en el discurso enunciado por un personaje distinto al yo lírico por el que aquel comunica sus sentimientos, ideas y actos ante uno o varios interlocutores virtuales que no toman la palabra, a diferencia del diálogo convencional. Sin embargo, en el propio monólogo existen alusiones a tales interlocutores, lo que le diferencia del soliloquio lírico y dramático, en el que el personaje se dirige a sí mismo, y de lo que llamamos «monólogo histórico», en el que el personaje hace balance de su vida y la justifica ante la posteridad. El monólogo dramático, puede ser tanto en verso, como «Ulysses» [*Ulises*] (*Poems* [Poemas], 1842) de

Alfred Tennyson (1809-1892), como en prosa poética, como «Le centaure» [*El centauro*] (1840) de Maurice de Guérin (1810-1839) y, como en estas dos obras maestras pioneras, suele poner en la escena del teatro mental figuras históricas, legendarias o míticas, por lo que se suele inscribir en la ficción histórica en sentido lato, pero ello no es exclusivo. Existen monólogos dramáticos que presentan todas las características definitorias del género, pero que se pueden clasificar por su asunto en la ficción especulativa. Entre ellos cabe destacar uno de los primeros ejemplos de ciencia ficción en idioma catalán, el cual se publicó a finales de julio de 1875 en la revista *La Renaixença* [El Renacimiento]. Su título es «La darrera paraula

de la ciència» [*La última palabra de la ciencia*]<sup>1</sup> y su autor, Joan Sardà Lloret (1851-1898).

Fictocientífica es indudablemente la situación que se presenta a través de las palabras de un sabio que se dirige a su criatura, un joven de aspecto atractivo que ha creado por medios exclusivamente científicos a partir de los elementos que constituyen la naturaleza y el universo. Tales palabras denotan una personalidad que se caracteriza por sus ideas materialistas enunciadas en términos polémicos frente a la religión. De hecho, su actitud responde claramente a la imagen común de la mentalidad positivista de su tiempo, que solía contraponer las verdades demostradas de la ciencia a la fe tradicional, carente de pruebas materiales. Para el doctor positivista del monólogo de Sardà Lloret, no existe sino lo corporal, de manera que la idea misma de Dios le resulta no solo ajena, sino incluso hostil. Su labor creadora de un hombre artificial, de un androide biológico indistinguible de los seres humanos de carne y hueso, tiene por objeto arrebatarse a la divinidad la prerrogativa mítica de la creación y refutarla mediante ese nuevo ser por él fabricado, cuya vida, toda material, demostraría por analogía nuestro origen también exclusivamente material.

Este propósito enunciado con claridad meridiana en varios pasajes de su discurso se entremezcla con otros móviles más egoístas. Aunque alude a la posibilidad de una industria de la reproducción artificial que dispensaría de las fatigas (y placeres) del sexo y permitiría elegir vástagos a voluntad y a medida, al estilo de la fábrica de bebés descrita por Henrique Maximiano Coelho Neto en «Adão & C.» [*Adán y Cía.*] (1893; *Lanterna mágica* [*Linterna mágica*], 1898), lo que parece mover en mayor medida al científico es la vanidad, a

juzgar por su fantasía de ver su estatua rodeada en homenaje por los nuevos seres humanos artificiales celebrando a su inventor. Esta fantasía desmiente irónicamente el presunto móvil científico y filosófico de su labor, y apunta a una personalidad en la que la poesía y su egocentrismo de yo lírico hipertrofiado parecen tener un peso considerable. El tono himnico de su monólogo dirigido al ser artificial aún inerte, justo antes de despertarlo a la vida mediante la electricidad y la sangre, se caracteriza por una expresividad retórica que, aunque deba leerse desde una perspectiva irónica dado su hiperbólico exceso, indica también las pretensiones creativas del científico, también en términos literarios. Nada más lejos, pues, de la ideal frialdad del habitual discurso positivista. El anónimo científico protagonista oscila entre lo sublime de su planteamiento y de sus actos, y lo ridículo de sus palabras y de sus expectativas, en un difícil equilibrio que se mantiene a lo largo del texto hasta que la emocionalidad desatada del protagonista pierde todo control al oír la primera y única palabra que sale de los labios de su criatura recién vivificada.

Además de sugerir una rebelión contra el creador humano que recuerda la del monstruo de *Frankenstein*; or, *The Modern Prometheus* [*Frankenstein o el moderno Prometeo*] (1818) de Mary Shelley (1797-1851), esa palabra denota el escaso aprecio de aquella por su creador. Quien más inteligente se creía, quien se tenía por acreedor de adulaciones universales, acaba equiparado a una bestia cuadrúpeda de escasas luces según el concepto popular, quedando finalmente en suspenso el motivo de tal insulto: ¿lo merece por negar la divinidad, por esperar amor de sus criaturas, por expresarse con tanta retórica, por ninguna de estas razones, o por cualquier otra? La respuesta no la conocemos,

<sup>1</sup> La traducción que sigue se basa en la reedición siguiente: Joan Sardà Lloret, «La darrera paraula de la ciència» *Futurs imperfectes. Antologia de la ciència-ficció*, a cura de A. Munné-Jordà, Barcelona, Educaula62, 2013, pp. 73-77.

porque la indignación del científico resuelve la situación rompiendo las expectativas de la especulación y el pacto de lectura fictocientífico.

En realidad, todo ha sido un sueño interrumpido por la indignación onírica, que lleva al durmiente a arrojar al ingrato adolescente artificial la vajilla llena del desayuno que lo espera. Así se subraya la correspondencia directa entre el personaje soñador que monologa y el personaje del mundo real que reacciona con un arrebato de violencia que asusta a su pobre sirvienta. Ambos varones, el onírico y el físico, parecen igualmente faltos de control y recuerdan la figura típica y tópica del científico loco de la ciencia ficción, aunque en «La darrera paraula de la ciencia» está todo tan bañado de ironía que nada impide aplicar una

lectura también irónica a todo este monólogo dramático aparentemente tan anticientífico. Al fin y al cabo, la ciencia propiamente dicha no parece ser el blanco de la sátira como tal, sino más bien el cientifismo ideologizado y excluyente de un Positivismo fanático que aquí se desenmascara a sí mismo mediante su propio discurso, al tiempo que se nos ofrece la pintura de un curioso tipo humano en el marco de una construcción genérica sin duda muy original en la historia de la ciencia ficción y que demuestra, como muchas otras que pasan por alto quienes hacen equivarer narrativa y ficción, que los discursos formales de aquella son mucho más variados de lo que se cree y que pueden ser incluso sorprendentes, como lo es este curioso monólogo catalán.

JOAN SARDÀ LLORET

# La última palabra de la ciencia

¡Salve, primera creación de la aurora nueva! Astro en llamas, eterno pintor que animas la materia con tus pinceles fogosos, matizándola con los colores espléndidos que irradian las alas del ángel que lleva tu beso primero a la tierra adormecida; el nuevo día que hoy engendras será el más fausto que han alumbrado tus átomos luminosos desde que, lanzado de tus entrañas el último anillo de la nebulosa materna, la creación dijo su palabra final, y el cielo estrellado giró tronando por sus excelsas vías, dócil a la impulsión de la fuerza que, al abandonarla a los espacios, le dotó su poderosa madre.

Tu luz ha presidido la marcha lenta, pero segura, de la ciencia por las vías del progreso, y la acción del fuego que arde en ti ha sacudido cien veces la masa encefálica de los escogidos, despertando de su sueño letárgico la vida

residente en ella que la decepción abatía. ¡Qué día de gloria para ti, oh espíritu del mundo, cuando Galvani, vislumbrando entre brumas la solución del problema que hoy mi genio aclara, transfería del zinc y el cobre a los nervios de la rana el movimiento vital y, en resurrección apenas embrionaria, agitaba su sistema y le daba la vida de la electricidad! ¡Qué día aquel en que el químico Berthelot arrancaba a la naturaleza el misterioso secreto de la composición de los cuerpos orgánicos y, rival de aquella, modificaba fluidos imponderables, atribuyéndoles cuerpo, peso y medida!

Aquel día era la víspera; hoy, soberbia masa de materia cósmica, ha sonado la hora de la gran fiesta, la fiesta mayor de la ciencia, la fiesta mayor de la naturaleza.

No hay Dios: atrás, religiones positivas que encadenáis el entendimiento mediante

ficciones inverosímiles y antirracionales al cepo torturador del fanatismo. Yo soy Dios, porque la ciencia está en mí, y la ciencia ha arrancado a las avaras entrañas de la naturaleza el precioso talismán de la vida. Dios es la acción, como diría el doctor Fausto, la acción que atrae y repele por simpatías y odios, regulados *ab aeterno* por leyes fijas, los invisibles átomos de la materia y los combina y enlaza y teje y liga en miríadas de volúmenes de dimensiones y formas y apariencias variadísimas, desde la roca inerte hasta el hombre activo que, por una selección lógica, deriva de aquella para reducirse otra vez a ella cuando, gastada por el roce la fuerza inmanente de la molécula, cae en el marasmo y la atonía.

¡Oh, sol! Mira el hombre artificial: aquí descansa, cubriendo ocho palmos de tierra, sin volver a ella por más que sea su hermano e hijo de unos mismos padres: la combinación, tan solo por mí conocida, del oxígeno, el hidrógeno, el carbono y el nitrógeno, elementos simples y quinta y última esencia del sistema universal, ha engendrado esta masa. Aquí ves el fruto de la cooperación sexual obtenido por la retorta química en laboriosa gestación por mí dirigida. Ahora soy yo Prometeo, Prometeo que le aplico al corazón la llama de la ciencia. El hombre artificial, hijo de la retorta, vivirá como el hombre natural que se ha criado en las sinuosidades del claustro materno.

¡Qué revolución en la naturaleza! ¡Qué cambio en la sociedad! ¡Qué transformación en la manera de ser de los siglos!

¡Futuro! ¡Rasga las vestiduras que cubren tus mórbidas formas y altera con sus pliegues las rayas ondulantes que aquellas ofrecen solo a la vista iluminada! Deslumbra mis ojos con tu resplandor, muéstrame la humanidad manufacturada regenerándose con el progreso, humanidad sin sombra de vicio ni defecto, buena, virtuosa, viviendo

la vida de la voluptuosidad en lo que tiene de más inmensamente dulce, sin irritantes desigualdades sexuales, sin preocupaciones hijas de un falso pudor, equilibradas y centuplicadas las fuerzas. ¡Nueva y verdadera edad de oro!

Inmensas fábricas repartidas a distancias proporcionales sobre la superficie de la tierra vomitarán la humanidad al por mayor o menor según las necesidades del día y del cliente: hijos ya adolescentes, hijas en la plenitud de una pubertad fecunda en gozo, saldrán nuevos y flamantes de la combinación de los elementos primarios en capaces recipientes bañados por efluvios de electricidad; e hijos e hijas bailarán en torno a mi estatua, la estatua de su padre, compuesta de los mismos elementos simples de que están compuestos ellos, pero en conexión petrificante, alzando nubes de incienso que perfumarán el aire en torno mío, y entonando, reverberado por el eco lejano, triunfal cántico en mi obsequio y en honor de esta jornada portentosa.

¡Nuevo Adán que descansas aquí por tierra!, la materia que te compone va a agitarse: la sangre que ya tengo elaborada, como he elaborado tus huesos y tu carne, tu piel y tu organismo desde la primera célula hasta al último pelo del sedoso bigote que sombrea tu labio adolescente, la sangre correrá por tus venas y tus arterias, y en su movimiento circulatorio, emblema de la eternidad de la materia, llevará la savia de la acción a tu envarada masa que el peso de la gravedad retiene ahora inmóvil: pronto su calor vivificante abrirá tus prendidos párpados y contemplarás atónito la luz y el disco que la genera, el firmamento y lo azul que lo enmanta, la tierra y sus hermosas secreciones. Gracias a ella pronto verás quién te ha hecho... ¡Cúmplete, misterio...!

La sangre artificial electrizada ya penetra al impulso de la bomba impelente que... ¿No sientes ya la vida en ti? ¿No sientes que el

corazón te comienza a latir con las oscilaciones isócronas del péndulo del reloj, y que la sangre va abriéndole las válvulas por medio de una dilatación y condensación que se suceden, para salir de allí a llevar, como si dijéramos, convoyes de vituallas a los ejércitos de átomos que llenan y forman tu sinuoso volumen...? ¿Ya abres los ojos...? ¿No ves nada...? ¿Cómo? ¿No ha sentido aún tu masa encefálica la punzada del nuevo elemento que va a envolverla...? La ciencia no puede mentir... Voluntad, manda al cuerpo. Cuerpo, obedece... La ciencia lo manda... ¡Ah! Tu brazo derecho se levanta... Se dobla... Llevas la mano a los labios... Abres la boca... Apoyas el dedo gordo en la lengua y en el labio inferior... Alargas y extiendes los cuatro dedos... ¡Hijo ingrato! ¡Me sacas la lengua...! ¿No...? Vas a hablar... Vas a entonar un cántico de gloria a tu creador... Tu voz se anuncia como los primeros vagidos del trueno... Pronuncias la primera vocal, la letra originaria... Acaba... ¡Infame! ¡¡¡Me ha llamado Asno!!!

\*\*\*

En ese preciso momento me despertó un gran estallido de destrozo de loza y cristal, y vi mi sábana salpicada de chocolate y gotas de agua. El exabrupto impertinente de aquel hombre que, excitado por la lectura de ciertos libros que se llaman de ciencia sensata, acababa de haber fabricado en sueños, me había exaltado tanto que agarré lo primero que tenía a mano para rompérselo en la cabeza, y eso primero fue la jícara que, según costumbre diaria, la criada me llevaba a la cama, jícara que arrojé contra la pared después de romper al paso el vaso de agua que iba en el mismo plato, quitándome de encima aquellos dos compuestos de materia cósmica y dejando con un palmo de narices a la incauta Maritornes, que pidió auxilio contra los accesos bélicos del señorito.



© Mariano Martín Rodríguez

# Un cuento apocalíptico de Camille Mauclair

*TRADUCCIÓN E INTRODUCCIÓN DE MARIANO MARTÍN RODRÍGUEZ*

Entre las películas sobre el fin del mundo por causas cósmicas, hay pocas tan radicales como *Melancholia* (2011) de Lars von Trier. La inmensa mayoría de la cinematografía de este género, especialmente la de índole más comercial, prefiere eludir el cataclismo en el último momento, como en *Armageddon* (1998) de Michael Bay y su meteorito heroicamente desviado de su trayectoria hacia la colisión con nuestro planeta, mientras que en otras se produce la catástrofe, pero los protagonistas encuentran refugio en algún lugar recóndito de la Tierra, como en *Greenland* (2020) de Ric Roman Waugh, o de otro planeta, como en la comedia negra *Don't Look Up* (2021) de Adam McKay. En cambio, Von Trier no prevé salvación alguna para nadie, como resulta lógicamente más creíble cuando un planeta

errante como el del título de su película choca con el nuestro. Un acontecimiento tal es de una magnitud que excluye cualquier posibilidad de actuación heroica por los seres humanos, al menos mientras sean incapaces de trasladarse a planetas potencialmente habitables, si es que alguna vez cuentan con los medios para hacerlo. Por eso, la película danesa es en realidad mucho más fictocientífica que las otras americanas arriba recordadas. Su realismo científico se extiende a los comportamientos de sus personajes, confrontados con el próximo e ineludible terminación de sus vidas junto con su planeta. La película muestra reacciones diversas ante esa perspectiva, entre las cuales destaca la de Claire, una mujer que sufre depresión y que, por ello, no ve tan trágico ni su muerte propia, ni la del resto de seres vivos de la Tierra.

Este planteamiento parece excepcional en su género, pero no lo es tanto si volvemos la mirada hacia la época dorada de la ficción apocalíptica literaria, que cabe situar en los decenios en torno a 1900, cuando la generalizada impresión de declive moral y cultural que abundaba entre los intelectuales occidentales, y que permite considerar esa época como la de la Decadencia, propició la escritura de numerosas anticipaciones del fin del mundo o, al menos, de la civilización humana en la Tierra por causas naturales, de acuerdo con una mentalidad secular que había dejado atrás, en general, los mitos apocalípticos del cristianismo y abrazado una cosmovisión científica del universo. Esta determina que, tomándose en serio aquellas causas naturales, no cabía imaginar supervivencia alguna del cataclismo planetario, por lo que este solía ser definitivo para la humanidad, tanto si el fin se producía gradual o súbitamente. En el primer caso, se solían describir situaciones de degradación entrópica de las condiciones de vida, cuya consecuencia final sería la congelación completa de nuestro planeta, como en el poema «Futuro» (1899; *Ritos*, 1914) de Guillermo Valencia (1873-1943), o del planeta y del universo entero, como en «Veşnicia» [*La eternidad*] (*Mentalia*, 1908) de Theodor Cornel (Toma Dumitriu, 1876-1912), o bien otras catástrofes como la desecación, como en la breve novela *La mort de la Terre* [*La muerte de la Tierra*] (1910) de J.-H. Rosny aîné (Joseph Henri Honoré Boex, 1856-1940). De ser súbita, la causa solía ser la colisión con otro cuerpo celeste, por ejemplo, la Luna precipitada sobre la Tierra en «La fin du monde» [El fin del mundo] (1894) de Edmond Haraucourt (1856-1941), cuya estructura parece seguir un modelo algo anterior. Este posible modelo

es un cuento de Camille Mauclair (Camille Faust, 1872-1945) titulado «La Peur bleue» [*El Pavor Azul*], que el autor no recogió en volumen tras su publicación en 1892 en una revista francorrusa<sup>1</sup>.

En ambas narraciones, la focalización es primero colectiva, al mostrarse las reacciones públicas ante las declaraciones hechas por astrónomos y fundadas en cálculos matemáticos irrefutables en el sentido de que la Tierra sería destruida en un plazo fijo por su choque con su gran satélite natural, en la narración de Haraucourt, y con un astro llameante de color azul en la de Mauclair. Esa focalización se centra en un individuo una vez que se acerca la fecha prevista de la colisión. En «La fin du monde», el protagonista es un pintor que intenta plasmar en el lienzo los extraordinarios colores que confiere a la naturaleza el choque inminente. En «La Peur bleue», se trata de un adolescente pobre y enfermo que, moribundo ya, fallece consolado por la coincidencia de su deceso con el del mundo. Aunque ambos personajes encaran la muerte con la tranquilidad sobrehumana que les confiere la excepcionalidad de sus circunstancias y emociones, el joven de Mauclair anuncia en mayor medida el tenor del personaje de Claire en *Melancholia*, pues su sufrimiento, aunque sea físico mucho más que psicológico, le hace contemplar el astro cataclísmico con serenidad y hasta con expectante simpatía, pues su aproximación coincide con el agravamiento inexorable de su enfermedad, y su belleza azul la percibe como un símbolo de la muerte liberadora. Es más, las líneas finales de «La Peur bleue» terminan el bello soliloquio del niño con una expresión sublime de la fusión del yo y del mundo, pues su destino común le hace sentir que su vida propia contiene la vida entera

<sup>1</sup> La traducción que sigue se basa en el texto de esta publicación: Camille Mauclair, «La Peur bleue», *La Grande Revue. Paris et Saint-Petersbourg*, 5, 4 (1892), pp. 44-48.

de todos, que la vida universal es su posesión y que se la llevará consigo al reino de la noche de la muerte. El astro azul reviste entonces para él un significado que lo torna en un ser privilegiado, cuyo doliente declive corporal se muta en ascenso emocional y estético hacia la aceptación perfecta de la belleza del fin, en profundo contraste con la actitud de su prójimo.

Tras haber adoptado comportamientos variamente irracionales tras conocer la noticia del apocalipsis, el miedo cerval<sup>2</sup> de las multitudes se manifiesta en forma de protestas inútiles ante la luz que baña y transfigura el planeta condenado mediante sus resplandores azulados, como símbolo de pureza y pacificación, según declara la voz narrativa, como si el destino apocalíptico fuera algo merecido por la raza humana, cosa que también puede que sugiriera Von Trier en *Melancholia*, a juzgar por los comportamientos más bien mezquinos o, al menos, tan triviales que no hacen honor a la

raza humana, de sus personajes en los días y momentos finales. Claire misma aparece a menudo como una persona detestable. Nadie en la película de aquel director danés suscita un sentimiento tan intenso y conmovedor como el protagonista de «La Peur bleue», cuyo estilo contribuye a crear una atmósfera de lirismo que compensa el deprimente espectáculo de la imperfección humana mediante la mostración de la posibilidad real de la realización personal hasta el éxtasis, tal y como lo vive, al morir, el adolescente de Mauclair. Pero tal vez sería pedir peras al olmo, o sea, esperar que el arte cinematográfico, con sus imágenes que dicen que valen por mil palabras, pueda rivalizar con la literatura en sugerir mediante el lenguaje, de forma que una palabra evoca mil imágenes, tal y como demuestra ese astro azul que ninguna imagen física podría mostrar con la belleza y el sentido que se desprende de su plasmación textual en «La Peur bleue».

---

<sup>2</sup> La expresión francesa *peur bleue* equivale a la española de *miedo cerval*. Existe, pues, en el original un juego de palabras que se pierde en la traducción, pero se trata de algo muy secundario. Lo importante es que no se pierde lo sublime de la imaginación del astro azul, un color que se solía identificar con la poesía en la época del Simbolismo.

CAMILLE MAUCLAIR

## El Pavor Azul

Esa mañana, bajo un sol espléndido, las calles de las ciudades se llenaron de hombres cuyas manos temblorosas agitaban el ejemplar más reciente de la *Revista Astronómica* y cuyos labios balbuceantes releían estas últimas y terribles líneas:

«Ya nadie puede albergar dudas. Una estrella, desviada de su órbita por una influencia inexplicable, modifica su gravitación siguiendo una elipse que coincide matemáticamente con el orbe terrestre, y la colisión definitiva, en la que nuestro planeta será quemado por la llamarada de gases, se producirá exactamente (los cálculos son infalibles) dentro de dos años, tres meses y seis días, a las dos y cuarenta y siete de la mañana. Huelgan los comentarios.»

Muchos caminaban silenciosamente por las encrucijadas; luego sollozaban lanzando agudos chillidos, mientras miraban jugar a los niños. Otros arrojaban los pliegos y los trituraban con los pies, y otros alzaban los brazos y hacían en dirección al firmamento el gesto de detener los

astros. Otros más agarraban convulsivamente a sus vecinos y los abrazaban llorando. También se vio a gente subirse a los pedestales de las estatuas y ordenar el arrodillamiento universal; la demencia les desorbitaba los ojos, pero la locura y la razón iban a ser lo mismo ante el Fin, y todos, al parar mientes en sí mismos, veían que sus propias miradas eran semejantes a las de aquellos, y que todos los rostros tenían el color de la ceniza. Ya no hubo más trajín en la sombra de las bodegas, ni espaldas curvadas al sol; nadie permaneció en su casa, sino que todos salieron y el trabajo se detuvo. Y, hasta ponerse el sol, las lamentaciones de las mujeres entonaron un himno febril al terror, en las ciudades y en los campos, porque el mundo iba a acabarse por la llegada llameante de una estrella. Así transcurrió el primer día.

\*\*\*

La aurora siguiente fue admirable. Irradió el cielo de púrpuras tumultuosas, de dorados fabulosos y de azules lúcidos. Pero no despuntó en los ojos y en las almas. Nadie había dormido y grandes escalofríos helaban las caras y empañaban las pupilas, hasta tal punto había arraigado celosamente en los ánimos la convicción de lo irremediable. Nadie dudó, nadie osó concebir que los cálculos fueran erróneos y que una esperanza pudiera lógicamente subsistir. La serie inaudita de prodigios matemáticos que, desde hacía largos siglos, había renovado la Vida, encadenado las fuerzas naturales y glorificado el pensamiento, descartaba todo fallo en ese supremo y espantoso triunfo del conocimiento exacto del hundimiento terrestre. La vida latió y enloqueció, las ciudades se estremecieron como si tuvieran un solo corazón: ya no hubo ni una sola línea impresa que no trazara un nuevo aserto, y la asombrosa facultad lógica que los tiempos habían desarrollado en las mentes hizo resplandecer con letras de fuego, en el secreto de las almas más humildes, la nueva e ineluctable verdad. Las ecuaciones repetidas una y mil veces en los cerebros en efervescencia, los dedos crispados sobre las hojas en todas las celdas de los sabios se tradujeron en una y mil fórmulas idénticas, los simples y fatídicos detalles, la causa, la gravitación del astro, el punto exacto de la órbita y la hora del choque, y los minutos, y esos espantosos segundos. Numerosos rostros pesarosos descansaron en manos palidecidas, numerosos labios se apretaron ante esos pocos signos negros, implacablemente alineados, en que se descubría, indiferente como el orden y el ritmo eterno, la revelación del último fenómeno de que el hombre tendría conciencia. Los días siguientes difundieron entre la multitud ansiosa las invariables y monótonas fórmulas, repetidas con desesperación, ante las cuales los sabios habrían deseado renegar de su ciencia y volver

a ser unos brutos. Entonces prosiguió la vida febril, se exasperó hacia una intensidad suprema en que quedaron abolidos todos los prejuicios. La grande y furiosa alegría de vivir se cernió sobre los ánimos y todos los refinamientos fueron amados y glorificados.

Fueron escasos los seres que se humillaron en las iglesias a los pies de un Dios muerto; no se los seguía, sino que los hombros se alzaban a su paso. Iban a gozar, en la sombra húmeda de las naves sagradas, esas tinieblas definitivas en que se sumirían como los demás seres, los animales y los objetos. Pero, librada de la inquietud por el porvenir, la multitud sembró de rosas el camino de su nada y, confiándose al delirio, gritó hacia el olvido, en un desafío lanzado al abismo por su orgullosa cólera, y transcurrieron meses que, en ese rebrote de intensidad, fiebre y vida libre, vieron apaciguarse el movimiento enorme de un mundo condenado.

Una noche, mientras se levantaban los rostros hacia el cielo y el lucero solitario de Venus en las terrazas de las ciudades, un punto luminoso surgió en el firmamento, se agrandó, flameó y triunfó en el éter como una vibración de color zafiro. Era la Causa.

Y las noches siguientes, insensiblemente, inexorablemente, las pupilas humanas reflejaron un astro más espléndido y las almas conocieron una claridad más extraña.

\*\*\*

Durante muchas más noches aún, la estrella ganó en magnificencia. Los ojos de las mujeres la amaban como una joya. Brillaba como un solecito en el firmamento nocturno y, tras la exaltación del principio, pese a la decisión universal de acabar en medio de una plenitud de sensaciones y en el extremo triunfo del ser, sueños sombríos flotaron con sus grandes

tinieblas sobre las conciencias; la idea del orden de las cosas quedó aniquilada y muchos se mataron unos a otros, ricos y pobres, en varios países, por libertades cuya idea misma iba a perecer. Se mataron unos a otros bajo la alta ironía de la estrella final.

Hacía tiempo que había eclipsado a los demás astros y llegó una noche en que hizo palidecer la triste luna y triunfó en el cielo. La gente vivía como antes, sujeta a la fuerza de la costumbre y al áspero deseo de llegar hasta el término de su stirpe, pero veían crecer el enemigo azul.

Hubo locos que subieron a las alturas para verlo mejor y lo insultaban gesticulando, riéndose largamente. Aumentaba su belleza luminosa; bogaba como una galera de turquesa en la marea de nubecitas argentinas. Se acercaba fatalmente con la eterna serenidad de los fenómenos. En este extraño nacimiento celeste, la atmósfera se fue modificando con lentitud y se tiñó de un azul vaporoso y desconocido. Cada noche se volvía el éter más fluido y delicioso. Y desde el día en que la estrella resplandeciente irradió junto al sol, un matiz indefinible y exquisito de turquesa y de lapislázuli impregnó la luz y la penumbra, y bañó los rostros despavoridos. Los reflejos se descompusieron, todo se llenó de un fulgor inesperado. Se embelleció el decorado de la inmensa naturaleza y se purificó en las claridades zafirinas, que apasionaron a pintores, quienes trabajaban inconscientes del final cercano. Un encanto misterioso divinizó la naturaleza inerte. Y todos supieron que este mundo atormentado y terrible debía volatilizarse, destino singular y símbolo sublime, en la pureza apaciguadora del firmamento.

Sin embargo, el esfuerzo de las conciencias se quebró ante esta ironía celeste y, según se acercaba la fecha, y según los días se añadían a los días y las noches a las noches, exasperaba

a todos ese azul de fiestas y de sueños en que iba a consumarse la espantosa aniquilación. Y, mientras todas las magias y los destellos del color divino brillaban a raudales de la mayor pureza sobre las ciudades y los campos, el alma de las multitudes angustiadas se sublevó y gruñó ante la enigmática luz, ante el implacable y adorable fantasma del Pavor Azul.

\*\*\*

En una ciudad, un joven extenuado meditaba, pálido y pensativo, asomado a su ventana.

Consumido por una enfermedad incurable y sintiendo cada día cómo su endeble corazón se agitaba en su pecho como un pájaro herido, se había debilitado tanto que ya no podía abandonar la morada en que su madre lloraba antaño a su cabecera. Y, desde la asombrosa noticia, se sentía más tranquilo y pensaba:

«No llegaré —se decía— hasta el fin mismo de este mundo, porque siento y sé que mi corazón dejará de latir antes que el corazón de esta tierra, antes que el tenebroso corazón que ritma y armoniza con sus latidos el estremecimiento de los mares y de todas las cosas vivas. Siento que mis ojos contemplarán todavía esa estrella, pero que su llama suprema no los quemará y no desecará su húmedo brillo, porque ya estarán empañados y desecados por la muerte. Por eso no me conmueve en absoluto este inminente cataclismo y saborearé su horrible esplendor hasta el umbral mismo de lo desconocido».

Contemplaba cada noche el astro con ojos hinchados por la fiebre. Y disfrutaba de ese azul, cuyos tintes se fundían infinitamente en gamas deliciosas y serenas sobre el terror creciente de los hombres. Una magnificencia desconocida hermoseaba sus noches. La estrella

azul esplendía en el cielo, ahora enorme y con un resplandor indecible, pero de un brillo suave y velado por los inmensos éteres de zafiro que lo tamizaban en el horizonte. El alma del joven enfermo se exaltaba.

«Está mal quizás —pensaba— que encante mi débil sueño y mis ensueños esta luz que pronto, azote inexorable, quemará todo lo que vive y se estremece en el momento presente, pero es dulce sentir que todo va a acabar y que por fin no hablaremos más de nada. Tal vez soy el único que goza de este reposo, pues todos tienen miedo y gritan bajo la ironía de esta matanza en lo azul, pero ¡qué hermosa es esta estrella, y cuánto la quiero, no teniendo motivos para temerla! Antes de que lo aplaste todo aquí, estaré muerto; al menos me hechizará hasta mi último parpadeo».

Mientras tanto corría el tiempo y, en las brumas deliciosas en que agonizaba el mundo, la estrella enorme, al invadir el firmamento, destronaba al Sol, lo empañaba y llameaba. Ya no había ni noches ni días. Como en el fondo de esos mares extrañamente profundos en los que penetran, tornasolan y se irisan los arcoíris, fulgores de suave turquesa bañaban los seres y las cosas, y la espantosa estrella se agrandaba implacablemente. Su orbe inmenso hacía arder el firmamento con suntuosos triunfos de llamas

azuladas. Un silencio enorme se extendía sobre la tierra y en el espacio. Aunque las condiciones vitales no se habían modificado aún, la vida se había detenido...

El joven soñador se sintió más débil y supo que iba a morir.

«Soy la criatura más serena de entre mis semejantes —se dijo a sí mismo—, y soy el único ser humano cuya agonía haya sido iluminada por claridades tan incomparables. También soy el único moribundo cuyo descenso a las tinieblas preludia el hundimiento universal; esta alegría inaudita la habré conocido. La naturaleza, indiferente a todos, me ha sido misericordiosa; ha nimbado mi descanso futuro de un azul exquisito, hace perecer todo conmigo y me duerme de serenidad, encantando mi último sueño con la desaparición de un mundo. ¡Cuánto he amado, como mis ojos pálidos, a esta estrella! Me parece que contenía yo la vida entera, que soy la vida entera y que me la llevo soberanamente conmigo a un reino de la noche».

Y se fue, sonriente como un joven rey. El sueño definitivo esparció sobre su exilio sus sombras arrulladoras. Y el febril corazón del mundo palpitó bajo la hermosa mano del Pavor Azul.



© Mariano Martín Rodríguez

# La leyenda del rey de Tule según Fialho de Almeida

*Traducción e introducción de Mariano Martín Rodríguez*

Las leyendas fabulosas que, de forma vaga o más precisa, tienen una ambientación medieval europea y que han arraigado como historias tradicionales incansablemente repetidas por diversos autores hasta nuestros días son inequívocamente cristianas en su mayoría, como no podía ser menos tratándose de la religión que determinó las mentalidades y las costumbres de aquella sociedad. Un ejemplo representativo de ello es la leyenda artúrica, cuyos vestigios paganos se supeditan al cristianismo propio de aquella sociedad caballeresca y sus símbolos, como el santo grial. Sin embargo, aunque sean las menos, sí existen algunas leyendas medievales cuya dimensión fantástica es completamente laica. Entre ellas, han gozado de fortuna secular en varias literaturas europeas la leyenda española de la torre encantada de Toledo, la leyenda italiana del peje Nicolao

y la alemana del flautista de Hamelín. Todas ellas son tradicionales, en el sentido de que no son invenciones individuales en principio, sino que se han transmitido de las crónicas a la tradición oral y escrita. En cambio, parece ser una invención artística la leyenda del rey de Tule, aunque su creador, Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) la escribió en 1774 imitando el estilo de las baladas populares alemanas. Tras su primera publicación en 1782 con el título de «Der König in Thule» [*El rey de Tule*], puso su versión definitiva en labios de Margarete (Margarita), la desgraciada amante del protagonista de la primera parte de su drama poético *Faust* [*Fausto*] (1808), cuya categoría de clásico por excelencia de la literatura de su lengua multiplicó también la difusión internacional de aquella balada pseudopopular. Hubo numerosas traducciones suyas sueltas,

a menudo en forma de adaptaciones libres en verso, como la castellana de Manuel Milá y Fontanals (1818-1884) que reproducimos a continuación para dar idea del tenor de la leyenda<sup>1</sup>:

#### EL REY DE TULE

Hubo en Tule un rey constante  
 En amar mientras vivió,  
 Al morir su tierna amante  
 Aura copa le donó.  
 Sin la copa que adoraba  
 Nunca plugo al rey yantar,  
 Mas sus ojos anegaba  
 Al beber de llanto un mar.  
 En sus días postrimeros  
 Sus ciudades numeró,  
 A una y otra dio herederos  
 Mas la copa conservó.  
 En castillo situado  
 De la mar en el confín  
 De sus fieles rodeado  
 Celebró regio festín.  
 Allí viose al buen anciano  
 La postrer gota apurar  
 Y lanzar con débil mano  
 La sagrada copa al mar.  
 Caer, llenarse, perdida  
 En las olas la miró;  
 Y en sus ojos no hubo vida  
 Y a beber jamás tornó.

Como puede observarse, el reino en que se desarrolla nada tiene que ver con la última Tule de los antiguos, sino que la suya es una

corte medieval, con su castillo<sup>2</sup>. Ese reino es completamente imaginario y, como tal, podría clasificarse entre los muchos imperios fabulosos de un pasado legendario que han inventado los cultivadores de la fantasía épica, máxime si consideramos que no hay elementos cristianos explícitos que rompan el pacto de lectura épico-fantástico al introducir una religión del mundo primario inherentemente incompatible con el planteamiento mitopoético de aquel género de ficción, el cual no puede ser, por tanto, medievalizante. Sin embargo, al serlo con claridad la balada goethiana, diríamos que es un ejemplo de fantasía legendaria afín a la fantasía épica, pero no identificable con ella. Tampoco lo es en los casos en que los autores no se limitaron a adaptar o desarrollar la leyenda, como hizo Ramón de Campoamor (1817-1901) en los versos de «La copa del rey de Thule» (*Doloras*, 1895), sino que la reescribieron de forma original, mediante la introducción de nuevos sucesos y enfoques, tal y como procedieron Eugeni D'Ors (1881-1954) en el cuento catalán «La copa del rei de Tule» [*La copa del rey de Tule*] (1899) y, sobre todo, José Valentim Fialho de Almeida (1857-1911) en su cuento portugués «A taça do rei de Thule» [*La copa del rey de Tule*]<sup>3</sup>, que encontramos en el sumario de su libro de relatos, en su mayoría realistas, titulado *O país das uvas* [El país de las uvas] (1893).

La leyenda del rey de Tule según Fialho de Almeida retoma y amplía su contenido en la primera secuencia de la narración desde la perspectiva del anciano rey, cuyo destino

<sup>1</sup> Esta versión la publicó Milá y Fontanals en un ensayo titulado «Noticia sobre la literatura alemana» publicado en varios números del diario *El Imparcial* en mayo de 1844. Lo reeditó Hans Juretscke en su estudio «Alemania en la obra de Milá y Fontanals», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 35 (1974), pp. 5-67, en cuya página 55 figura el texto de Milá y Fontanals que reproducimos.

<sup>2</sup> En el original goethiano también se mencionan caballeros (*Ritter*).

<sup>3</sup> La traducción que sigue se basa en el texto de la edición siguiente: Fialho de Almeida, «A Taça do Rei de Tule», *O País das Uvas*, introdução de Maria da Graça Orge Martins, Lisboa, Ulisseia, 1987, pp. 99-103.

político adquiere una concreción ausente en la balada original y en la mayoría de sus reescrituras. Una vez repartido su reino y su patrimonio entre sus hijos a la manera del rey Lear shakespeariano, se ve también olvidado en su castillo roquero, apenas acompañado por unos sirvientes, a solas con sus tristes recuerdos del tiempo pasado, simbolizados en especial por la famosa copa, regalada antaño por su amante. Esta copa de amores que no han de volver es la que arroja desesperado al mar que baña los pies de la fortaleza. Todo ello se ajusta al espíritu de la balada y carece también, como esta, de cualquier suceso sobrenatural. En cambio, estos abundan en el resto del cuento, cuyo argumento se debe enteramente al propio Fialho de Almeida. En primer lugar, tenemos la fidelidad prodigiosa de su perro, al que el rey confía el seguimiento de la copa mientras flota en el mar, para que no caiga en manos de nadie. El can cumple su misión en un viaje extraordinario que lo lleva hasta las costas de un país muy distinto a la Europa medieval de donde había partido, esa Europa donde el rey de Tule bebía vino del Rin. El país al que llega el fiel animal no solo es pagano, sino que aparece también como una pervivencia o enclave de una sociedad mediterránea clásica, con sus templos de columnas blancas, como se creía que eran las antiguas griegas, que ahora sabemos policromadas. Más concretamente, se trata de una especie de Arcadia pastoril y bucólica, a la que tiende la copa, como si estuviera dotada de voluntad propia, pese a la resistencia del perro que la sigue. Por fin, este acepta la vida más descansada y feliz de guardián de rebaño que le ofrece una pastora atraída por la posesión del hermoso recipiente. Una vez en su poder, y dormido el perro, la joven bebe las últimas gotas de vino en su fondo. El resultado es una enajenación amorosa que la convierte en ilusoria reina de Tule, para espanto y consternación de

las sencillas gentes de su tierra. Estas no pueden comprenderla, porque la metamorfosis mental se ha producido verdaderamente. Ella habla y vive como si estuviera en Tule; es más, es realmente la antigua dama de los pensamientos del lejano rey anciano. Esta metamorfosis o encantamiento genuinos subrayan la tragedia del amor roto, un amor que la copa transmite como si fuera una enfermedad contagiosa a quien ni siquiera puede saber qué la mueve a actuar como lo hace, qué hace que viva una existencia imposible que no es la suya.

Dada la lejanía física y cultural entre el mundo del rey de Tule y el de la pastora, la tragedia del cuento no es solo amorosa. También existe un desajuste trágico entre dos mundos que no pueden encontrarse, el arcádico y el medieval. Desde este punto de vista, parece haber en la narración un fuerte elemento heterocrónico, o de convivencia de épocas distintas en un único presente narrativo, y este elemento sugiere asimismo una diferente valoración autoral implícita de cada una de esas épocas. Es el mundo medieval de intrigas cortesanas y refinamientos amorosos de sutiles matices trovadorescos el que invade el idílico mundo antiguo y pagano de la pastora, arrebátandole la felicidad junto con la razón, de manera que su destino como reina de Tule acaba siendo paralelo al del rey: ambos sufren por la nostalgia de una edad perdida que no ha de volver. Sin embargo, mientras que la tragedia del rey se limita a él mismo, la de la pastora-reina puede simbolizar metonímicamente la tragedia de la mutación histórica de una Edad Antigua idealizada a una Edad Media que Fialho de Almeida presenta como una edad refinada, pero cuya brutalidad política y humana queda subrayada por la imagen del monarca ahogando las penas del abandono en su fatídica copa.

JOSÉ VALENTIM FIALHO DE ALMEIDA

# La copa del rey de Tule

El rey de Tule era viejo y, además de viejo, enfermizo y triste. Al sentir acercarse la muerte, repartió entre sus hijos sus tierras y riquezas. Y se quedó solo y pobre en un antiguo castillo roquero. El mar batía abajo, minando cavernas e invadiendo las mazmorras; en torno a las veletas de las torres graznaban las aves del temporal y por salas de armas y corredores, incluso a deshora, resonaban los pasos de una corte dispersa a los cuatro vientos, viendo al rey sin territorio. El monarca, torpe en sus movimientos, apelando a las fuerzas que le quedaban, se embutió en sus vestiduras de gala, se coronó él mismo los largos cabellos con su corona de hierro y sacando del pecho una copa preciosa, dijo al paje que le sirviera un viejo vino del Rin. Triste es de contar la pena que el rey manifestaba ante esa copa que la amante le había regalado, en una montería, la primera vez que ambos habían hablado a solas. Y el rey, que era entonces un adolescente mimoso, curvado sobre el palafrén de la amante, juró no profanar

nunca la copa con brindis libertinos, en los festines de su castillo roquero.

El paje le vertió vino; a lo lejos era ya de noche en el mar. Él, alzando el brazo trémulo, bebió lentamente, y había en sus ojos cansados, como en el seno de una gruta marina, ruinas de antiguas y abrasadoras pasiones.

Pero en vano circulaba el licor por los pergaminos de su cuerpo, con miras a encenderle reminiscencias de la juventud.

Y arrojó la copa al mar, desde la barandilla calada, para que nadie más, al beber en ella, llegara a conocer ese amor de balada, hecho de suspiros y rayos de luna, perfumes de azahar y palpitations del corazón pisoteado.

La copa osciló ligeramente en las aguas, dio unas vueltas antes de seguir mar adentro, como una góndola desierta que busca al gondolero.

Y el rey ponderaba con voz triste: «¿Quién pudiera guardarte, incluso viejo, día y noche, copa de amor en la que mis labios bebieron los

vinos generosos, durante esas noches perladas por los ecos de las serenatas, los perfumes festivos de las rosas y la embriaguez de los profundos amores...? Me abandonaron mis caballeros y no me quejo, huyeron de mí los cortesanos y estoy tranquilo; solo la idea de dejarte me atormenta, porque tú guardas entera y palpitante la historia de mi corazón».

A los pies del rey estaba echado un perro de aguas de magnífica estatura, sereno, manso, y tan fuerte que diríase un atleta que descansara después del circo, en una postura de fuerza y majestad. Y el rey mandó al perro seguir el rastro de la copa de oro, de día, de noche, en todo tiempo, en todos los mares, costeano los continentes, para que no llegase a recalar en las playas, y bordeando los golfos, para que no la sorprendiesen las redes astutas de los pescadores. El perro movía tristemente su gran rabo emplumado de negro y blanco al oír tales voces de apartamiento, y lamía las manos trémulas de su dueño.

Y, ladrando manso, se tiró al agua de un salto (la copa ya estaba lejos) y el austero animal se fue nadando tras ella.

De vez en cuando, traspasado por alguna cruel añoranza por el monarca, volvía la cabeza, vacilante, pero, obediente, como último vasallo, continuaba otra vez en pos de la preciosa copa de oro.

Así atravesaron largo tiempo los mares, bogando en el hilo febril de las corrientes, en el vagabundeo de una peregrinación que no seguía rumbo cierto. A veces, si la copa parecía querer acercarse a tierra, cansada de solo ver mar y cielo, parecía que celos convulsos lastimaban al viejo perro. Y ladraba a las aves que acudían a sorberle en las cuencas alguna lágrima de las nieblas matinales, o defendía a los peces que gargarizaban a su alrededor, con cabriolas de estudiantes de vacaciones.

Bordearon finalmente un pintoresco país de colinas suaves, con arenas de oro en las playas, estatuas de dioses triunfantes y templos de blancas columnatas. La gente hablaba una lengua llena de músicas y tenía gestos calmos de grandes personajes.

El aire olía a madreselva y el cielo, como una tienda de nómadas, muy azul sobre las cúpulas, palpitaba bajo las brisas bienhechoras. Por aquellas vertientes cubiertas de césped y bajando al mar en declives serenos, las pastoras guardaban sus rebaños, tocando la flauta bajo las ramas de los robles y el *ting-ting* de las fuentes, en su huida de los brazos del musgo y tréboles olorosos, rimaba al oído de las rocas conmovidas el hermoso *intermezzo* bucólico de las plantas y las flores.

Y el perro vio aquella cordialidad rústica, en que todo se identificaba y ceñía pecho a pecho, porque los sonos de las flautas campestres parecían más bien voces de lirios amorosos y de humildes nomeolvides, que pedía protección a los árboles colosales de los grandes bosques, y quien pusiera el oído, notaría latir al mismo tiempo los corazones de todos aquellos poetas: lirios, corderos, pastores, pastoras y rosales.

Una pastora aún niña vio aquel perro todo jadeante por su travesía. ¡Tal vez padecía hambre! Fue a buscar pan al morral de cuero que había dejado colgado en un espino, lo partió en pedazos y los arrojó al mar. El perro irguió la cabeza, seducido por tanta piedad en una pastora tan morena y cautivadora. Y comía mientras la copa balanceaba los secretos del rey, como esas flores de loto que las mozas indias lanzan al Ganges para ver si tendrán suerte en amores. La pastora bajó a la playa llamando al animal de más cerca.

El perro del rebaño se le había muerto y se dispersaban de un campo a otro sus ovejas sin guarda. Entonces se hicieron lisonjas los dos, se hicieron amigos sin reservas. Olvidado del

juramento, estando el castillo ya tan lejos, el perro pisó tierra, decidido a pasar sus últimos días en el tranquilo rebaño de la pastora, pero bien pronto descubrió la ladina en la superficie del agua, al seguir la mirada inquieta del perro, la famosa copa labrada de bajorrelieves antiguos y deseó que fuera suya. Pero ¿cómo?

Hubo una sorda lucha entre el perro, que quería alejar la copa misteriosa del rey, hundirla, destruirla, y la copa, que, resistiendo las violencias del perro, flotaba pertinaz, como si estuviera llena de alguna divina ambrosía. Para desviar las atenciones del animal, iba la pastora tejiendo sus ardidés más finos de codiciosa, y el perro, sin apartarse a pie de playa, ladrando frenético, miraba inquieto los afanes de la marea que iba trayendo y llevándose la copa, en vaivenes de mujer ociosa que procura distraerse.

Una noche llegó él bien fatigado al corral, siguiendo al rebaño y, como iba envejeciendo de cuerpo, se dejó embargar por una invencible modorra en el lecho de heno de las ovejas. Acucillada en un rincón, la zagala mañosa lo dejó dormirse bien profundamente. Cuando fue el momento, abandonó el corral con extrema cautela, descalza y con la estameña del refajo sobre los cabellos.

Una fosforescencia convulsa parecía dilatar el seno del océano, que respiraba alto, agitando la cola en la arena, como una gran fiera satisfecha.

Se arremangó el refajo y entró en el agua poco a poco, llena de escalofríos. Y con una delicadeza enternecida, cogió la copa en sus manos mimosas de trigüeña.

Allí quedó toda la noche, desconcertada, la pobre zagala, sintiéndose invadida por una

tristeza que nunca antes había visto asentarse en las arborescencias de su ingenuo corazón. Tuvo sed, sed amarga de fiebre, y bebió maquinalmente las gotas de vino que el rey de Tule había dejado en el fondo de la copa maravillosa. Desde ese instante le pareció que se turbaba la vida simple que había vivido... Ya no volvería a guiar rebaños por las laderas llenas de grutas sagradas, trenos de fuentes, y flores de mil aromas y pétalos.

Su corazón desató tempestades y, como reina expulsada, iba por los campos, desvariando, clamando por supuestos vasallos huidos. Al amanecer entraba en las aldeas hablando en una lengua que nadie había oído antes. Decía ser reina de Tule y que andaba buscando al esposo que se había perdido en la montería. Su rey debía de estar cerca, ya que se oían desde allí fanfarrias de caza y pudiera seguir en el aire los halcones de sus pajes.

Pero los pastores, viéndola tan bella, con las trenzas caídas sobre los hombros, lloraban su juicio perdido.

Despertaban los bosques al eco de sus quejas amorosas y por los valles, montañas, promontorios y roquedales, la seguían despacio las ovejas blancas, extenuadas pero fieles, con la esperanza de que la ternura de sus balidos arrancara ese pobre espíritu a las fantasmagorías del encantamiento. ¡Pero en vano siguen a la pobre loca! Porque, si el rey de Tule arrojó la copa al mar desde la barandilla calada, fue para que nadie más, al beber en ella, llegara a conocer los secretos de aquel amor de balada, hecho de suspiros y rayos de luna, perfumes de azahar y palpitations del corazón pisoteado.



© Mariano Martín Rodríguez

# Un relato épico-fantástico del antiguo oriente de Giovanni Alfredo Cesareo

*Traducción e introducción de Mariano Martín Rodríguez*

La fantasía épica puede definirse como la ciencia ficción de las ciencias humanas y, más concretamente, de las históricas. Esta definición se funda en que su carácter específico frente a otros géneros considerados vecinos, como la ficción maravillosa o cuentos de hadas, consiste esencialmente en que los mundos secundarios épico-fantásticos, además de ser integrales, autónomos y cerrados, se construyen racionalmente según los modelos de las narraciones históricas, legendarias y míticas patrimoniales de nuestro planeta, tal y como estas habían entrado en la conciencia euroamericana desde la época romántica gracias a su estudio científico por ciencias históricas como la filología y la arqueología. Estas habían dado a conocer civilizaciones del pasado (o del

presente exótico estudiado por la etnología) antes ignotas, las cuales atestiguaban unos usos, creencias e historias coherentes dentro de sus culturas respectivas y alternativas tanto a la tradición religiosa judaica como a la profana grecolatina. Estas habían sido hasta entonces las únicas conocidas y asimiladas en Europa y sus dependencias culturales de ultramar, y a través de cuyos testimonios sesgados (la Biblia, los historiadores griegos desde Heródoto) habían podido saber los europeos de la existencia de otras civilizaciones, sobre todo de algunas de las llamadas orientales, como las antiguas de Egipto, Persia o la India. Al descifrarse ahora las lenguas de estas y poder entenderse sus documentos propios, se pudo obtener una imagen más real y científicamente fundada

de aquellas civilizaciones. A esto también contribuyó la exploración (pre)colonial de las ruinas y monumentos, con sus pinturas y relieves, que dieron a conocer la grandiosidad de su arte, el cual fue pronto imitado en construcciones historicistas eclécticas de aire oriental en numerosas regiones de Europa y América.

La revelación de escrituras antiguas desconocidas y sus textos también tuvo consecuencias en las literaturas occidentales. Por ejemplo, Charles Marie René Leconte de Lisle (1818-1894) reescribió en hermosos versos parnasianos episodios de diversos acervos míticos *orientales*, como el antiguo egipcio, el hindú o incluso el polinesio. Narradores como Gustave Flaubert (1821-1880) recrearon con todo el rigor histórico posible, según los conocimientos científicos de la época, la vida y la historia de imperios antiguos exóticos, como el cartaginés en su novela *Salammbô* [*Salambó*] (1862). Estos escritores son canónicos en la literatura francesa, por lo que sus obras orientales son bien conocidas entre los especialistas y lectores cultos. En cambio, a falta de una investigación básica suficiente, no se sabe aún apenas que hubo también escritores que, desde muy pronto, dieron un paso más allá de la mera recreación de épocas lejanas para proceder a un proceso épico-fantástico de subcreación de tipo tolkieniano, o howardiano, según se inclinaron más por lo mítico o por lo legendario. En primer lugar, el prólogo al lector que precede el drama *Der heimliche Maluff* [El sigiloso Maluff] (1828) de Ludwig Amandus Bauer (1803-1846) describe la isla imaginaria del océano Pacífico llamada Orplid y los pueblos y reinos antiguos y ya desaparecidos que habrían existido en ella, con sus propios dioses. Esa descripción adopta un aire perfectamente historiográfico, lo que contribuye a aportar una verosimilitud moderna, de tipo *científico*,

a las peripecias fabulosas presentadas en aquel drama. Unos años después, Edward Bulwer-Lytton (1803-1873) traspuso al género narrativo la subcreación del reino de Paidá y de su civilización de aire oriental antiguo, también completamente imaginaria y designada como tal por medio de su toponimia inventada. Esta civilización se presenta desde el primer capítulo en términos objetivos e históricos, sobre todo en lo referido a su ordenamiento político, que obligaba a cada príncipe heredero a viajar solo a un enigmático territorio desconocido más allá de las montañas. La narración cuenta la historia de esta aventura acometida por «Chairolas, Prince of Paidá» [Chairolas, príncipe de Paidá] (1836), durante la cual visita otros estados, cada uno con su propio ordenamiento, y gana la experiencia que lo lleva a convertirse en el príncipe primero amado y luego tiránico de su reino de origen.

Tras esta novela corta inglesa, la clase de fantasía épica que representaba sufrió un eclipse, antes de cobrar nueva y más amplia vida coincidiendo con el esteticismo decadentista, con su gusto por la descripción de objetos y lugares fastuosos de un pasado percibido como opuesto en su arte a la fealdad de la sociedad capitalista patente en sus producciones en serie, a la vez que el materialismo y el filisteísmo burgueses contrastaban con la pasión y el refinamiento de la sensibilidad antigua. Ambos contrastes subyacen al esteticismo de la ornada escritura de *Salammbô*, novela cuya influencia en la eclosión de visiones análogas de otras civilizaciones del antiguo Oriente es más que probable. Entre ellas, las que nos interesan, por su clasificación evidente en la fantasía épica son aquellas en que tales civilizaciones son subcreadas, como son las de dos breves novelas de 1903, *Le poison des pierreries* [El veneno de las gemas] (1903) de Camille Mauclair (Camille Faust, 1872-1945) y «Dyusandir

y Ganitriya» (*Visto y soñado*) de Luis Valera (1870-1927). Ambas pueden rivalizar con la mencionada de Flaubert tanto por su dominio de su particular retórica del adorno como por el vigor de las pasiones desatadas que pintan. Por ello, representan seguramente el ápice de esta clase de fantasía épica, la cual había se había manifestado antes sobre todo en forma de cuentos, como «Les fleurs» [*Las flores*] (1891; *Le miroir des légendes* [Espejo de leyendas], 1892) de Bernard Lazare (Lazare Bernard, 1865-1903) y «La leggenda della città solitaria» [*La leyenda de la ciudad solitaria*]<sup>1</sup>, un cuento de Giovanni Alfredo Cesareo (1860-1937) que recogió en su volumen *Leggende e fantasie* [Leyendas y fantasías] en 1893<sup>2</sup>.

Este importante libro reúne muestras de diferentes géneros de ficciones fabulosas o especulativas. Entre las primeras se cuenta una hermosa versión, con el título de «La leggenda del faro» [La leyenda del faro], de la tradición suditaliana de Colapesce, llamado en España el peje o pez Nicolao, así como otras leyendas de la tierra siciliana del autor. La ficción maravillosa está brillantemente representada por el cuento «La leggenda delle rose» [La leyenda de las rosas]. Por su parte, la ficción arqueológico-especulativa del libro tiene un marcado carácter decadentista. Por ejemplo, «La leggenda di Venere» [La leyenda de Venus] es una celebración de la lascivia en el marco de un Bizancio aún pagano entendido como el epítome de la decadencia tanto moral como política, según un tópico muy común en la literatura en torno a 1900.

Esta decadencia también inspira el tenor del mundo que se presenta en «La leggenda della città solitaria» con toda la libertad que brinda la subcreación. En vez de una Roma o Bizancio en declive moral como abundaban en la narrativa arqueológica antigua de su época, Cesareo prefirió evitar esta vez el estereotipo mediante la narración del episodio final de la historia de un imperio imaginario sin nombre ni localización en el espacio o en el tiempo, pero que cabe imaginar en algún rincón de un antiguo Oriente fabuloso, a juzgar por la apariencia de los monumentos que se describen. Son tumbas excavadas en la roca en las que se suceden los relieves que representan animales y hombres en una mescolanza que aún lo sensual y lo religioso, en un paroxismo de expresividad abigarrada que da una sensación de sublime monstruosidad, como anuncio de los templos y ciudades legadas por espantosas civilizaciones de un pasado entre onírico y fabulosamente arqueológico que abundan en la ficción *weird* de los decadentistas tardíos americanos H. P. Lovecraft (1890-1937) y Clark Ashton Smith (1893-1961). Este arte descrito suntuosamente en «La leggenda della città solitaria» puede recordar el de los templos hindúes tanto de la India como del sudeste asiático cuyos grabados y fotografías podían encontrarse con facilidad en la prensa europea de fines del siglo XIX, pero importa señalar que Cesareo no refleja un estilo histórico en particular. La ciudad abandonada en cuyo centro figura una estatua que señala al lugar donde están enterrados los tesoros, cuya abundancia en piedras y metales preciosos es tal

<sup>1</sup> Nuestra traducción castellana se basa en la reedición siguiente: Giovanni Alfredo Cesario, «La leggenda della città solitaria», *Leggende e fantasie*, a cura di Giuseppe Rando, Messina, Intilla, 2008, pp. 63-73.

<sup>2</sup> En una nota final añadida a la primera edición de *Leggende e fantasie* (Roma, Bontempelli, 1893), Cesareo declaró haber escrito todas las narraciones del libro en 1885 y 1886, y que la mayoría de ellas se había publicado entonces. Ignoramos si «La leggenda della città solitaria» también lo fue. El editor de la reedición de 2008 no lo indica y tampoco hemos encontrado rastro de su aparición anterior en la prensa. Esperamos que la digitalización de la prensa italiana antigua se produzca algún día con la amplitud necesaria para facilitar este tipo de indagaciones bibliográficas y poder localizar, o no, la posible primera edición de la narración de Cesareo.

que deja atrás hasta los afamados tesoros de la India, tiene una arquitectura propia y original, al igual que la ciudad subterránea en que reposan los muertos antiguos y sus riquezas. En ambos lugares, Cesareo acierta a comunicar su carácter material y positivo, como si fueran vestigios reales de una civilización estudiable por medios arqueológicos, cosa que no ocurre en general en los espacios similares descritos por Lovecraft, que tienden al onirismo o la alucinación. Así pues, la ciudad solitaria de Cesareo sí se inscribe con firmeza en la fantasía épica, tal y como la caracterizamos arriba. Además, el autor italiano no perseguiría seguramente suscitar terror, sino aportar mayor espesor de verosimilitud a su parábola, que cabe entender como una especie de transposición ficcional de la contraposición típicamente decadentista, pero en realidad eterna, entre el pasado idealizado y el presente aborrecido.

En «La leggenda della città solitaria», el pasado está simbolizado por esa misma ciudad solitaria, con la que se identifica el no menos solitario príncipe Eleos, protagonista de la historia. Este ha podido conservar la heredad económica de sus ancestros, los antiguos reyes del país, conquistado por los antepasados del emperador ahora reinante. Numerosas generaciones se habían sucedido desde entonces, hasta el punto de que la lengua y la escritura de los antiguos habían caído en el olvido, fuera del propio príncipe Eleos y su fiel esclavo George. Estos eran también los únicos que sabían de la existencia y el lugar de la ciudad solitaria y de la fortuna inconmesurable en ella escondida. Cuando el emperador se entera, no obstante, de que existen aquella ciudad antigua y sus tesoros, y desea obligar al joven príncipe, su enemigo íntimo, a revelarles su paradero, este concibe un terrible plan para impedirlo y, al mismo tiempo, vengar a sus antepasados. Espoleados por la promesa del

oro innumerable, el emperador, su corte, su ejército y todos sus súbditos acaban siguiendo al príncipe hacia el lugar del tesoro, al fondo de galerías subterráneas separadas por puertas de bronce que un mecanismo exterior accionado finalmente por el príncipe Eleos cierra para siempre, atrapando así al pueblo enemigo y a su emperador. De este modo, la victoria de Eleos, que lo convierte en más grande que cualquier rey de los antiguos, al haber vencido así él solo a sus enemigos hereditarios, representa también la realización de una venganza secular.

Mediante esta venganza, el pasado, representado por Eleos y su confidente George, sacrificado voluntariamente por la causa de su señor, y la idea superior de individualidad heroica, cifrada en el honor nobiliario y la estirpe, vencen a la codicia vulgar de las masas del presente, a la cabeza de las cuales el emperador no tiene derecho ni a un nombre propio, precisamente porque no es una personalidad, sino tan solo un tipo característico de su sociedad. Esta aparece como una entidad amorfa e indiferenciada en su interés exclusivo por las riquezas materiales, que Eleos despreciaba hasta el punto de haberse hecho popular entre las masas por su munificencia, antes de arrastrarlas hacia su perdición, debido a su incapacidad de sustraerse al deseo del oro. Aunque es probable que Eleos solo quisiera vengarse del emperador, que es a quien había ofrecido el camino del tesoro, el hecho de que todo el mundo lo siga con entusiasmo supone que la población entera comparte la mentalidad del soberano y, por lo tanto, se hace merecedor de compartir también su cruel destino. En realidad, ha pasado ya tanto tiempo desde el final del reino de la ciudad solitaria que, salvo el nostálgico y anacrónico príncipe atrapado mental y anímicamente en tiempos que no han de volver, prácticamente todos viven y piensan ya según el nuevo orden y, por ello, se antoja

natural que Eleos acabe solo. Su acto es inane, pues no podrá tener continuidad ni nadie podrá reconocérselo. No podrá volver el orden antiguo, pues ese acto lo ha dejado sin posibles seguidores o súbditos futuros. Tan solo queda la destrucción completa de la odiada civilización que había sustituido a aquella de la que él se sentía depositario. Al haber muerto todos los habitantes, no quedarán de la ciudad nueva más que unas ruinas similares en su desolación a las de la ciudad solitaria, aunque seguramente mucho menos grandiosas y terriblemente sublimes que las de la antigua urbe. De esta forma, el cuento muestra implícitamente las atroces consecuencias de la propia cosmovisión decadentista en lo que esta tenía de nihilista frente a la actualidad.

En la parábola de Cesareo, el príncipe Eleos había conseguido acabar con un orden que parece equivaler al de la Modernidad capitalista y colonial<sup>3</sup>, cuyo verdadero emperador es el dinero. Pero ¿a qué precio? Sin duda, al precio

de la aniquilación y, por ende, al precio del olvido definitivo de aquel mundo, al menos hasta que los arqueólogos descubrieran la ciudad solitaria y pudieran desenterrar sus obras de arte y escritura, para participarnos su historia como hizo Cesareo en este hermoso cuento, que podemos considerar muy representativo tanto de la fantasía épica en forma de leyendas del antiguo Oriente como de las ideas y el estilo decadentistas de su época. Al mismo tiempo, su aire de época no obsta a que plantee cuestiones intemporales como son las del conflicto siempre repetido entre el arte y el dinero, entre la individualidad y la masa y, sobre todo, entre lo viejo y lo nuevo. Desde este punto de vista, en «La leggenda della città solitaria» parece preferirse aparentemente el primer término en esas dicotomías, pero la tragedia de su historia es que quizá la alternativa al segundo término en cada una no pueda ser finalmente más que la muerte, esto es, la nada.

---

<sup>3</sup> «La leggenda della città solitaria» es susceptible de una lectura como alegoría de la expansión colonial europea, en Asia, y más concretamente en la India, donde los soberanos locales pudieron conservar sus bienes como hizo el príncipe Eleos tras la imposición del orden político y económico británico. Además, la profusión decorativa y las osadías estilísticas del arte hindú antiguo contrastaban con la pobreza estética de la arquitectura historicista victoriana en las Islas Británicas. Basta comparar los templos excavados de Ellora con el Parlamento de Londres para observar que, si bien no podemos asegurar que Cesareo tuviera presente ambas imágenes, nosotros podemos evocarlas para buscar analogías a las civilizaciones contrapuestas en el mundo subcreado en su cuento.

GIOVANNI ALFREDO CESAREO

# La leyenda de la ciudad solitaria

Era hermoso como una palmera y fuerte como un leopardo; se llamaba el príncipe Eleos y la fama de sus inmensas riquezas se extendía por todo el imperio y mil leguas alrededor. Trescientas yeguas, nacidas del viento, pacían las rosas en sus jardines lunares; esclavos jóvenes y mudos trotaban, en remolino clamoroso por el patio marmóreo de su palacio; ocho elefantes, con gualdrapas de púrpura, acudían a beber en las pilas rojas de pórfido y retornaban por la tarde. Él era el último heredero del antiguo linaje de príncipes que había dominado la región desde los siglos más oscuros, hasta que el triunfo de nuevos conquistadores había obligado a los héroes vencidos a desaparecer para siempre. Se contaba que la madre de Eleos, una triste y orgullosa señora por cuyas venas corría la noble sangre de treinta generaciones de reyes, le había enseñado el lugar donde

se hallaba antes la milenaria capital de los antepasados: en la gran plaza que rodeaba una vasta galería de altas columnas, se alzaba recta una estatua colosal de mujer, austera y profética en el ancho paludamento de piedra y, con el brazo extendido, señalaba con el dedo el Septentrión. Y avanzando sin cesar tres días y tres noches siguiendo la línea indicada por aquella mano, se llegaba a una puerta de bronce ahuecada en la cadena de rocas que rodeaba y protegía la ciudad por todos lados; allí dentro estaban escondidos los tesoros del rey: barras y vajillas de oro y plata, sacos de diamantes y perlas y gemas, en tanta cantidad que, puestos todos juntos los demás tesoros del mundo, apenas podrían en comparación proveer el patrimonio de un vil mercenario.

El príncipe Eleos tenía tres relevos de esclavos y a todos había hecho cortar la lengua;

el primer relevo bajaba, por un pasaje que solo el príncipe conocía, a los subterráneos; llegaba al tesoro y, vuelto a subir, depositaba la carga a orillas de un río y desaparecía; el segundo lo transportaba hasta un precipicio y desaparecía a su vez; finalmente, el tercero lo llevaba al palacio del príncipe. Cada mes, todos los esclavos, vendidos en tierras lejanas, se renovaban.

\*\*\*

Uno solo, un esclavo negro, viejo y fiel, había permanecido siempre a su servicio. A él no le habían cortado la lengua, si bien él, cerrado y circunspecto con todos, salvo con su dueño, rara vez la usaba. El príncipe Eleos no trataba con nadie más salvo con este esclavo, llamado George, que la madre le había recomendado en el lecho de muerte. El esclavo velaba sobre su amo cada hora del día y de la noche; lo seguía por todas partes; dormía armado en el umbral de la estancia del príncipe; escrutaba los actos y los sentimientos de quienes venían a casa. Eleos hablaba con él en una lengua que nadie más entendía; se hacía contar las gestas maravillosas de sus antepasados; pedía consejo a su prudencia y experiencia. George era el celoso depositario de los secretos, del habla, de las tradiciones de aquella raza extinguida de héroes y no habría cedido por un reino a la tentación de dejar aquel puesto, del que estaba contento y orgulloso.

Contra el emperador abrigaba el príncipe Eleos el odio cerrado y feroz que había heredado de su soberbio linaje. Por su rostro pálido, aunque juvenil, se extendía siempre una sombra de tristeza irremediable, como el ala de un pájaro fúnebre sobre la corola de una magnolia en flor. Ninguno sabía los secretos de aquella alma: él nunca había estrechado la mano a un amigo, no había besado nunca la boca de

una mujer. Tan solo era pródigo en limosnas y un regalo suyo hacía a un mendigo más rico que todos los señores de la corte imperial. El emperador, celoso, toleraba a duras penas en sus estados a aquel hombre tan altivo y generoso, que parecía echarle en cara, con el relampagueo de sus grandes ojos negros, el abyecto latrocinio que los antepasados de uno habían cometido contra los antepasados del otro, y le consumía el afán de librarse de él. También temía que, a la larga, su propio poder fuera a temblar por la liberalidad despreocupada del príncipe Eleos, que aumentaba cada día, sin hacer caso, el número de sus amigos y el de los enemigos del emperador. Este buscaba la manera de alcanzar un acuerdo o de acabar de una vez.

El príncipe Eleos no se dignaba cuidarse de la envidia amenazadora del nuevo soberano, pero, cuando acompañaba a veces a sus esclavos a los subterráneos donde estaban enterrados los tesoros, penetraba solo en la ciudad abandonada, iba a las tumbas de sus padres y se prosternaba para rezar. Eran enormes sepulcros excavados en el centro de una alta peña. Por muchas ramificaciones de escaleras esculpidas en mármol vivo se subía a un pórtico oscuro, en el que ídolos de oro de ojos enormes y amarillos de topacio brillaban en derredor; luego, de repente, una luz bermeja se abría tras las estalactitas irregulares y dentadas, que conferían a aquella cueva el aspecto de fauces abiertas de cocodrilo monstruoso. Allí, sobre las paredes de pórvido iluminadas desde arriba por un torrente de luz desconocida que introducía en aquel lugar el resplandor traslúcido de un inmenso rubí bañado de lleno por un rayo de luna, las arcas milenarias se amontonaban en derredor y se perdían en la penumbra transparente de incendio de un pasadizo interminable, sostenidas por leones de seis zarpas con una sonrisa hierática en la cara, rodeadas de símbolos, de quimeras, de formas veneradas e

incomprensibles: se alzaba sobre cada mausoleo una figura de piedra, de un rey muerto, tosca, informe, resplandeciente de piedras preciosas. Negras serpientes se dilataban en su sueño, enmarañadas sobre los monumentos funerarios; saturaba el aire un olor pesado y penetrante de almizcle. Y se extendían en líneas desiguales y extravagantes inscripciones trazadas por seres de una época inmemorial, en los caracteres oscuros de una lengua que nadie conocía ya.

\*\*\*

Cuando la fama de la ciudad solitaria llegó a los oídos del emperador, este ordenó al príncipe Eleos que acudiera al palacio imperial y le mandó que revelara el lugar donde estaban escondidos todos los tesoros. El príncipe rehusó con gesto desdenoso de orgullo. Entonces el emperador lo envió a prisión, con la amenaza de que no lo dejaría salir más si el príncipe no revelaba el secreto. Eleos permaneció impasible. El emperador le mandó en vano las mujeres más bellas de su corte para seducirlo con la gracia de sus formas y la persuasión de su ingenio; en vano le mandó los oradores más elocuentes para fascinarlo con las vueltas y revueltas de su dialéctica; en vano le mandó los más expertos verdugos para ejercitar en él la furia atroz de los meditados tormentos: el príncipe Eleo tan solo se conmovió cuando George, su fiel esclavo, acudió, obligado por el emperador, a suplicarle que hablara para salvar la vida.

—¡Oh George, moriré yo mil veces antes de entregar a estos usurpadores cobardes los tesoros de los antepasados! —exclamó el príncipe, estrechando contra su corazón al esclavo, que sollozaba de desesperación.

Entonces el viejo George levantó la cabeza; se quedó mirando al príncipe con ojos ardientes y le dijo unas palabras en la lengua que solo

ellos entendían. Un brillo de triunfo iluminó el enjuto rostro de Eleos, quien alargó la mano, en la que George, tras besarla respetuosamente, dejó un anzuelo largo y fino, de cuya garganta colgaba un círculo de hierro.

El príncipe Eleos aceptó guiar al soberano a la ciudad solitaria que ocultaba los tesoros.

\*\*\*

Salieron todos de la capital, ancianos, mujeres, mozos, vendedores, soldados, en una tropa tumultuosa y feliz que se estiraba serpenteando por el camino de una jornada, tras el rey que iba delante con sus ministros y, al lado, custodiado por un pelotón de guardias, el príncipe Eleos. Los mercaderes ricos, con las anchas zamarras de terciopelo con ribetes de oro, montaban blancos caballos que bufaban, agitando la cola; los oficiales relucían embutidos en las corazas de acero, bajo el sol alto; los tesoreros del emperador arrastraban las mulas con los sacos por llenar; las hermosas mujeres sonreían e intentaban combatir el aburrimiento del viaje aceptando la blanda galantería de los lechuguinos engominados y perfumados, que bullían alrededor de ellas. Pero en todas las miradas se acusaban un afán, una alegría, una esperanza ávida y clara; todos pensaban que aquella expedición enriquecería el país de golpe.

Camina que te camina, la ciudad solitaria se mostró al fin a los ojos de todos en un abismo lejano.

Se hallaba en el fondo de un valle inmenso, cerrado por todas partes por una corona de peñascos a pico, agudos, escarpados, inaccesibles. Las llamas del crepúsculo descubrían, pequeñas y rojas, las torres, las cúpulas, las agujas de la ciudad solitaria; cuatro o cinco arcos de puente que apenas se vislumbraban defendían una banda de plata,

el río. Las calles se confundían en una red enmarañada y desigual; los acueductos, las escaleras, los jardines colgantes, ya sin una sola flor, con las pérgolas en ruinas parecían, a tanta distancia, juguetes infantiles; la estatua colosal de la mujer con el dedo extendido hacia el Septentrión se habría podido tomar por una figurilla de mármol de mesa. Y por el lado de la meseta, las nubes se perseguían como una manada salvaje de búfalos, dejando a su paso entrever alrededor campos, casas, barrancos: en el borde más lejano del cielo, la Osa Mayor encendía su cuadrado de estrellas trémulas y vivas. La tropa se detuvo.

\*\*\*

Una gran palmera se alzaba en el claro, en el que ya caían las sombras húmedas de la noche. El príncipe Eleos saltó sobre el tronco desgarrado del árbol y, sin mirar al emperador, murmuró con una risa estridente:

—Es aquí.

Todos se miraron estupefactos. El emperador contestó:

—Está bien. Muestra el camino; te seguiremos.

El príncipe se deslizó sobre el tronco del árbol y desapareció. Bajaron uno a uno los generales, los ministros, seguidos del emperador, la guardia y, a continuación, el resto del pueblo. Por seis escalones dentro del árbol se descendía a una extensa sima desde cuya boca una escalera de caracol tallada en la roca giraba y se perdía en la oscuridad. Encendieron las antorchas y se reanudó el viaje.

Un soplo frío parecía provenir del abismo. El eco de los pasos retumbaba y resonaba profundamente; la claridad desigual de las antorchas se alargaba sobre las paredes mohosas y ásperas; un ruido hondo, como de agua

que cayese, llegaba del subterráneo. Según la turba, sobrecogida y silenciosa, iba bajando, se veían pórticos antiguos extenderse a los lados, monstruos enormes de piedra asomarse suspendidos de los vanos, fantasmas centenarios escabullirse veloces por los bloques de piedra, pájaros fúnebres alzarse y precipitarse en pesado vuelo, fulgores repentinos aparecer y desaparecer en la lejanía. Alguno ya se arrepentía de haber ido a aquel sitio, pero todos avanzaban, reconfortados por su número.

Allí donde la escalera acababa en un atrio rodeado de ocho columnas de piedra, se abrió ante el emperador un gran pasadizo, sobre el que pendía una puerta de bronce que parecía a punto de caer. El emperador alzó los ojos y miró inquieto la puerta:

—¿Se cierra esta puerta? —preguntó al príncipe Eleos.

—Nunca se ha cerrado —respondió el príncipe con voz grave.

—¿Por qué?

—Porque, una vez bajada, no volvería a subir nunca más.

Se adentraron en la galería baja, cubierta de una vegetación pútrida, que emanaba un hedor acre y corrompido. A su paso, a ambos lados, encontraban restos de altares, nichos en ruinas, extremidades de estatuas derribadas y corroídas, símbolos obscenos y religiosos; cada cierto tiempo, un viento helado venía de frente: era una cisterna que se abría negra y redonda, a un lado. El ruido sordo e insistente de quienes aún bajaban la escalera llenaba la bóveda de sonoridades vibrantes; centelleaban los sables desenvainados de los guardias en torno al emperador, en la penumbra de las antorchas humeantes. Alguien hablaba y luego callaba, aterrado de pronto, casi temiendo que su voz despertase algo invisible y desconocido, que imbuía en todos ellos una sensación de veneración y angustia.

Llegaron a una segunda puerta de bronce suspendida a media altura, como la primera, sobre el arco de una puerta excavada en la roca.

—¿Dónde están los tesoros? —preguntó el emperador al príncipe Eleos.

—Hará falta aún pasar cinco puertas; los tesoros se hallan entre la sexta puerta y la séptima, que es la última —respondió el príncipe con una sonrisa ambigua.

Y continuaron. Los pasadizos se sucedían, igual que los zaguanes y las puertas. De vez en cuando se abría una rendija en la roca; sombras vagas oscilaban en el interior. A veces, un gigante de piedra parecía erguirse amenazador como para impedir el paso: era un héroe, esculpido toscamente en la roca, recio, feroz, que blandía un hacha en cada mano. El príncipe Eleos, solemne y tranquilo, le besaba los pies, murmuraba alguna palabra en su lengua desconocida y seguía adelante. Formas innaturales y monstruosas se alargaban, se agrupaban, se encaramaban por la muralla: serpientes aladas, peces con pies humanos, mujeres con una boca en el ombligo, toros de ocho patas, aves con cabeza de buey, frutas y flores de figura religiosa y sensual, todas las semillas de los seres que se abrían, germinaban y se multiplicaban en mezcolanzas de lo más impensado.

Llevaban horas caminando. De pronto pareció vacilar una llamita en la profundidad de las tinieblas. Todos se precipitaron hacia esa parte: era la entrada de la sexta puerta. Una lámpara colgada a un lado ardía; se veían arder otras, alargándose en sucesión interminable, en el subterráneo.

—Aquí están los tesoros —dijo el príncipe Eleos mientras avanzaba.

\*\*\*

En verdad, a la luz suave de las lámparas, brotaban de mil lugares y se cruzaban en miles de direcciones destellos dorados, verdes, celestes, blancos, colorados. Acá fulguraba un arca atestada de diamantes como una inmensa esfera de sol, allá arrojaban los cofres de granates reflejos de incendio en las paredes. Cuarenta pozos anchos y profundos estaban llenos de barras de oro puro, entremezcladas con guirnaldas, diademas, copas, collares y anillos cubiertos de gemas.

Luego había doce sarcófagos, con un signo del zodiaco montado sobre cada uno de ellos, que contenían las piedras sagradas correspondientes al signo de la constelación: los jaspes en Aries, los zafiros en Tauro, las ágatas en Géminis, las esmeraldas en Cáncer, los ónices en Leo, las cornalinas en Virgo, los crisólitos en Libra, las aguamarinas en Escorpio, los topacios en Sagitario, los rubíes en Capricornio, los jacintos en Acuario, las amatistas en Piscis. Una copa de oro contenía siete diamantes, los más gruesos, los que los reyes del país solían llevar en la corona, y cada uno de ellos tenía un nombre precioso y fantástico: Ojo de Luz, Estrella del Septentrión, Real Mayor, Real Menor, Luna de Oro, Invencible, Sol de Soles. A continuación, se extendían en filas, en los sacos abiertos, las monedas de oro y plata, y no se acababan nunca. En las pilas colocadas alrededor se conservaban los objetos artísticos: una galera de oro macizo con doce remeros de plata, cincelada e ilustrada con habilidad sutil; vasos de oro para las libaciones; tiaras resplandecientes de rubíes y perlas; cuencos de oro ribeteados de malaquita; espadas con la empuñadora cuajada de piedras preciosas; medallas y diademas. Y en derredor, en el aire, se difundía, envolviéndolo todo, una luz viva y múltiple, cerúlea como la tarde, bermeja como el ocaso, amarilla como el mediodía, rosada

como la aurora, hermosa, transparente, diáfana, abundante, resplandeciente, ligera.

La turba, gritando de asombro y júbilo, se abalanzó sobre los tesoros. Los varones se mezclaban con las mujeres; los soldados arrojaban los sables; los nobles chocaban con los plebeyos para llegar los primeros a satisfacer su codicia feroz. Sobrevenía nueva gente, se agolpaba, se volcaba por el corredor. Parecían haber enloquecido todos.

\*\*\*

El príncipe Eleos lanzó una mirada de desprecio y de triunfo sobre aquella turba famélica y se adentró solo en la sombra. Se sentía triste, pero aliviado. El odioso estruendo del pueblo tumultuoso aún llegaba a sus oídos. Mudo, bajo la última lámpara, se sacó del pecho el largo hierro retorcido que le había dado su viejo esclavo, se inclinó, besó la tierra de aquellos subterráneos que él no volvería a ver nunca y, en fin, se encontró en el umbral de la séptima puerta.

La luna, nítida y llena, bañaba con una claridad blanca la ciudad solitaria, en la que la estatua colosal de mujer austera y profética con

el largo ropaje de piedra se alzaba inmóvil en el horizonte sereno, señalándolo con la mano a él, el príncipe Eleos, el último heredero de aquel linaje de reyes audaces y magníficos. Puso el pie en la ciudad, que callaba dormida desde hacía siglos; palpó la roca con la mano; encontró una abertura y, tras enganchar con el largo hierro un anillo que no se veía, sonrió; luego dio un tirón con el brazo.

Se oyó un estruendo largo y formidable, que pareció retumbar en las entrañas de la tierra: cayó la puerta de bronce delante del príncipe; también las demás, al mismo tiempo, habían caído. El pueblo de los usurpadores quedaba con su soberano, con los soldados, con las mujeres, con los criados, todos en el subterráneo, enterrados para siempre.

El príncipe Eleos exhaló un suspiro de victoria suprema: él se sentía rey, como sus progenitores. Miró la ciudad solitaria y pensó que era hermoso morir allí, vengador de su stirpe, en la capital edificada por sus nobles antepasados; morir digno de la tumba inmensa y solitaria que lo habría acogido; morir como rey. Y su figura joven y orgullosa parecía en aquel momento, bajo el plenilunio tranquilo, más alta que la estatua que se alzaba a lo lejos, en medio de la plaza de la ciudad solitaria.



© Mariano Martín Rodríguez

# Una fantasía simbólica de Georg Ruseler

*Traducción e introducción de Mariano Martín Rodríguez*

Existe una clase de fantasía que no parece haber entrado aún en la conciencia de los investigadores y los lectores como realidad literaria específica. Se trata de aquella ambientada en mundos secundarios integrales, autónomos y cerrados cuya ontología es distinta a la de nuestro mundo primario o fenoménico, como en la fantasía épica, pero que funcionan en todo o en parte según unas leyes ajenas a las de nuestro propio universo conocido y como tales son admitidas como hechos y supuestos incontrovertibles por sus habitantes, pese a que permanecen sin aclarar en el propio texto, siendo a veces misteriosas incluso para dichos habitantes y, con mayor razón, para los lectores. ¿Qué es y por qué se extiende por un planeta entero la pared de piedra que da título al cuento

«Le mur» [*El muro*] (*Poèmes en prose* [Poemas en prosa, 1898] de Gabriel de Lautrec (1867-1938)? ¿Qué es y a qué se debe el abismo que se traga a la gente y del que proceden misteriosos ruidos en el centro de un reino imaginario que no vive sino para dilucidar ese misterio en «La sima del secreto» (1910; *Soliloquios y conversaciones*, 1911) de Miguel de Unamuno (1864-1936)?

En ninguna de estas ficciones se descifra el enigma, que sigue gravitando sobre ese mundo como una realidad inquietante. Al contrario, su ominosa presencia en un universo que, en lo demás, parece semejante en todo al nuestro figura en el texto como un ineludible centro de atracción, tal y como indica que constituya su título en los ejemplos recordados y en otros

como el soneto ficcional<sup>1</sup> «La montagna fatale» [*La montaña fatal*] (*Empedocle ed altri versi* [Empédocles y otros versos], 1892) de Mario Rapisardi (Mario Rapisarda, 1844-1912). Esta atracción se extiende a la lectura, que se convierte en una invitación a emprender la imposible tarea hermenéutica de dar sentido a algo que debe de tenerlo, pero que escapa a toda explicación. El misterio se alza inquietante ante nosotros, quienes lo vemos desde la perspectiva del mundo subcreado, dotado de una coherencia racional que excluye toda interpretación onírica o absurda, al tiempo que su carácter fantástico se enmarca en una construcción ficcional que presenta la coherencia que se da por sentada en los universos de la fantasía épica, sin identificarse por completo con estos. En efecto, la ausencia de onomástica y toponimia, inventadas o no, les resta la concreción propia de los universos ficcionales de un género como el épico-fantástico, que se funda en el recurso especulativo y mitopoético a los métodos de las ciencias humanas, principalmente de las históricas. En cambio, si ciencias hay en esta clase de fantasía a la que nos referimos, serían más bien la teología y la metafísica, cuyos realidades abstractas parecen haber tomado cuerpo en aquellos lugares donde parece ejercerse la voluntad incomprensible de unas potencias superiores que se manifiestan en forma de sonidos, imágenes u objetos sin explicación que en tales lugares se dejan, como mucho, entrever. Desde este punto de vista, estas fantasías tienen rasgos en común con la alegoría, que también aspira a encarnar lo abstracto en personajes y espacios concretos, pero el planteamiento de aquellas es más bien de orden simbólico, en el sentido *simbolista*

de la palabra. No existe una correspondencia directa entre la realidad misteriosa, con toda su materialidad, y el concepto abstracto que representaría, sino otra que nunca es directa y que apela a la intuición, no al raciocinio propiamente dicho.

La «sima del secreto» unamuniana es símbolo de algo, tal vez de la muerte siempre presente como un misterioso vacío central en nuestra vida, pero también podría ser otra cosa, lo que la intuición nos dicte. En cambio, si tomamos un cuento también centrado en un lugar misterioso como «The Shrine of Love» [El santuario del Amor] (*The Shrine of Love and Other Stories* [El santuario del amor y otros cuentos], 1891) de Lady Dilke (Emilia Francis Strong, 1840-1904), veremos que su propio título indica el sentido exacto de su simbología, de manera semajante a «Voyage à la Cité des Morts» [*Viaje a la Ciudad de los Muertos*] (*Contes dans la nuit* [Cuentos en la noche], 1898) de Frédéric Boutet (1874-1941). En ambos casos se trata de *fantasías alegóricas* que contrastan con la simbología libre y potencialmente infinita del cuento citado correspondiente de Unamuno, que cabría considerar más bien una *fantasía simbólica*.

Aunque ha sobrevivido hasta nuestros días, tal y como demuestra un cuento de *fantasía simbólica* tan pura como «Abismo, abismo, abismo» (*Los primeros navegantes y otros fascículos de historia universal*, 2018) de José Ardillo (José Antonio García) y en ella podría clasificarse, como su obra más conocida, «La biblioteca de Babel» (*El jardín de senderos que se bifurcan*, 1941) de Jorge Luis Borges (1899-1986), el género que así llamamos vivió su mayor auge en torno a 1900, ya que sus características

<sup>1</sup> Entendemos por sonetos ficcionales aquellos en los que se describe o narra una realidad imaginaria material e independiente de la voz autoral, en oposición a los sonetos líricos, en los que se pone en escena la subjetividad de la voz poética, y a los históricos, que son aquellos que evocan un episodio o ambiente conocidos del mito o la historia, como los que constituyen la mayoría de *Les trophées* [*Los trofeos*] de José-Maria de Heredia (1842-1905).

se ajustaban perfectamente a la cosmovisión *simbolista* que inspiraba buena parte de la lírica y, en menor medida, la ficción breve (tanto en prosa como en verso) de aquella época, como indican otras importantes fantasías simbólicas semejantes en planteamiento a las mencionadas como «Les bras levés» [*Los brazos alzados*] (1894; *Théâtre muet* [*Teatro mudo*], 1896) de Remy de Gourmont (1858-1915), «Les vieux» [*Los viejos*] (*Contes chimériques* [Cuentos quiméricos], 1895) de Jehan Maillart (Jules Noël), «La porta di bronzo» [*La puerta de bronce*] (*Morgana* [Morgana], 1901) de Arturo Graf (1848-1913), «Die gläserne Wand» [*La pared de cristal*] (*Die gläserne Wand* [La pared de cristal], 1908) de Georg Ruseler (1866-1920) y «La pampa de granito» (*Motivos de Proteo*, 1909) de José Enrique Rodó (1871-1917).

Entre ellas reviste particular interés «Die gläserne Wand»<sup>2</sup> de Ruseler, porque parece sintetizar varios de los símbolos fundamentales en estas fantasías, y más concretamente en las de Rapisardi, Lautrec y Unamuno. Con el primero coincide en que el lugar misterioso es una montaña, una montaña cuya ladera, compuesta de un misterioso cristal traslúcido, se muestra como si fuera una pared o un muro, como en el cuento del segundo. Del otro lado de la montaña proceden voces y sonidos que atraen a quienes las oyen, como las salidas de la «sima del secreto» unamuniana. Como en el soneto de Rapisardi, una multitud se agolpa para escalar hasta la cumbre. Como en el muro de Lautrec, imágenes de otro mundo parecen percibirse en la pared de cristal. Pero se trata claramente de meras coincidencias, ya que parece muy improbable que ninguno de estos autores conociera las fantasías simbólicas de quienes los precedieron. Por lo demás, los territorios

simbólicos que describen se construyen en torno a imágenes arquetípicas muy arraigadas (puerta, muro, montaña, abismo, etc.), todas las cuales explotan las connotaciones sublimes que se derivan de su mineralidad como signo de permanencia que empuja a los efímeros humanos, al confrontarlos con la sublimidad misteriosa que se les opone. Así ocurre también en esta ficción de Ruseler, aunque con una diferencia significativa: la voz narradora de «Die gläserne Wand» levanta en mayor medida el velo del misterio. Es verdad que la ubicación exacta de su mundo secundario queda sin definir, pues únicamente se indica que la acción podría desarrollarse en otro astro o en un paraje desconocido de nuestro propio planeta y en una época también indefinida, para no sujetar la imagen simbólica a ninguna circunstancia concreta que le pudiera restar valor universal. En cambio, son explícitos el origen y la causa de la atracción que la misteriosa montaña ejerce sobre los habitantes de aquel mundo. Es un canto incansablemente repetido desde el otro lado de la montaña lo que incita a todos a renunciar a las comodidades de su vida, a los placeres fruto del trabajo y de la naturaleza, para trepar por la mortífera ladera de cristal, donde todos acaban perdiendo pie y precipitándose de nuevo a la llanura. Allí van acumulándose sus cadáveres hasta el punto de que quienes inician después el ascenso parten de más arriba, de la cumbre creciente de los caídos apilados sin cesar, pues nadie parece inmune a la seducción del canto, pese a que nadie ha podido coronar la cima y otear lo que el canto prometía: la verdad y la esencia de las cosas que en el mundo permanecen ocultas. Entonces llegarán a acceder a la presencia de los dioses, unos dioses que permiten descartar cualquier lectura cristiana del texto y que espesan

<sup>2</sup> La traducción se basa en la primera edición: Georg Ruseler, «Die gläserne Wand», *Die gläserne Wand. Legenden und kleine Geschichten*, Berlin, Buchverlag der Hilfe, 1908, pp. 1-5.

sutilmente su propio misterio al presentárenos como durmientes.

Este detalle de los dioses y otros varios (por ejemplo, ¿quiénes entonan el canto? ¿son acaso sacerdotes, como se pregunta el narrador?) anclan «Die gläserne Wand» en la fantasía simbólica, compensando con su enigma la claridad alegórica del estímulo expreso, que no es otro que la búsqueda de la verdad a cualquier precio. El texto cuestiona esa búsqueda por su imposibilidad en última instancia, así como por el abandono que supone de la vida en sí

misma, pero también lo celebra como una empresa eminentemente heroica que liga el ardimiento de los contemporáneos al de las generaciones pasadas y futuros en un ascenso continuo que, tal vez tras tanto sacrificio, permita a alguien asomarse por fin al otro lado, el de la trascendencia, que Ruseler pinta de forma muy sugestiva en esta ficción suya que cabe considerar una parábola, igual que las demás fantasías simbólicas, en mayor o menor medida<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Este carácter de parábola es explícito en «La pampa de granito», pues Rodó explicó el sentido que quiso darle en los párrafos que siguen a la narración. Ningún otro autor de entre los recordados anuló de esta manera el misterio de sus fantasías simbólicas. Es más, Unamuno incluso negó que hubiera símbolo en «La sima del secreto», probablemente para evitar fáciles lecturas alegóricas y preservar aquel misterio, aunque lo acabaría anulando al indicar que todo lo descrito habría sido fruto de un sueño. Ruseler también indica al principio y al final del cuento ese posible carácter onírico, pero la forma en que su interrogante está redactado inclina la balanza hacia la realidad fenoménica, en el ámbito de la ficción, de su mundo secundario.

GEORG RUSELER

# La pared de cristal

Fue un sueño... ¿Fue de verdad tan solo un sueño?

¿Está en algún lugar de la Tierra, o está en otro astro muy distante de ella? Allí se levanta una montaña de cristal, pero, si miramos más de cerca, se trata de la falda de una montaña cuya altura alcanza el cielo, que se extiende por millas y que desciende a plomo, no tanto como un muro, pero tampoco con un declive que permita trepar cómodamente usando pies y manos.

Y esta pared es realmente de cristal o empero de una materia que debemos considerar cristal a ojos terrenales. En el cielo azul claro se refleja el sol en ella y la montaña de cristal despide tales rayos y resplandores que apartamos la mirada, deslumbrados.

Y ahora viene lo que es tan intrigante, tan misterioso. La montaña de cristal es transparente, pero es por otra parte tan gruesa que solo un débil destello penetra al otro lado, tan extraño y confuso que es imposible formarse

una imagen clara y, sin embargo, en este destello indefinido reside una fuerza misteriosa que, entre visible e invisible, se propaga en el deseo, penetra en todos los cuerpos y despierta en todas las almas anhelos inenarrables. ¡Escuchad! Sonidos mágicos hacen temblar el aire. ¿Es un coro oculto de sacerdotes de barba blanca, o vienen esos sonidos de la distancia más lejana, o incluso del otro lado de la montaña?

Esta es la extraña canción:

¡Avanzar y agitarse,  
y ascender,  
resbalar y caer,  
y, con todo, no rendirse!  
¡Alta la mirada!  
Nada más llegados arriba,  
se mostrará  
lo que a nadie engaña,  
lo que más allá de las cosas  
reside oculto.

Tales son las palabras de la canción, pero aún más extraña es su tonada, una melodía de sonidos de sirena, y todos quienes la oyen se apresuran en su dirección. Tropeles innumerables acuden desde la fértil llanura, donde los cereales ondean y florecen las flores, donde tan bien se puede vivir, trabajar y jugar. Todo el mundo se esfuerza por llegar a la montaña, y empiezan un trabajoso ascenso y escalada.

Aspiran a la cima.

Pero la cima está lejos, y la montaña es a pico. No obstante, ascienden, espiando cada saledizo, usando cada grieta. Fluye el sudor, corre la sangre. Se elevan cada vez más alto, pero ¡ay! allá se queda uno sin aliento, falla su corazón y cae. Aquel vuelve la mirada abajo desde las alturas, se marea y cae. A otro le deslumbra el brillo de la montaña de cristal, cierra los ojos, un instante tan solo, y un breve y dulce sueño se cierne sobre su alma; entonces flojean sus manos, cae. Y todos quienes caen arrastran consigo en su caída a cientos, miles hacia abajo en las profundidades, y una colina de cadáveres se amontona al pie de la montaña de cristal, y hete aquí que el ángel de la putrefacción pasa sobre ellos, y todo se muda en deslumbrantes esqueletos blancos.

La morada de la muerte pide silencio, pero una y otra vez resuena la extraña canción:

¡Avanzar y agitarse,  
y ascender,  
resbalar y caer,  
y, con todo, no rendirse!  
¡Alta la mirada!  
Nada más llegados arriba,  
se mostrará  
lo que a nadie engaña,  
lo que más allá de las cosas  
reside oculto.

Y siempre nuevas multitudes acuden con nuevas fuerzas, nuevo entusiasmo por la acción. Entre ellos hay héroes audaces que dicen: «¡Dejadnos marchar sobre ese monte de huesos! Nuestros padres lo construyeron para que pudiéramos estar más cerca de la meta. ¡Gracias a los padres! ¡Arriba!»

Otra vez se ponen a subir, a trepar y a escalar, y ahora llegan más alto que aquellos cuyos huesos yacen abajo, porque su camino es más corto. Pero luego vuelve el mismo juego: a uno le falla el aliento, otro no tiene la mirada firme, y de nuevo caen los primeros y arrastran a los últimos a la ruina y la perdición. Cada vez más alto es el monte de esqueletos y cadáveres, y una y otra vez resuena la canción tentadora.

Podrían vivir en la llanura y, sin embargo, los empuja hacia arriba para mirar abajo hacia el valle escondido donde moran los dioses y está oculto el fundamento de todas las cosas. ¿Alcanzarán su meta? Aquí están los excelsos, los héroes, que ascienden a alturas vertiginosas, donde nuestra mirada solo ve de ellos un vago punto. ¡Oídllos gritar de júbilo! ¿Penetra su mirada el puro cristal a través de la pared más delgada? ¿Ya se les revela lo innumerable, lo prodigioso? Pero su regocijo los ciega, y caen, y sus huesos acrecientan abajo la pila, que gana capa sobre capa, que pronto se convierte en una montaña y se acumula hacia la cumbre brillante. ¡Viva la obra de los padres! Escalar se vuelve más fácil, y el camino se vuelve cada más corto. Pero ¿y si se volviera aún más escarpado?

Aún sigue elevándose la montaña invicta, irresistiblemente atractiva, luminosa y pura. Hasta ahora, ningún hombre ha alcanzado su cima; nadie ha echado una mirada al otro lado de las cosas, donde los dioses duermen y la verdad vela. Se suceden las generaciones, esperan y ascienden, se cansan y caen.

Y todavía resuena la canción, la extraña canción:

¡Avanzar y agitarse,  
y ascender,  
resbalar y caer,  
y, con todo, no rendirse!  
¡Alta la mirada!  
Nada más llegados arriba,  
se mostrará

lo que a nadie engaña,  
lo que más allá de las cosas  
reside oculto.

¿Es esto un sueño? ¿Es de verdad tan solo  
un sueño?



© Mariano Martín Rodríguez

# Un poema lírico mitopoético de Sep Mudest Nay

*Introducción y traducción de Mariano Martín Rodríguez*

Podemos creer o no en la idea romántica de que las poesías líricas manifiestan, a través de la voz enunciativa que se plasma mediante la palabra, unas emociones de cualquier tipo realmente sentidas por la persona real del autor, o podemos pensar, en cambio, que esa voz no corresponde a un yo personal auténtico, sino a una contrafigura, máscara o heterónimo que no tiene por qué coincidir con la persona física del poeta. Tanto en un caso como en el otro, la lírica funciona según leyes muy distintas a las de la ficción, porque aquella no genera mundos imaginarios coherentes, sean estos remedos de nuestro mundo primario o fenoménico, o más bien subcreaciones al modo tolkieniano de realidades completas y autónomas en forma de mundos secundarios. En la lírica se suelen

evocar imaginativamente situaciones como escenas fugaces que indudablemente excitan la fantasía, pero no se construyen normalmente en ella objetos ficticios susceptibles de describirse y narrarse como conjuntos coherentes de los que se postula la existencia objetiva durante la lectura, a diferencia de la ficción en cualquiera de sus moldes genéricos (narrativa en prosa y verso, drama, *fictional non fiction* o docuficción, etc.). Sin embargo, la literatura admite numerosas excepciones, entre las que se cuentan las poesías que, aun sin renunciar a la expresión del sentimiento de la persona lírica como elemento esencial en ellas, tampoco renuncian a crear un mundo autónomo en sí mismo que determina su carácter también ficcional. Este mundo suele mantener

relaciones de analogía con el sentimiento lírico comunicado, sirviéndole a menudo de símbolo. Puede recordarse como ejemplo el soneto «Le Pays des Chimères» [*El País de las Quimeras*] (*Les blasphèmes* [Blasfemias], 1884) de Jean Richepin (1849-1926), en el que se describe como una realidad aparte ese país paradisíaco de las quimeras, pero más bien como un anhelo o aspiración interior, de modo que ese mundo se construye en el propio interior mental del sujeto lírico que se expresa.

Otro ejemplo representativo es un poema escrito en romanche surselvano por uno de los clásicos modernos de su literatura, Sep Mudest Nay (1892-1945), titulado «Il fuorn de cristaglia» [*El horno de cristales*]<sup>1</sup>, publicado en el número 23 de la revista *Igl Ischi* [El Arce] en 1932. En este no se describe un mundo, sino que se narra un mito o, más exactamente, un neomito etiológico. En las montañas de los Alpes es frecuente la formación de cristales de roca, que a veces alcanzan un tamaño considerable. Nay, que debía de conocer las leyes de su formación cristalográfica, prefirió presentar un proceso, consistente en atribuir su origen a la penetración en la roca de rayos del sol, los cuales despiertan los cristales y los hacen brillar como una construcción feérica, como un castillo fabuloso. Esta génesis es semejante a la narrada en otra breve poesía mitopoética laica, esto es, carente de intervención de entes divinos o sobrenaturales, obra de Duiliu Zamfirescu (1858-1922) y que se titula en su original rumano «Legendă» [*Leyenda*] (*Imnuri*

*păgâne* [Himnos paganos], 1897). Según esta «leyenda», un rayo de una estrella distante alcanza la tierra, se hunde en la arcilla y de él brota el girasol. La semejanza de concepto es evidente, pero la función de la ficción es distinta en ambos mitos. Mientras que Zamfirescu cuenta el suyo como un proceso objetivo, sin intervención del yo, Nay procede de manera análoga, pero los últimos versos sugieren que todo es una metáfora de su corazón, a quien pide que resplandezca en lo oscuro como los cristales en la montaña. Así pues, su neomito puede entenderse como un símbolo lírico de una vivencia interior, pero también como una analogía derivada *a posteriori* y que no negaría la realidad independiente del propio mito como ente ficcional.

A diferencia del soneto recordado de Richepin, que aclara la índole meramente mental del País de las Quimeras, Nay opera una yuxtaposición de lo exterior (los cristales) y lo interior (el corazón como metáfora del sentimiento), de modo que pueden leerse como realidades literarias paralelas, en vez de derivarse lo exterior de lo interior a la manera de las imágenes subjetivas de la lírica. En cualquier caso, el neomito tiene en «Il fuorn de cristaglia» entidad propia suficiente como para imponer su vigorosa y hermosa presencia simbólica y simbolista en el poema, ante la que palidece la posible impresión de sentimentalismo tardorromántico de la personal exclamación que lo cierra.

<sup>1</sup> La traducción se basa en esta edición: Sep Mudest Nay, «Il fuorn de cristaglia», *Prosa e poesia*, regurdientschas da Gieri Vincenz, Glion, Nies Tschespet, 1947, p. 152.

SEP MUDEST NAY

# El horno de cristales

En lo alto de la montaña, sobre el precipicio gris, marcha el sol resplandeciente, difundiendo pura luz.

Y de la luz se pierde un rayo en la roca tan dura, se hinca y penetra finalmente en lo oscuro, y su ardor despierta cristales sin fin, que brillan y resplandecen como la claridad de la mañana, y como un castillo de cuento destella la roca y en cornisas y salas centellean cien auroras.

La roca grisácea guarda en su seno profundo la luz misteriosa, oculta al mundo.

Pero, cuando la noche oscurece las montañas, pueblos y valles, y nubes de tormenta se juntan sin tregua, entonces brilla la roca con los rayos de luz celestial y se ilumina con su resplandor el precipicio gris.

Corazón mío, precipicio que luchas eterno con lo oscuro, ¡haz, pues, arder la luz en tu interior!



© Sara Martín

© Mariano Martín Rodríguez

# A Speculative Arab Tale by Marian Vayreda

*Translation by Sara Martín and introductory note by Mariano  
Martín Rodríguez*

Stories set among Arab Bedouins, both ancient pagans and modern Muslims, could hardly qualify as speculative fiction, being recognisably set in our primary world. Some of them, however, are closer to secondary world fantasy insofar as their invented proper names and other textual hints suggest that those Arabs of fiction are not those of history, but rather the denizens of an imaginary, subcreated civilization, such as those featuring in some exotic tale from the *Arabian Nights*. A good example of this kind of narrative is “Conte àrab”, in English *Arab Tale*, written in

Catalan by Marian Vayreda (1853-1903), who published it in 1893 under the pseudonym *Tarik*.<sup>1</sup> This penname was probably intended to enhance the plausibility of the supposed Arabic origin of the text. Its setting in a desert oasis and its description of the way of life and the appearance of the camp of an Arab tribe led by an elderly patriarch correspond to the common image of the Bedouin world, as transmitted by Arab history and literature to Western orientalists. The use of untranslated Arabisms also contributes to that plausibility. However, the consequent realist effect is limited to the

---

<sup>1</sup> The original bears the title, in slightly modified Spanish, “Quento árabe,” as it appears in the text published in the magazine *L’Olotí*, vi, 305 (1.10.1893), pp. 476-478. The English translation by Sara Martín here presented is based on the modernized version titled “Conte àrab” from the volume *El roure dels penjats* (The Oak of the Hanged), edited by Albert Mestres and published in Barcelona by Lapslàtzuli in 2016, pp. 64-66. All footnotes are by the translator.

narrative framework that precedes the tale itself, which is presented as an oral history transmitted by the old tribal chief as a lesson for his relatives and servants.

This story is an “Arab tale” due to its origin, but what is told takes place in an imaginary Middle Eastern land where an invented nation, the Krumirs, live, subjected to the ruler of yet another imagined place, called Helzurm. These persons seem to be ancient Arabs, since there is in the tale a caliph and Allah is worshipped, although this is not necessarily the God of Islam, but perhaps the pagan god that used to exist in Arabia. This does not alter, however, the fact that their civilization seems to have been invented using a procedure common in speculative fantasy. This consists in combining features from different ancient cultures to subcreate a secondary world of an eclectic nature, which is also historically impossible in the primary world. In this “Arab Tale” we can see that there are scribes and pharisees, who play no role as such in a proper Islamic society as the Krumirs are supposed to be. This is not an authorial error, but rather Vayreda’s way to suggest that his political parable is not to be read as limited to Islam but endowed with the universality of any good (high) fantasy story.

This Arab tale dispenses with any private history in its presentation of a collective process of an almost exclusively political nature. The painting of the defective personality of the protagonist offers a cynical view of the practice of power. The Krumirs are subjects in a distant monarchical regime, headed by a caliph, who exercises his authority through the

governors and sheiks that he sends to them. When any of the sheiks becomes unbearable, the Krumirs ask for him to be promoted and sent elsewhere, while the local patricians (the scribes and Pharisees of the tale) keep their very real grip on power. In this context, even a well-meaning new authority would be unable to improve the common lot of the Krumirs. The scribes and pharisees serving as intermediaries between the common people and the leader sent by the sovereign raise a metaphorical fence isolating governors from their local subjects. After the current sheik fails in overcoming the social barrier built around him by the powerful locals and is replaced in turn, his essential powerlessness is shown by his leaving the city unaccompanied and snubbed, while the patricians welcome a new governor, thus highlighting an everlasting cycle of bad governance. The Krumirs cannot escape their sad fate unless they get rid of their own predatory elites, but these know too well how to behave to preserve their power. This situation surely mirrored that of Catalonia and Spain in Vayreda’s times. However, the exotic and speculative setting of this “Arab Tale” confers it a much broader scope. The imaginary place is a metaphor showing that the portrayed power dynamics were (and are) unfortunately common to any place where civilization has given birth to politics, as well as to corrupt and manipulative intellectual and social elites. The invented Krumirs have never existed as such, but they are found everywhere under the name of any nation from the past, the present and, most likely, the future.

MARIAN VAYREDA

## Arab Tale

The little old man Abu-Alifar had just drunk his *nabith*<sup>2</sup> from a terracotta bowl and his granddaughter Kara, a beautiful twelve-year-old brunette, had just picked up the remains of the frugal repast, consisting of dates and white wheat bread soaked in camel milk. The sun, already setting, still reddened the sky and marked with a dark line the far away horizon, which melted with the limits of the desert. The palms of the oasis stood out smugly against the fiery red sky. Abu-Alifar's tent shone with its light tan fabric against a greyish hedgerow of mastic and wild privet, through which one might glimpse rather than see some carefully tended small fields.

The hour was silent and peaceful. One could only hear the bitter moaning of the wooden pulley that the women used to draw

the water to fill in the drinking troughs previous to the arrival of the cattle, and, weakened by the distance, the melodious sounds of the bells of the sheep that the shepherds guided towards the folds sheltered by the camp.

Eventually, the women and children gathered around the patriarch waiting for the hour to wind down and, making the most of the occasion, prepared to listen to the tale with which old Abu-Alifar daily regaled their ears and strengthened their morals.

"Today," he said, "I'll tell you the story of Aben-Solim, the sheik of the tribe of the Krumirs. These persons occupy a small city set at the bottom of a rich valley on the mountains of Katsala. Their lands are fertile and well-watered, the climate is sweet though their habits, once pure and simple, are now much

---

<sup>2</sup> Wikipedia explains that Nabīth (Arabic: نبيث [na'bi:ð]) is a traditional fermented drink from the Arabian Peninsula made from dates (or raisins) steeped in water. Though usually non-intoxicating, "if left for a certain period of time, it can turn mildly intoxicating, or heavily intoxicating depending on the level of fermentation" [Accessed 1 March 2026].

spoiled owing to foreign elements that have been for them elements of perversion.

They finally got tired of their sheik, and, asking the caliph of Helzurm, their king, for help, they told him:

‘We can’t suffer the sheik any more that you gave us to dispense justice. His hands can’t hold the rod. He’s a drunkard. Promote him.’

The caliph, a providence for all his vassals, found the complaints of the Krumirs fair and rid them of their sheik, whom he promoted to the highest rank, moving him to another tribe where *nabith* and *lakim*<sup>1</sup> were more abundant.

The new sheik, Aben-Solim, arrived full of good intentions and started working with much ardour on the administration of justice.

Seeing this, some scribes and pharisees met and agreed:

‘We must make the new sheik ours, or our barns won’t fill up, and our water mills won’t spin.’

And they formed a solid fence around Aben-Solim, so that those who wanted to reach the hall of justice had to leave pieces of fabric and of meat.

Sometimes voices of protest and alarm reached Aben-Solim. Yet the scribes and pharisees reassured him:

‘These are your enemies. They speak out of envy. Don’t listen to them.’

In the meantime, the sheik enjoyed himself like a young prince. He earned two and spent four. Some bemoaned the situation. Others proposed asking for their sheik to be promoted. But many said: ‘There’s nothing to be done!’

One day, the sheik went to his friends and told them:

‘I must leave the tribe of the Krumirs. The caliph has promoted me, and I have orders to

occupy my new position in eight days. I find myself lacking resources for my journey and see to my obligations, and I hope you will provide for me.’

They replied:

‘We have carried you on our shoulders long enough. You’re today a tree with no shade. Your rod is no longer useful for shaking the acorns to feed our pigs. Don’t ask us for anything else.’

Aben-Solim addressed other persons he believed indebted to him, yet one claimed his wife was in labour, others were away travelling and nobody was home.

He also appealed to persons that lived beyond the compound, but they told him:

‘We have nothing!’

Defeated and humiliated, Aben-Solim prepared to travel as well as he could and left through the Western gate.

Before losing from sight the small city of the Krumirs, he exclaimed, tearing up:

‘May Allah watches over you, dear tribe, and brings you better luck. I’m sorry for the bad example I’ve given you and everything I’ve neglected. But please, know that you keep in your core enough elements of perversion to fear your future. To you, friends one day and my enemies today, I wish that my successor places his rod over your heads and his feet over your throats so that you never cloud the very pure water of the Krumir tribe like salamanders born of pestilent wells.’

Thus he spoke addressing the scribes and pharisees. But they couldn’t hear him. They were at the Eastern gate, waiting for the new sheik to arrive.”

<sup>1</sup> *Lakim* possibly alludes to *lahmacun*, “a Middle Eastern flatbread topped with minced meat (most commonly beef or lamb), minced vegetables, and herbs such as onions, garlic, tomatoes, red peppers, and parsley, flavored with spices such as chili pepper and paprika, then baked” (Wikipedia). [Accessed 1 March 2026].

