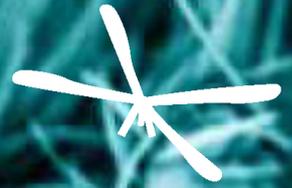


Hélice



volumen II. N° 4 - marzo 2015

Reflexiones críticas sobre ficción especulativa

ARTÍCULOS

Alejandra García Guerrero
Pascal Lemaire
Jean-Pierre Laigle
Julián Díez

RECUPERADOS

Valentí Almirall
Charles Cros
Han Ryner
Alfonso Henriques de Lima Barreto

CRÍTICA

Jordi Solé i Camardons

DOBLE HÉLICE

Gabriel Saldías Rossel
Santiago L. Moreno

Sumario

- 3** Acogida
- Reflexión «*Have you seen Bob? La presencia del Mal en Twin Peaks*»
5 Alejandra García
- Reflexión «The vampire myth in the 21st century as seen through Anne Rice's writings»
16 Pascal Lemaire
- Reflexión «Les démiurges ès miniaturisations»
28 Jean-Pierre Laigle
- Reflexión «*Gigamesh* en el cine: frustraciones y éxito»
51 Julián Díez
- Recuperados «Un manuscrit de savi o de boig» de Valentí Almirall
63 Mariano Martín Rodríguez (introducción y traducción)
- Recuperados «El guijarro muerto de amor (historia caída de la luna)» de Charles Cros
78 Mariano Martín Rodríguez (traducción)
- Recuperados «Biografía de Víctor Venturon» y «Sacrificios» de Han Ryner
80 Silvia González Corredera y Felipe Cervantes Corazzina (traducción)
- Recuperados «Congreso pamplanetario» de Afonso Henriques de Lima Barreto
85 Mariano Martín Rodríguez (traducción)
- Reflexión «La "Zona" oscura del deseo»
89 Luis Manuel García Méndez
- Crítica «La gesta d'Utnoa de Abel Montagut»
93 Jordi Solé i Camardons
- Doble Hélice *Mañana todavía. Doce distopías para el siglo XXI*
95 Gabriel Saldías
103 Santiago L. Moreno
- 112** Normas de publicación
- 113** Submission rules.

ISSN: 1887-2905 **Revista Hélice**: Número 4. Volumen II: marzo de 2015.

Dirigida por: Fernando Ángel Moreno, Mariano Martín Rodríguez y Alberto García-Teresa.

Corrección, composición y maquetación: Antonio Rómar

Diseño original de la revista: Alejandro Moia.



Acogida

Este número de *Hélice* aparece tras una larga espera. El año de 2014 ha sido un año de transición hacia una periodicidad regular bianual (marzo y noviembre) y, como se sabe, un período de mutación siempre presenta dificultades que exigen paciencia y perseverancia. De ser una revista puramente española, *Hélice* se ha convertido ya en una publicación internacional, que ofrece una plataforma para investigaciones de calidad (no necesariamente del mundo académico) que abordan temas cosmopolitas. Este tipo de material pide una apertura también lingüística, por lo que *Hélice* se ha abierto a originales en francés, catalán y portugués, que son los idiomas que puede entender el comité de redacción y que también parecen los más accesibles al público hispánico que, con todo, sigue siendo el mayoritario de la revista. Por supuesto, el español y el inglés, la lengua oficial de la ficción especulativa. Las traducciones de la vieja literatura de este género se admitirán también en estos idiomas.

La sección de «Reflexiones» se abre con un ensayo de Alejandra García Guerrero sobre la dimensión fantástica de una serie de televisión ya mítica, *Twin Peaks*. Esta dimensión queda subrayada en un trabajo que, sin olvidar el carácter *slipstream* de la serie entera, señala un elemento importante, a saber: el hecho de que sus numerosos enigmas no obedecen únicamente a la lógica del suspense policial, sino también a la vacilación entre lo real y lo inconcebible que se consideran tradicionalmente típicos de lo fantástico.

El tipo del vampiro se ha convertido en una figura cuya definición en el mundo posible de la literatura es tal que va abandonando la esfera de lo fantástico para acceder a la categoría de leyenda e incluso de mito paralelo al de la humanidad real, no vampírica. En la construcción de la mitología de estos seres, la serie de novelas de Ann Rice tiene una importancia fundamental, al haber enriquecido el *legendarium* vampírico con mitemas procedentes del mundo grecorromano o de la teología cristiana que tienden no sólo a ligar los vampiros con las mitologías occidentales patrimoniales, sino también a conferirles una categoría casi equivalente a éstas. El ensayo de Pascal Lemaire explica claramente estos lazos entre el folclore vampírico utilizado y recreado por Rice y mitologías culturalmente prestigiosas.

Otro repaso histórico, con la erudición que caracteriza la labor impagable de Jean-Pierre Laigle, es el que ofrece el estudio temático exhaustivo y muy personal del tema de los demiurgos en la ciencia ficción. El científico, como pequeño dios, crea mundos en miniatura que plantean, por analogía, nuestra posición en el universo frente a un hipotético demiurgo cósmico. Este tema alcanzó una boga considerable gracias a la obra de Philip K. Dick y el *cyberpunk*, pero la creación informática de miniuniversos no hace sino prolongar una tradición algo más antigua, anterior a la era de los ordenadores. La contextualización histórica de un asunto trascendental en la ficción especulativa postmoderna y la consideración de obras no sólo anglosajonas son aspectos que realzan el valor informativo de este panorama.

Tras estas «Reflexiones» de alcance cada vez más amplio, la crítica vuelve por sus fueros en una sección de «Rememoraciones» que se ha fijado como meta

hacer regresar a la actualidad figuras y obras ya clásicas, pero que la presión del consumo presente puede haber ocultado bajo el diluvio incesante de novedades. Julián Díez cuenta con rigor académico y gracia de escritor imaginativo las aventuras cinematográficas españolas del autor de *Gigamesh*, el libro-suma de la Modernidad que Stanislaw Lem reseñó y, como en el caso de su descubridor polaco, al texto de Díaz bien se le puede aplicar el dicho de *se non è vero, è ben trovato*. La rememoración siguiente es de un doble clásico, la novela de los hermanos Strugatsky que Tarkosvski llevó al cine y que se tituló en inglés *Stalker*. Luis Manuel García Méndez realiza una comparación clara y útil entre ambas obras maestras, señalando lo que las une y las separa, de lo que se desprende a su vez lo que las convierte en hitos de la ciencia ficción universal. Por último, *Hélice* rescata una reseña del escritor y sociolingüista Jordi Solé Camardons, que no se publicó en su momento, esto es, cuando apareció en 1996 la versión catalana, en prosa pese a la voluntad del autor, de la epopeya neomitológica y paleoastronáutica de Abel Montagut que constituye la obra cumbre de la poesía narrativa en esperanto, una lengua cuya literatura es mucho más rica de lo que se cree. Esta obra confirma que la ciencia ficción es aún el principal lugar de refugio moderno de un género milenario como es la epopeya, además de demostrar con los hechos que la épica, la de verdad, no ha muerto.

La sección «Doble hélice» nos devuelve a la actualidad. Aprovechando la moda de la distopía (o de lo que determinados escritores para adolescentes de éxito hacen pasar por ella), un proyecto editorial de miras evidentemente comerciales ha reunido a varias de las plumas más conocidas de la ciencia ficción española actual con el encargo de producir distopías. El profesionalismo en literatura no es como en el deporte: un escritor por encargo y sujeto a las exigencias editoriales para ganarse la vida pone su pluma su servicio del consumo, y no del arte. Hoy en día, Cervantes no habría escrito el *Quijote*, sino un libro de caballerías más, porque es «lo que se vende». Los resultados variopintos que ha tenido el encargo de distopías a la moda los describen muy bien los dos reseñistas.

La sección de «Recuperados» se divide desde este número en dos apartados, uno en el que se recuperan ficciones en lenguas regionales de menor difusión, vertiéndolas a la lengua común, con ánimo de darles mayor difusión y de subrayar sus aportaciones fundamentales a la literatura del país entero,

en este caso España, precedidas de estudios para cubrir lagunas indudables en los estudios regionales. El primer ejemplo es un artículo de carácter ficcional publicado por Valentí Almirall en su lengua materna y que constituye sin duda la principal aportación española a un género casi desconocido hoy, pero que resulta fundamental en el origen y el desarrollo de la ciencia ficción, la visión cósmica, que presenta, con el planteamiento racionalista de la ciencia ficción y en forma descriptiva, panoramas laicos del universo.

Los «Recuperados» internacionales se caracterizan por aunar la variedad y una originalidad sorprendente. El microrrelato selenista de Charles Cros demuestra hasta qué punto lo que nos parece actual nació a la vez que la Modernidad. Las ficciones de Han Ryner se caracterizan por la novedad discursiva y por su radicalismo, propio del filósofo neocínico y ácrata que poco a poco está viendo reconocido su papel fundamental en la destrucción de los ídolos de la tribu, al lado de Friedrich Nietzsche, y seguramente con más gracia y menos prédicas que éste. Por último, una ciencia ficción alegórica de fines satíricos es lo que nos brinda Lima Barreto, uno de los grandes clásicos modernos de la literatura brasileña, desde una perspectiva pre-postcolonial y con una pertinencia que, si cabe, se ha acentuado con el tiempo. Como nos enseña la película *Interstellar*, éste es un paisaje y *Hélice* no se cansará en recorrerlo como ha hecho en este número.

¡Bienvenidos a bordo!



«Have You Seen BOB?»

La presencia del Mal en *Twin Peaks*»

*I was living in a Devil Town
Didn't know it was a Devil Town*

Daniel JOHNSTON

*Ces grands rameaux jamais apaisés, comme l'onde,
D'où tombe un noir silence avec une ombre encore
Plus noire, tout ce morne et sinistre décor
Me remplit d'une horreur triviale et profonde*

Paul VERLAINE

Alejandra García

¿Cómo es presentado el Mal en la serie de David Lynch *Twin Peaks* y qué explicaciones se ofrecen a la existencia de esta fuerza? En los créditos iniciales, la pequeña localidad de Twin Peaks es presentada al espectador como un lugar apartado y demasiado tranquilo¹, definido a partir de una serie de secuencias intercaladas cuyos antagonistas son el trabajo y la industria (en concreto, la serrería) y la naturaleza en su estado más puro (un pájaro, los frondosos bosques, unas cataratas y el lago). Sin embargo, desde el inicio de la serie, el asesinato de Laura Palmer rompe esta aparente tranquilidad, resultando ser un punto de fuga para descubrir otro mundo que palpita bajo el mundo normal, regido por las apariencias. Poco a poco, Lynch nos muestra indicios que reflejan el funcionamiento de ese otro mundo, el anormal pero real que todos sus habitantes mantienen en la sombra: un mundo cargado de violencia, vicios ocultos, relaciones incestuosas y sucesos aparentemente sobrenaturales. De este modo, mediante un proceso de extrañamiento que convierte lo raro en normal y lo normal en no creíble, se van construyendo estos

1. Pese a la tranquilidad que desprenden las imágenes y la música de Badalamenti en el *opening* de la serie, algo raro sucede desde el inicio que crea un desasosiego en el espectador, y es que a lo largo de estas secuencias intercaladas no se nos muestra ningún signo de vida más allá del pájaro de la primera escena.





Have You Seen BOB?

La presencia del Mal en Twin Peaks

En este universo dual presentado por Lynch, podemos identificar varios tipos de Mal que rigen la vida de sus habitantes, por un lado, y mantienen el equilibrio en el mundo, por otro.

dos mundos opuestos tan frecuentes en la obra del autor. Al igual que sucede en *Blue Velvet* y en el resto de obras lynchianas, pronto nos damos cuenta de que absolutamente todo lo que vemos es digno de desconfianza, y es nuestra labor quitar las máscaras de cada uno de los personajes para descubrir sus secretos más oscuros. Pero la propuesta de *Twin Peaks* va más allá, pues «donde *Blue Velvet* presentaba un mundo dividido, *Twin Peaks* presenta un mundo de extremos en continua transformación» (Hispano, 1998: 193). En este universo dual presentado por Lynch, podemos identificar varios tipos de Mal que rigen la vida de sus habitantes, por un lado, y mantienen el equilibrio en el mundo, por otro. Nos moveremos, por tanto, en dos terrenos diferentes y al mismo tiempo muy relacionados entre sí gracias al elaborado entramado simbólico que nos proporciona la serie, como se verá a continuación: el terreno psicológico y ético y el terreno metafísico.

Bajo el mundo normal y feliz que se observa en la superficie de las vidas de los habitantes de Twin Peaks, se esconde un mundo gobernado por las fuerzas del Mal, fuerzas que nacen, en un primer plano, de lo más profundo del espíritu humano. En el interior de cada casa, la máscara desaparece y afloran los instintos crueles y violentos, los vicios secretos y las relaciones tormentosas. Para entender mejor esta maldad inherente al ser humano, debemos partir del concepto schopenhaueriano de Voluntad (Schopenhauer, 2010: 102 y ss.) La Voluntad, fundamentalmente espontánea e irracional, nace de lo más profundo del espíritu y determina todas nuestras acciones. Oponiéndose radicalmente al pensamiento kantiano, para Schopenhauer tiene tal poder en nuestro interior que no cabe la opción de decidir sobre ella, dado que no se puede imponer la razón sobre una fuerza puramente irracional. Por otro lado, esta fuerza irrefrenable es radicalmente negativa y, al contrario que la Voluntad hegeliana —que conduce a la historia humana hacia un futuro moralmente mejor—, está compuesta de los peores impulsos del ser humano, de los que no podemos escapar.

La Voluntad tiene como engranaje fundamental en los personajes de la serie de Lynch dos de los impulsos más básicos: el Deseo y la Violencia. El primero de ellos se materializa, por un lado, en forma de ambición —en los personajes de Catherine Martell o Ben Horne— y, por otro, en forma de impulso sexual —profundamente salvaje en los personajes



Have You Seen BOB?

La presencia del Mal en Twin Peaks

que frecuentan el One-Eyed Jack's². El deseo sexual está en muchas ocasiones en el origen de la violencia, ya que ésta surge como resultado de la insatisfacción a la hora de alcanzar el objeto causante del deseo (inalcanzable en sí mismo, puesto que sólo se nos ofrecen dos posibilidades contrarias: poseerlo y que deje de ser el objeto-origen o renunciar a él). La presencia indisoluble de estos dos impulsos en *Twin Peaks* llega a su culmen en la relación incestuosa de Leland y su hija, que analizaré con mayor profundidad más adelante, y que para Stevenson no sólo representa la violencia familiar, sino que es una puesta en escena de «*the secret violence of American life. Twin Peaks does that hidden violence come unmistakably to the fore and assume central importance*» (Lavery, 1995: 73).

A partir de la exposición de cada uno de ellos, se nos muestra una maldad inherente al ser humano de la que nos es imposible escapar y una crítica a la sociedad hipócrita en la que vivimos, regida desde su base por una violencia que no nos atrevemos a asumir y que, por tanto, nos vemos incapaces de combatir. Es precisamente la dificultad de asumir la existencia de esas fuerzas oscuras que nacen en nuestra esencia lo que hace a los personajes de *Twin Peaks* esconderse bajo un velo de felicidad brillante y normalidad fingiendo, como explica Lee, que la naturaleza humana «*is fundamentally caring and good, but the reality is that we are secretly fascinated by the barbaric and the violent*» (Devlin & Biderman, 2011: 47). Así, aunque todos en *Twin Peaks* son en parte conscientes de la existencia de esas fuerzas que guían las acciones de la mayoría de personajes, el único que parece reflexionar sobre ello es Bobby Briggs quien, tras acusar a todos los presentes en el funeral de Laura de ser la causa de su muerte, en el episodio 5 recuerda, en conversación con Jacoby, algo que ella le dijo:

JACOBY. Did she tell you there's no goodness in the world?

BOBBY. She said people tried to be good, but they were really sick and rotten. Her, most of all. Every time she tried to make the world a better place, something terrible came out inside her and pull her back down into hell, it took her deeper and deeper into the blackest nightmare. Every time, it got harder to go back up to the light.

(*Twin Peaks*)

2. El nombre del local es un claro homenaje de Lynch a la película homónima de Marlon Brando (1961).

Lynch consigue mostrarnos magistralmente este juego entre las deseadas apariencias y los impulsos humanos más profundos a través de un proceso de extrañamiento que se desarrolla no sólo a partir de la inserción de imágenes grotescas³, muy frecuentes en la serie, sino especialmente mediante la exageración de lo aparentemente feliz, de los sentimientos y comportamientos más virtuosos del ser humano y la sociedad que conforma: el amor en todas sus manifestaciones, la solidaridad o la compasión son mostrados en *Twin Peaks* de tal manera que producen desasosiego, malestar e incluso miedo en el espectador como consecuencia de su énfasis o su recurrencia. Gracias a este proceso de extrañamiento, Lynch transforma «*the 'homely' into the 'unhomely' producing a disturbing unfamiliarity in the evidently familiar*» (Rodley, 1997: 10). De este modo, nos sentimos más aterrados al observar a Leland llorando hasta la locura frente al retrato de su hija, bailando en una reunión familiar con los Hayward o abrazando a su sobrina Maddy que viéndolo poseído por BOB. A este mundo de realidades invertidas tendremos que añadir otro, más fiable que el mundo aparentemente normal, aunque parezca menos lógico: el sueño, cuyo ámbito predilecto es la Habitación Roja, espacio críptico que esconde el significado verdadero del mundo real. Para poder analizarlo, me centraré antes en la presencia del Mal en el terreno metafísico.

Como afirma Paul Ricoeur (2006: 54), cuando el Mal se sitúa en el plano del pensamiento, se convierte en un desafío, puesto que el objetivo primero del que lo piensa no es buscar una solución, sino una respuesta. Partiendo de esta idea, considero que *Twin Peaks* propone una respuesta a la presencia del Mal situándose plenamente en el terreno metafísico, pues proporciona una explicación que parte de la constitución misma del mundo y a la que no todos pueden acceder. Dicha explicación se basa en una concepción dual del universo, cuyas fuerzas se mueven dinámicamente por la atracción de dos polos opuestos, el Mal y el Bien, que se mantienen en lucha por la hegemonía desde tiempos inmemoriales. Estos dos extremos aparecen representados en la

3. Con la inserción de este imaginario grotesco, Lynch nos hace darnos cuenta, como espectadores, de lo oscuro que también yace en nuestro interior, pues nos hace reírnos de un padre desconsolado que se lanza sobre la tumba de su hija mientras ésta no deja de subir y bajar o de un Leo, ya vegetal, que se desploma sobre una tarta mientras Bobby y Shelly festejan su enfermedad. Por otro lado, lo grotesco se encuentra en la esencia de muchos de sus personajes, como el Enano, el Gigante, *One-armed Mike*, *Log Lady* Nadine.



Have You Seen BOB?

La presencia del Mal en Twin Peaks

serie en dos espacios, *the Black Lodge* y *the White Lodge*, contruidos con un entramado de símbolos propio del universo lynchiano. Aunque tendremos que esperar bastante en la serie para conocer la existencia precisa de estos dos espacios, es preferible comenzar por saber a qué me refiero exactamente con estos dos mundos para después pasar a descodificar todos los símbolos que los conforman y los personajes que los habitan. La descripción más detallada de estos espacios la ofrece Windom Earle⁴ en el episodio 26:

Once upon a time, there was a place of great goodness called the White Lodge. Gentle fawns gamboled there amidst happy, laughing spirits. The sound of innocence and joy filled the air. And when it rained, it rained sweet nectar that infused one's heart with a desire to life in truth and beauty. Generally speaking, a ghastly place, reeking of virtue's sour smell. [...] But I am happy to point out that our story does not end in this wretched place of saccharine excess. For there's another place. Its opposite. A place of almost unimaginable power, chock full of dark forces and vicious secrets [...]. And if harnessed, these spirits in this hidden land of unmuffled screams and broken hearts will offer up a power so vast that its hearer might reorder the earth itself to this liking. Now, this place I speak of is known as the Black Lodge.

(*Twin Peaks*)

Se nos ofrece, de este modo, una explicación a la presencia del Mal y el Bien como dos fuerzas que están en el origen del mundo y lo gobiernan desde tiempos inmemoriales, representadas en dos refugios⁵ que se encuentran en una realidad alternativa que interactúa con el mundo real pero se mantiene

Lynch otorga al sueño la cualidad de ser la única dimensión en la que podemos encontrar un conocimiento verdadero y fiable.

oculta, «*in the case of Twin Peaks, under the earth below*» (*Twin Peaks*), en palabras del Major Briggs en el capítulo 20. La entrada a estas dos casas sólo es posible a través de otros dos espacios que tienen gran peso en la serie: el sueño y el bosque.

Como anticipaba antes, Lynch otorga al sueño la cualidad de ser la única dimensión en la que podemos encontrar un conocimiento verdadero y fiable. Ante la sólo aparente lógica del mundo real, la ilógica dimensión onírica que se sitúa principalmente en *the Red Room*⁶, cuyos mensajes crípticos resultan casi incomprensibles, se revela como la única realidad de la que nos podemos fiar. Sólo en este espacio, regido por unas normas espaciales y temporales distorsionadas, puede tener lugar el encuentro entre personajes que pertenecen a realidades diferentes. En esta habitación, denominada *Another Place*, las agujas del reloj giran hacia la izquierda y el espacio está contenido en un eterno devenir de cortinas rojas que esconden lugares idénticos y contrarios a un tiempo⁷. Es por ello que se convierte en el único punto de conocimiento profundo, pues muestra los indicios de lo que se encuentra más allá

4. Pese a que Windom Earle, el cruel e inteligente asesino que quiere vengarse de Cooper tras haber matado a su mujer, sería un personaje interesante a tratar en este estudio, creo que no está del todo bien definido y, por ello, su papel en la serie cumple únicamente con la función de bisagra. (¿Habría sido diferente si Lynch hubiera dirigido estos episodios?) Sabemos que trabajaba con Cooper y que conoce a Briggs, puesto que formaba parte de su equipo de investigación «subterránea», que es un gran jugador de ajedrez, un psicópata y que está obsesionado con *the Black Lodge*.

5. Prefero referirme a *the White Lodge* y *the Black Lodge* como refugios, albergues o casas, aunque la traducción castellana del término en la serie sea Logia, pues creo que, de esta manera, además de ser más fiel al sentido original de los nombres, evito la vinculación con el ocultismo, que tanto daño ha hecho a la simbología lynchiana.

6. Aunque el nombre de este espacio se debe únicamente a la estética que presenta, tan característica de la poética de Lynch, no puedo evitar vincularlo al «RedRoom» de *The Shining*, referente a la habitación del crimen. Es frecuente, además, encontrar en la poética lynchiana el color rojo (especialmente en el caso de las cortinas) como símbolo de violencia, dolor y sufrimiento.

7. Es preciso recordar aquí que los personajes enuncian sus frases de forma invertida, y es por ello que sólo en el devenir del tiempo a la inversa de la Habitación Roja es posible comprenderlos. Al tema del espacio volveré más adelante, cuando hable del bosque y del tema del doble.



Have You Seen BOB?

La presencia del Mal en Twin Peaks

Dale Cooper será capaz de descifrar los enigmas que le son revelados en sueños, combinando a la perfección sus métodos de investigación deductiva con sus intuiciones más profundas.

y yace bajo los cimientos de la realidad, aunque la expresión de ese subsuelo parezca, a simple vista, imposible de expresar e interpretar. Sólo el agente Dale Cooper será capaz de descifrar los enigmas que le son revelados en sueños, combinando a la perfección sus métodos de investigación deductiva con sus intuiciones más profundas, que le llevarán a seguir las pistas del Gigante y a aplicar técnicas tibetanas para descubrir al asesino.

Es en el primer sueño de Dale Cooper en *the Red Room*, en el episodio 2, donde —además de conocer algunas pistas sobre el asesinato de Laura gracias al encuentro con ella y el Enano, the Man from Another Place— comenzamos a saber algunos datos sobre BOB, MIKE y lo que más adelante será denominado *the Black Lodge*:

MIKE. Through the darkness of future past / the magician longs to see. / One chants out between two worlds. / FIRE, walk with me⁸. We live among the people. I think you say convenience store. We live above it. I mean it like it sounds. I, too, have been touched by the devilish one. Tattoo on the left shoulder. Oh, but when I saw the face of God, I was changed. I took the entire arm off. My name is MIKE. His name is BOB.

BOB. MIKE, can you hear me? Catch you with my Death Bag. You may think I've gone insane. But I promise that I will kill again!

(*Twin Peaks*)

Los personajes que hablan en el sueño de Cooper, BOB y MIKE⁹, son dos de las almas que habitan *the Black Lodge*, territorio del Mal metafísico gobernado por la violencia y el dolor, metafóricamente enunciado en varias ocasiones a lo largo de la serie mediante la imagen del fuego, explicada por Log Lady en el episodio 5: «*Fire is the Devil hiding in like a coward in the smoke*» (*Twin Peaks*). Es este elemento el ingrediente principal que constituye las entrañas de BOB, cuyo olor a aceite quemado

8. Esta letanía enigmática aparece en varias ocasiones a lo largo de la serie, y su simbología, creo, podría descifrarse de la siguiente manera: «*through the darkness of future past*» representa el espacio-tiempo alterado de la Habitación Roja; «*the magician*» podría referirse a Cooper; y «*One chants between two worlds*» haría referencia a BOB, que se encuentra entre el mundo subterráneo de *the Black Lodge* y el mundo real. El fuego, como ya hemos dicho, es una metáfora directa del Mal.

9. Sólo escribo MIKE en mayúsculas cuando quiero hacer hincapié en su antigua relación con BOB, esto es, cuando es portavoz del Mal. Salvo en este caso, suelo referirme a este personaje como One-armed Mike.



Have You Seen BOB?

La presencia del Mal en Twin Peaks

es percibido por varios personajes —entre ellos Maddy Ferguson, que antes de ser asesinada por Leland-BOB en el capítulo 14, asustada, grita desde el piso superior: «*Aunt Sarah, uncle Leland, what is that smell? It smells like something's burning!*» (*Twin Peaks*). BOB encarna, por tanto, la figura del Mal puro dentro de este refugio, y se mueve dentro del mundo real tomando posesión del alma de los seres humanos, gracias a cuyo cuerpo es capaz de realizar los crímenes más instintivos y salvajes. Así, consigue conquistar las almas de Leland, Earle y muchos otros con su fuego hasta conseguir encerrarlas en *the Black Lodge*. BOB llama a esas almas sus hijos (*Robert's sons*, de ahí las letras que aparecen bajo las uñas de las chicas asesinadas), tal y como recuerda Leland cuando lo reconoce en el retrato en el episodio 10: «*Next to that was a white house. There's where he lived. [...] [His name,] I think it was Robertson. [...] Something else, he used to flick matches at me, and he said: 'You wanna play with fire, little boy?'*» (*Twin Peaks*).

Sin embargo, BOB sólo puede poseer definitivamente aquellas almas donde el fuego del Mal existe con anterioridad como consecuencia de una preeminencia de los deseos más salvajes y oscuros de la Voluntad: y aquí es donde Lynch se convierte en un perverso moralista, concibiendo el sufrimiento de sus personajes como un castigo a sus vicios y pecados más oscuros. Es en el caso de estos personajes donde Mal psicológico, ético y metafísico se unen, algo que se muestra con mayor claridad en *Twin Peaks: Fire, Walk with Me (FWWM)*, ya que ésta se centra en mostrar la vida secreta que mantenía Laura Palmer, prostituta y adicta a la cocaína, y la relación incestuosa y violenta con su padre, visitante habitual del One-Eyed Jack's. Aunque sólo Leland acaba siendo seducido definitivamente por BOB, Laura se mantiene al límite y coquetea con el Mal en varias ocasiones, tal y como la advierte Log Lady: «*When this kind of fire starts, it is very hard to put out. The tender boughs of innocence burn first, and the wind rises, and then all goodness is in jeopardy*» (*FWWM*).

Es *the White Lodge* y, sobre todo, por oposición a BOB, el Gigante¹⁰, el encargado de mantener el equilibrio entre ambas fuerzas. Gracias a este

personaje, encarnado en el mundo real por el anciano camarero del Great Northern, y al de One-armed Mike —que renunció a BOB tras ser «purificado»—, Cooper es capaz de descubrir al autor de los crímenes. Esta casa, por otro lado, tiene por reflejo en el mundo real la compañía de *the Book House Boys*, cuyos miembros —el Sheriff Harry S. Truman¹¹, su ayudante Hawk, Ed Hurley, su sobrino James y Cooper— intentan combatir, junto con el Major Briggs, el Mal que aflora en la superficie de Twin Peaks. Aunque Lynch no propone un espacio simbólico preciso para *the White Lodge*¹², sí ofrece algunas pistas sobre el decorado de *the Black Lodge*, un antiguo almacén de oportunidades que sólo aparece escenificado a través de las dos profecías de Philip Jeffries¹³ en *FWWM* y en el que podemos observar a otros personajes relacionados directamente con BOB: the Man from Another Place (el Enano), la señora Tremond y su nieto (en la película, los Chalfont) y el cantante negro¹⁴ que aparece en el último episodio de la serie. Bajo mi punto de vista, el primero no pertenece a ninguna de las casas, aunque aparezca más a menudo relacionado con el Mal, pues desde su nombre se puede interpretar que está íntimamente vinculado a *the Red Room*, como se verá más adelante. El caso de los Tremond es, si cabe, más singular, pues se trata de dos espectros¹⁵

11. Que el nombre de este personaje sea el mismo que el del presidente (1945-1953), evidentemente, no es casual. Más allá de sus actuaciones como tal, pienso que el paralelismo con el personaje de Lynch es un mero guiño que puede deberse al carácter pusilánime de ambos.

12. No me pararé demasiado en analizar los símbolos de *the White Lodge*, en primer lugar, porque no creo que en la serie tenga tanto peso como su contraria y, en segundo lugar, porque creo que es más relevante para este estudio centrarme plenamente en la presencia del Mal.

13. Este enigmático personaje, interpretado por David Bowie, sólo aparece en una escena de la película, y no en la serie, pero su papel es muy importante, a la par que enigmático. En primer lugar, sabemos que tiene relación con el mundo subterráneo porque es capaz de alterar el espacio-tiempo de tal manera que Cooper puede verse en la pantalla de la cámara de seguridad mientras está en otra habitación, y su desaparición es sospechosa, puesto que en su coche aparece escrito «*Let's rock!*» (frase pronunciada en varias ocasiones por The Man from Another Place). Además, acusa a Cooper de haberlo visto «en las reuniones», asociándolo con *the Black Lodge*.

14. Este cantante, un ya anciano Jimmy Scott, canta una canción titulada «*The Sycamore Tree*». La relevancia del título de esta canción se comprenderá más adelante.

15. La primera vez que conocemos a estos seres es a través de Donna, que va a llevarles el almuerzo como voluntaria de *Meals on the Wheels*. Cuando, al día siguiente, vuelve, han desaparecido: la hija de la anciana afirma que su madre está muerta y que ella nunca tuvo hijos. Entonces, ¿quién es ese niño?

10. El Gigante no sólo habla a Cooper en sueños o a través del camarero del Great Northern, sino que también enuncia profecías que avisan al agente especial de lo que está pasando o pasará en *the Black Lodge*, fundamentalmente en dos escenas, ambas situadas en el escenario del Roadhouse: cuando Leland-BOB se dispone a matar a Maddy y antes de que Annie sea secuestrada por Windom Earle.



Have You Seen BOB?

La presencia del Mal en Twin Peaks

o «almas solitarias»¹⁶ sirvientes del refugio que pueden moverse en el espacio-tiempo con total libertad, sin la necesidad de tomar ningún cuerpo. A través de la figura del niño-duende, a quien vemos en *FWWM* portando una máscara¹⁷ de Puck, conocemos por primera vez la importancia del maíz guisado, denominado «garmonbozia»¹⁸, pues en el episodio 9 lo hace desaparecer de la bandeja de la señora Tremond, que afirma que su «*grandson is learning magic*» (*Twin Peaks*). Tendremos que esperar a la película para darle un significado completo a este alimento, materia primordial de la que se nutren los seres de *the Black Lodge*.

16. El niño Tremond enuncia dos veces el verso «*je suis une âme solitaire*», que aparecerá en la nota de suicidio de Harold Smith, el joven agorafóbico que guarda el diario secreto de Laura. Este verso, que puede tener origen en el poema de *Les Fleurs du Mal* «*Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire?*», podría quizás ofrecer una explicación al carácter espectral de estos personajes, relacionado tal vez con el suicidio. Como curiosidad, se puede recordar que este verso, en su original francés, aparecía transcrito en la nota de suicidio de Brad Delp, cantante del grupo Boston.

17. Es importante el símbolo de la máscara en la serie, al igual que el del espejo (sólo tenemos que recordar aquí algunas escenas en las que BOB se observa, reflejado, a través de los ojos de Leland), pues ambos ocultan y desvelan a un tiempo la verdadera realidad.

18. No me voy a detener en dar un significado simbólico a este elemento lynchiano, pues el empleo de este neologismo ha llevado a interpretaciones un tanto disparatadas: muchos lo consideran un anagrama de «maíz» y «ambrosía», el alimento de los dioses. Sin embargo, se trata claramente de un caso de sobreinterpretación, común en otros elementos de la serie, pues el anagrama no es completo y, por tanto, no puede considerarse como una solución definitiva.

Esta habitación en ruinas sobre un almacén de oportunidades puede ser vislumbrada, además de mediante el sueño, mediante un proceso de descenso hacia el Mal a través del cultivo de los instintos oscuros de la Voluntad, que tiene como culmen la entrada a One-Eyed Jack's, el casino-prostíbulo clandestino al que acuden aquellos que se atreven a cruzar la frontera; pero también mediante el contacto directo con los personajes que la habitan, a través del cual es posible alterar el espacio-tiempo —debemos recordar aquí el cuadro-entrada de la habitación que la señora Chalfont da a Laura en *FWWM*—. La otra entrada a *the Black Lodge* nos lleva de nuevo a la Habitación Roja, pero esta vez a través del bosque.

Este espacio será en *Twin Peaks* el otro ámbito, junto al sueño, que puede proporcionar un conocimiento verdadero, en lo que Scott Hamilton Suter señala como una influencia del trascendentalismo emersoniano, en palabras de R.W. Emerson: «*The best read naturalist who lends an entire and devout attention to truth, will see that there remains much to learn of his relation to the world*» (Devlin & Biderman, 2011: 177). Sin embargo, creo que hay una diferencia fundamental con respecto a la concepción emersoniana de la Naturaleza que radica en el carácter de ésta: mientras que para el trascendentalismo este ámbito es radicalmente positivo, desde el inicio de la serie se ofrece una concepción del bosque diametralmente opuesta. Aunque bien es cierto que Dale Cooper se siente fascinado por este ámbito y que el personaje de Ben Horne¹⁹ se humaniza a través de un proceso de acercamiento al medio ambiente, el resto de los habitantes de Twin Peaks jamás se sienten atraídos por el espeso bosque, guardián de misterios que es preferible no descubrir, tal y como explica el Sheriff Truman en el episodio 3: «*Twin Peaks is different (...). There's something evil out there. Something really strange in these old woods. A darkness. A presence. It takes many forms*» (*Twin Peaks*). Esta presencia que agita las ramas de los árboles de Ghostwood —cuyo

19. Ben Horne entra en una crisis de identidad a raíz del descubrimiento del asesinato de Laura Palmer a manos de Leland, que es superada a través de la vivencia de los últimos episodios de la Guerra de Secesión. Gracias a esta crisis (superada, en un guiño sarcástico y humorístico por parte de los directores, tras la victoria del Sur sobre el Norte), que Ben vive como un sueño, vuelve a la realidad y se pasa al lado del Bien, interiorizado en una lucha ecologista que pretende evitar la destrucción de Ghostwood. Sin embargo, por mucho que sustituya los puros por hortalizas, creo que faltan piezas para pensar que Horne se ha transformado radicalmente gracias a la Naturaleza.



Have You Seen BOB?

La presencia del Mal en Twin Peaks

nombre no podría ser más apropiado— no es otra que la del Mal, evocado en tantas leyendas de carácter folclórico en las que el bosque es descrito como espacio amenazante que es morada de oscuros peligros y seres extraños. Los bosques de Twin Peaks tienen su propio relato, enunciado por el ayudante Hawk²⁰ en el episodio 18 en relación a la leyenda sobre los dos refugios:

Cooper, you may be fearless in this world. But there are other worlds. My people believed that the White Lodge is a place where the spirits that rule man and nature here reside. There is also a place called the Black Lodge, the shadow self of the White Lodge. Legend says that every spirit must pass through there on a way to perfection. There, you will meet your own shadow self. My people call it the Dweller on the Threshold. But it is said if you confront the Black Lodge with imperfect courage it will utterly annihilate your soul.

(*Twin Peaks*)

Me centraré, en primer lugar, en la leyenda concerniente al bosque en torno a lo que Hawk denomina *the Dweller on the Threshold*. Esta historia, que tiene su origen en los cuentos de los indios nativos americanos, posee su correspondiente versión en prácticamente todas las regiones del mundo. Su protagonista es el morador que se esconde en los rincones más profundos del bosque, pero también el bosque mismo. Para explicar la primera de sus interpretaciones, acudiré al relato de August Derleth, «The Dweller in Darkness»:

I cannot deny that there is about the lodge, the lake, even the forest an aura of evil, on impending danger [...]. Yes, there are times when I have the distinct feeling that someone or something is watching me out of the forest or from the lake [...]. But he did put words to it: he called it the Wendigo—you are familiar with this legend, which properly belongs to the French-Canadian country.

(Derleth, 1944: 12)

A partir de este relato, al igual que en *Twin Peaks*—donde el punto de vista de la cámara procede,

en muchas ocasiones, de los árboles y el viento—, podemos interpretar que existe un espíritu maligno en el bosque que observa a los que se atreven a acercarse a él. Este espíritu, llamado por los nativos americanos en el relato Wendigo, atrae a los seres humanos al bosque cada noche para poder apropiarse de sus almas, devorándolas ferozmente. En este sentido, Lynch construye un complejo relato de inspiración folclórica para hablarnos del Mal original del mundo, que se encuentra en el bosque mismo, habitado por un espíritu ancestral al que sólo podemos reconocer cuando se personifica en BOB, pero cuya risa se desplaza cada noche entre los árboles. Este espíritu, además, tiene ojos que vigilan cada parcela del bosque, guardianes que conocen absolutamente todo lo que sucede en Twin Peaks. Estos guardianes no son otros que las lechuzas, símbolo de la sabiduría en primer término, y sirvientes del Mal que gobierna el bosque y se encuentra en la construcción misma del mundo, en segundo lugar. Así lo notifica el leño de Log Lady—el único personaje, junto al Major Briggs, que conoce lo que sucede en Ghostwood cada noche— en el capítulo 5:

LOG LADY. The owls will not see us in here.

HAWK. The wood holds many spirits. Doesn't it, Margaret?

COOPER. What did you see the night Laura Palmer was killed?

LOG LADY. Dark. Laughing. The owls were flying. Two men. Two girls. Flashlights passed by in the woods over the ridge. The owls were near. The dark was pressing on her.

(*Twin Peaks*)

Sin embargo, el papel de estas aves en la serie va mucho más allá. A partir del registro del taquígrafo del Major Briggs en el episodio 9 («*The owls are not what they seem. Cooper. Cooper. Cooper*»), las lechuzas comienzan a ser sospechosas de ser el símbolo mismo del Mal, reflejado en el rostro de BOB. Pero será tras su desaparición en el bosque—de la que apenas recordará nada, salvo llamas y la imagen de una lechuza gigante— y su retorno dos días después cuando esta sospecha se confirme: Briggs tiene una marca de tres triángulos en el cuello que Cooper logra relacionar con la que posee Log Lady en su pierna izquierda, y de cuya combinación se obtiene la imagen icónica de una lechuza. Este símbolo completa el relato legendario que explica la presencia del Mal en el mundo, y se concreta en el

20. El personaje de Hawk, nativo americano, está permanentemente envuelto en un aura de leyenda, lo que se debe en gran parte a su uso del lenguaje, compuesto de frases sentenciosas y concisas.



Have You Seen BOB?

La presencia del Mal en Twin Peaks

anillo de *the Black Lodge* y sobre todo en *the Owl Cave*, cuyos murales hacen la función de calendario y de mapa para saber el momento y el lugar en que la entrada al refugio a través del bosque será abierta. Lynch proporciona otro relato folclórico²¹ que completa el anterior y permite entender mejor el espacio al cual nos dirigen los dibujos de la cueva, en palabras de Windom Earle en el episodio 26:

These... These evil sorcerers, dugpas, they're called; they cultivate evil for the sake of evil, nothing else. They express themselves in darkness for darkness without leveling motive. Now, this... This ardent purity allows them to access a secret place where the cultivation of evil precedes in exponential fashion, and with it, the furtherance of evil's resulting powers. This place of power is tangible and as such it can be found, entered and perhaps utilized in some fashion. The dugpas have many names for it, but chief among them... is the... is the Black Lodge.

(*Twin Peaks*)

Estos hechiceros dugpas, pertenecientes a una antigua secta tibetana dedicada al cultivo del Mal, fueron los primeros que entraron en contacto con *the Black Lodge*, el espacio que da cobijo a las almas más oscuras y al que todo ser humano debe entrar para enfrentarse a la parte más sombría de su propia alma. Gracias a los dibujos de la cueva, que conforman el «otro» mapa²² de Twin Peaks, Cooper descubre el lugar donde está situada esta entrada: en un círculo compuesto por doce árboles sicomoros²³ en la arboleda de Glastonberry²⁴ que custodian un charco

21. Quiero insistir en el hecho de que Lynch nos proporciona un relato folklórico como explicación a la presencia del Mal en el mundo, y para su elaboración toma leyendas de diferentes tradiciones. Descarto, por lo tanto, las interpretaciones ufológicas que se han hecho de la serie.

22. Es Andy Brennan, uno de los personajes más cómicos de la serie, quien descubre la coincidencia de los dos planos (el de Twin Peaks y el de la cueva) y hace posible la localización de la puerta a *Another Place*. Este personaje secundario es, junto a otros como Hawk, Audrey o Albert, uno de los mejor contruidos.

23. La elección de este tipo de árbol, evidentemente, no es casual. Lynch recurre esta vez a la mitología egipcia, donde el sicomoro es una puerta entre este mundo y el Más Allá, puesto que es el árbol en el que la diosa Nut vertió la bebida de la inmortalidad. Además, aparece nombrado en varias ocasiones en la Biblia, y es uno de los árboles de los que pudo ahorcarse Judas.

24. En varias ocasiones, Dale pronuncia Glastonbury en lugar de Glastonberry. El primer nombre, desde luego, es más apropiado para referirse a este espacio «subterráneo».

The Black Lodge contiene la parte más negativa de nuestra alma, a la que es necesario enfrentarse al menos una vez en la vida en un camino de perfección.

de aceite quemado y a través de los cuales se intuye el vaivén de unas cortinas rojas. A través de esta puerta se llega al otro mundo: a la Habitación Roja, antesala de las casas que completa la leyenda que enuncia Hawk sobre *the Dweller on the Threshold*. Es en este episodio 29, el último de la serie, donde se completa el significado de este espacio, sala de espera que comunica dos mundos («*This is the waiting room. Would you like some coffee? Some of your friends are here*», dirá el Enano a Cooper): el superficial y el subterráneo. A este *Another Place*, donde el espacio y el tiempo no son lineales, tienen acceso los habitantes del mundo real (Cooper), los pertenecientes a cada uno de los refugios (BOB, el Gigante), los espectros y the Man from *Another Place* —que, al estar retenido en este espacio, puede moverse por el resto a través del sueño. Sin embargo, la noche en que entra Cooper, marcada en el calendario²⁵ de *the Owl Cave*, la Habitación Roja se convierte en un portal para *the Black Lodge* (anunciada por el Enano: «*Wow, BOB, wow. Fire, walk with me*»), *the Dweller on the Threshold*, que contiene la parte más negativa de nuestra alma («*there, you will meet your own shadow self*», advertía Hawk), a la que es necesario enfrentarse al menos una vez en la vida en un camino de perfección²⁶.

25. Esta vez, Lynch ofrece una explicación esotérica, aunque ésta es común también en los cuentos folclóricos: la entrada a *the Black Lodge* se abre definitivamente por la conjunción de Venus y Saturno, planeta que aparece representado en una estatuilla en la Habitación Roja en el episodio 2.

26. El camino de perfección está vinculado a la Voluntad schopenhaueriana en muchas ocasiones (*Camino de perfección*, de Baroja, es un ejemplo de ello).



Have You Seen BOB?

La presencia del Mal en Twin Peaks

Lynch propone, por tanto, una concepción dual del alma humana, siguiendo el pensamiento de Hegel, para quien, como hemos visto antes, la fuerza de la negatividad obliga a cada Espíritu a volverse en su contrario. Como resultado de ello, el Espíritu queda dividido en convicción (encarnada en las pasiones de los hombres, algo que retomará Schopenhauer) y conciencia juzgante, figurada por el alma bella. Ésta última, dice Hegel, tiene las manos limpias, pero no tiene manos (de ahí la escasa intervención y el bajo protagonismo de *the White Lodge*, que puede prevenir, pero nunca actuar). *The Dweller on the Threshold* será aquí, por tanto, la puerta del bosque que contiene el reflejo negativo de cada ser²⁷; y aquí cobran sentido algunas de las frases que se pronuncian en la Habitación Roja, donde cruzar una cortina implica cruzar al otro lado, en un escenario eternamente repetido vigilado por la estatua de una Venus Pudica y una réplica de la Venus de Milo (que no tiene manos). The Man from Another Place avisa a Cooper de que «when you see me again, it won't be me», y el Gigante pronuncia poco después la siguiente sentencia: «one and the same». Pero será cuando Cooper comience a cruzar cortinas cuando se vaya encontrando con los dobles de *the Black Lodge*, algo que explica el Enano con una sola palabra: «Doppelgänger».

Para explicar esta sucesión de seres alternos, debo acudir a la profundización que lleva a cabo Doležel y a su clasificación de la temática del doble. En primer lugar, este tema está relacionado con la semántica de los mundos posibles, «que asigna innumerables dobles a cada individuo» (Doležel, 2003: 265). La temática del doble en el caso de *Twin Peaks* está a medio camino entre el tema de Anfitrión o Doppelgänger (cuyo nombre se debe al relato de E.T.A. Hoffmann, «Der Doppelgänger») —donde dos individuos con diferentes identidades personales, pero homomórficos en sus propiedades esenciales, coexisten en un mismo mundo— y el propiamente llamado tema del doble, en el que dos encarnaciones alternas de un único individuo coexisten en el mismo mundo de ficción. En este caso, «por regla general, los dobles actúan como antagonistas, como si quisieran demostrar que no puede haber sitio para dos encarnaciones del mismo individuo en un solo mundo. Proyectado en una trama, este antagonismo da lugar a una tragedia, esto explica por qué los relatos del doble acaban

tan a menudo en asesinato, que, al mismo tiempo, es un suicidio» (Doležel, 2003: 272). Esta temática queda del todo confirmada en estas últimas escenas del capítulo 29, donde, en el mundo posible de *the Red Room*, Cooper se enfrenta a su antagonista, la parte sombría de su propia alma. Lamentablemente, será su «yo-otro» oscuro el que salga victorioso, puesto que Cooper se enfrenta a *the Black Lodge* con la energía incorrecta (algo de lo que ya avisaba Hawk en su relato: «But it is said if you confront the Black Lodge with imperfect courage it will utterly annihilate your soul»), dando lugar a la tragedia (al suicidio) con la salida al mundo de ese malvado Cooper, poseído por BOB.

Sin embargo, este tema se encuentra en la concepción misma de la serie, pues «s'il y a une singularité de l'œuvre de David Lynch, il nous semble qu'elle consiste d'abord en un thème récurrent qu'on peut décliner à l'infini, celui du double et donc de l'altérité» (Dufour, 2008: 7). Lynch nos presenta un mundo doble (el de las apariencias y el de la realidad) regido por el equilibrio entre los polos del Bien (*the White Lodge*) y del Mal (*the Black Lodge*) por los que se mueven alternativamente los personajes. El doble se esconde en Lynch tras las cortinas y los espejos, pero también en la estructura del pueblo mismo (cuyo nombre es, precisamente, Twin Peaks), en los juegos de disfraz entre Laura y su prima Maddy (interpretadas por la misma actriz, Sheryl Lee), en la ficha de dominó del marido de Norma, en el *Double «R»* y, sobre todo, en la concepción de la vida de Laura, lugar de encuentro para grandes energías y oscuros vicios. Laura se muestra inocente, pero se dedica a la prostitución; es la reina del instituto, a quien el resto de chicas toman como ejemplo a seguir, pero entre clase y clase esnifa cocaína en los baños. Es hija ejemplar por el día y víctima de la violencia de su padre cuando oscurece, es la amante maternal voluntaria de *Meals on the Wheels* y, al mismo tiempo, la fría manipuladora que juega con fuego y desafía a BOB. Es por ello que muchos ven en la imagen de Laura una clara crítica a la clásica chica americana (como parte de la ya comentada crítica a la sociedad en la que se inserta), donde estos juegos peligrosos con el Mal son consecuencia de un gran vacío ético y social: «She doesn't inhabit one identity and then hypocritically feign that she inhabits another. Her subjectivity is an emptiness that remains irreducible to any identity» (McGowan, 2007: 131). Así, Lynch propone una interpretación de la presencia del Mal en un mundo dual, cuyas fuerzas negativas son

27. Esta versión de la leyenda se encuentra en *Zanini*, la novela de Edward Bulwer-Lytton (1838) o el cuadro *The Dweller on the Threshold* (1915) de Arthur B. Davies.



Have You Seen BOB?

La presencia del Mal en Twin Peaks

siempre más poderosas que las positivas. Aunque la presencia del Mal se encuentra en la concepción misma del mundo, sin embargo, los seres humanos se arriesgan a ser víctimas de él a través de un juego peligroso que tiene como causa la servidumbre hacia los instintos que forman parte de su Voluntad. En esta concepción ético-metafísica, Lynch da un paso hacia atrás y ofrece la explicación del Mal que ya se postulaba en las teodiceas de San Agustín y Leibniz: el sufrimiento no es más que la consecuencia de la condena a los pecados que comete el ser humano, cuyo Mal esencial (presente en él desde el Pecado Original) no puede, en muchas ocasiones, ser controlado. ●

Referencias bibliográficas

- DERLETH, August. «The Dweller in Darkness». *Weird Tales*. November 1944: 8-30. Web. 02 Feb. 2013. <http://www.unz.org/Pub/WeirdTales-1944nov-00008>
- DEVLIN, William J., and BIDERMAN, Shai (eds.). *The Philosophy of David Lynch*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2011.
- DOLEŽEL, Lubomir. «Una semántica para la temática: el caso del doble». VV.AA. *Tematología y comparatismo literario*. Madrid: Arco/Libros, 2003.
- DUFOUR, Éric. *David Lynch: matière, temps et image*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2008.
- HISPANO, Andrés. *David Lynch, claroscuro americano*. Barcelona: Ediciones Glénat, 1998.
- LAVERY, David (ed.). *Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks*. Detroit: Wayne State University Press, 1995.
- MCGOWAN, Todd. *The impossible David Lynch*. New York: Columbia University Press, 2007.
- RICOEUR, Paul. *El mal, un desafío a la filosofía y a la teología*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu, 2006.
- RODLEY, Chris. *Lynch on Lynch*. London: Faber and Faber Limited, 1997.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Alianza Editorial, 2010.
- Twin Peaks* (primera y segunda temporadas). Dir. David LYNCH & Mark FROST (creadores) et alii. Perf. Kyle MacLachlan, Michael Ontkean, Mädchen Amick, Dana Ashbrook, Sherilyn Fenn. ABC, distribuido por Paramount Home Entertainment (Spain), 1990-1991. DVD.
- Twin Peaks: Fire Walk with Me*. Dir. David LYNCH. Perf. Sheryl Lee, Ray Wise, Kyle MacLachlan, David Bowie. New Line Cinema/CiBy 2000, 1992. DVD.

«The vampire myth in the 21st century as seen through Anne Rice's writings»

Pascal Lemaire

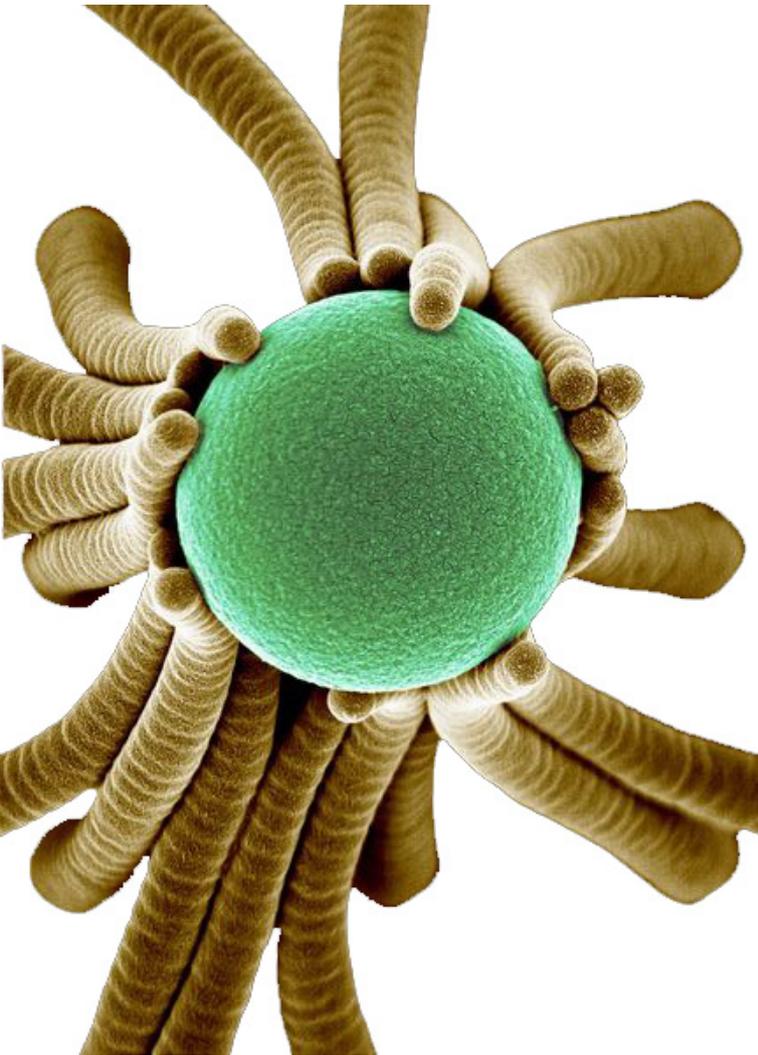
The return of the vampire in the later part of the 20th century and the early 21st is a well-known phenomenon and has already been the subject of many studies by various disciplines, including literature studies or psychology. Yet it does not seem to have been studied in the context of the study of myths and their place in contemporary societies. Yet thanks to the great diffusion of the vampire motif in the contemporary society we do deem it a rather efficient way to look at whether or not the concept of myth might be in crisis¹.

According to the *Dictionnaire de l'Académie Française*², the first meaning of the word myth, a 19th century creation, is that of a fabulous story which may contain a more or less explicit moral. One may add that myths, even when their knowledge is limited to an elite or an initiated group, have an universal reach as they strive to explain, in a sometime allegoric way, the world into which mankind lives.

We shall see that the study of the vampire in modern and contemporary literature does show the presence of numerous themes with a moral value as well as the existence of communities which will read into those stories elements which are proper to each and will do very different interpretations of the stories, some of which are completely unrelated to each other.

1. This paper was first written as a communication for the «Myth in Crisis» conference which took place in Madrid 21-24 October 2014, and was completed to take into account developments brought about by Anne Rice's newest novel *Prince Lestat*, published on the 28th of October 2014.

2. *Dictionnaire de l'Académie Française*, 9^{ème} édition, version informatisée, consulted on the 23rd of September 2014. <http://atilf.atilf.fr/academie9.htm>





The vampire myth in the 21st century as seen through Anne Rice's writings

Our goal shall not be to write a complete history of the vampire's myth through time and places, although we will mention some important steps of this history as well as give some of the main trends one may discern in the evolution of this creature.

In order to do so we've decided to mainly use Anne Rice's writings, especially three of her novels from the so-called «Chronicles of the Vampires», namely *Queen of Damned*, *Memnoch the Devil* and *Prince Lestat*. Those novels, through the themes they explore and the reception they received, have shown a strong moral and allegoric content, leading their readers to ask themselves about concepts such as good and evil, self-sacrifice or belonging to a community, among others.

Next to those two works we shall never shy to enrich our talk with references to other cultural products such as movies, notably the *Blade* and *Underworld* series, or role play games such as *Vampire: The Masquerade*, attempting to discern the Chronicles' influence on their content.

Vampires, understood as non-living or non-human beings absorbing blood or the vital energy of their victims, appear quite early in the western culture. Known by the Ancient Greeks under the names of Lamia or Empousa, they will live on through the centuries and see very different cultures adopt methods to ward them off or suppress them. Various cultural practices related to vampires will thus appear, the reception of the myth in the English literature of the 19th century and its diffusion in the western world through this day being one of them³.

The Lamia in the Greek mythology had a reputation for devouring babies while Empousae ate travelers after seducing them thanks to their beauty, although the difference was often blurry. The 2nd and 3rd century author Philostratus of Athens tells us the story of the philosopher Apollonios de Tyane's stay in Corinth⁴, during which Jesus' rival as a worker of miracles fought such a creature, here called Lamia: having heard of a youth courting a woman whom none had ever seen, he went with him one night and proved that the lady was in fact a lamia fattening her future meal which he was able to put to flight.

The creature described in the text also refers to one of the version of the origin of the monster, the Lamia being said to be a once beautiful woman

cursed by an angry wife called Hera, spouse of Zeus.

Earlier Phlegon of Thralles wrote in his *Opuscula de rebus mirabilibus et de longaevis* about another story associated with the figure of the vampire, the case of *Philinnion and Machates*. The early second century authors tells us that in the time of the father of Alexander the Greek, some five centuries earlier, a recently deceased young girl came to her home and seduced a young traveler they were hosting. Yet the girl was seen and exposed to all, which caused her to return to Hades, living a desiccated corpse and a desolate youth behind her. While the inhabitants of Amphipolis burned the corpse, the inconsolable young man killed himself: this tragic story would be later reused by Romantics of the late 18th century such as Goethe.

This Greco-Roman mythological content will later be incorporated with a myth from a Babylonian origin, that of the Lilith, transmitted by the Hebrew *Bible*. What seems to have been initially a minor divinity associated with wind and pestilence⁵ had slowly evolved into a female demon. It is the Latin translation of the *Bible* from the 5th century known as the *Vulgate* that would seal the deal by translating the word Lilith by the word Lamia, something that the Greek translators of the Septuagint had not done some seven centuries before, and a choice that not all later translators would follow.

ISAIAH 34:14

Septante (270 av. J.C.):

και συναντησουσιν δαιμονια ονοκενταυροις και βοη-
σουσιν ετερος προς τον ετερον εκει αναπαουσονται
ονοκενταυροι ευρον γαρ αυτοις αναπαουσιν
kai sunantesousin daimonia onokentaurois kai
boesousin eteros pros ton eteron ekei anapau-
sontai onokentauroi euron gar autois anapausin

Vulgate (382-405):

et occurrent daemonia onocentauris et pilosus
clamabit alter ad alterum ibi cubavit lamia et
invenit sibi requiem

Masoretic text (7ème-10ème siècle):

וּפְגָשׁוּ צַיִים אֶת-אֵיִים, וְשָׁעִיר עַל-רֵעֵהוּ יִקְרָא;
אֶת-שָׁם הַרְגִיעָה לִילִית, וּמִצָּאָהּ לָהּ מְנוּחָה
u-pagšu šiyyim et-'iyyim w-sa'ir 'al-rē'ēhu yiqra;
'ak-šam hirgi 'a lilit u-maš' a lah manoah

3. The oriental traditions on vampires are excluded from this study for reasons of brevity.

4. Philostratus, *Apollonios de Tyane* IV, 25

5. See Charles Fossey *La magie assyrienne*, 1902



The vampire myth in the 21st century as seen through Anne Rice's writings

King James Version (1611):

The wild beasts of the desert shall also meet with the wild beasts of the island, and the satyr shall cry to his fellow; the screech owl also shall rest there, and find for herself a place of rest.

Bible Segond (1910):

Les animaux du désert y rencontreront les chiens sauvages, Et les boucs s'y appelleront les uns les autres; Là le spectre de la nuit aura sa demeure, Et trouvera son lieu de repos;

New American Bible (1952-1969)

Wildcats shall meet with desert beasts, satyrs shall call to one another; There shall the Lilith repose, and find for herself a place to rest.

The 8th century would see part of the Jewish translation further transform the myth of the Lilith by making her the first wife of Adam, before Eve, who revolted against her man because she felt she was his equal and should thus not see her freedom restrained by him. This version of the myth would flourish in the medieval Jewish communities, parallel and unrelated to the development through all Europe of undead blood sucking vampires.

While the vampire cross the centuries, he sees his legend take a particular place in the eastern European folklore, especially in the Carpathian Mountains. Plagues that hit the region and local superstitions will take such hold on popular believes that the authorities will start to investigate the phenomenon, leading from the 18th century onward to the establishment of a pseudo-scientific literature which generates great curiosity in the royal courts of western Europe. This is a time when the vampire is monstrous, ugly, and begins to take some specific characteristics from the myths of different regions such as the fangs and the link to bats.

Fiction literature also starts to look at the theme, with Heinrich August Ossenfelder's 1748 poem «Der Vampir» being considered the first of the genre. Goethe's writings, be it his 1797 *Die Braut von Korinth*, a direct rewriting of the ancient *Phlennion and Machate* of Phlegon of Thralles, or his 1808 *Faust*, also contributed to the emergence of the literary vampire.

The classical vampire that we learned to love fearing will appear during the 19th century with important titles of the Gothic literature such as Polidori's *The Vampire*, first published in 1819, Sheridan Le Fanu's *Carmilla* from 1872 and, of

course, Bram Stoker's *Dracula* from 1897, followed by a number of movies of importance to the history of cinema.

This 19th century, «classical» vampire is of course a monster to be feared but he's also a creature associated with the theme of seduction, on the contrary of the earlier demons and undead from the 18th century. This is a consequence of both the romantic tendencies of the first authors to use the myth, such as Edgar Allan Poe with his 1838 *Ligeia*, but also from their use of the old Classical novels such as in John Keats 1820 poem «Lamia», which reuses a great deal of Philostratus's story

A number of those early texts show the vampire as being a female, an allegory for both death and seduction. But other themes emerge, like in Le Fanu's *Carmilla*, which can be read as a condemnation of saphic love, although it might just have been a literary device to offer some of the smell of sulfur while staying in the boundaries of the time's moral rules.

This 19th century, «classical»
vampire is of course a
monster to be feared but he's
also a creature associated
with the theme of seduction,
on the contrary of the earlier
demons and undead from the
18th century.



The vampire myth in the 21st century as seen through Anne Rice's writings

Vampires know a period of relative decline in literature while many successful and influential movies carry the myth forward in the 20th century until 1976 and their return to the world of books with the help of a 25 years old American authoress, Anne Rice.

Others, following the interpretations of Christopher Craft and Talia Schaffer, see in Stocker's *Dracula* an exploration of the gay condition in the Victorian era written by a closet gay. Stocker would have written the novel as a response to the condemnation for sodomy of his famous friend Oscar Wilde, using a heterosexual mask to hide his true subject in a common way to many of the time's gays. While seducing, this these is far from being followed by all critics and some, such as Susannah Clements, read *Dracula* with a very different perspective, finding in it a theological work examining both sin and faith. Clements thus describes *Dracula* as a depiction of the seven major sins⁶ while events such as the fight for the health of Lucy, a victim of *Dracula*, is seen as a metaphorical fight for her soul, which is lost when she finally turns into a vampire⁷. Clements thus conclude her chapter on Stocker's *Dracula* saying that:

[...] critical consensus has implied the Christian elements are peripheral to the heart of the novel or else an artificial imposition on what would otherwise have been a compelling read. The Christian worldview is fundamental to *Dracula*, however, and it therefore lays the foundations of the future of the vampire in literary and popular stories to follow. Stocker uses the vampire to reflect on theological questions about sin and salvation.⁸

Vampires then know a period of relative decline in literature while many successful and influential movies carry the myth forward in the 20th century until 1976 and their return to the world of books with the help of a 25 years old American authoress, Anne Rice. Her novel, that would make the beginning of a new era which is still going on, was titled *Interview with the Vampire*.

The text, first written as a short novel in 1968, had been reworked as an attempt by Rice to get out of an alcoholic and depressive spiral which followed the death of her six years old daughter. It would prove to be a revolution for the genre on many accounts. Written so as to give the vampire's view of things, it was one of the first to show the monster as not being completely evil. The way the novel was written, in a lush style full of rich descriptions and taking great care to describe feelings, sensations

6. Clements, p. 20

7. Clements, p. 23

8. Clements, p. 32



The vampire myth in the 21st century as seen through Anne Rice's writings

and thoughts as well as details of the environment such as architecture or clothes, was at odds with the novels published at the time. It would soon be called «gothic», in reference to the 18th and 19th century texts and to esthetic currents developing in the late 70's and early 80's.

The themes approached in the novel were also new and in rupture with the vampire tradition, among other on the topic of social relations. The content was in fact in complete phase with its time, critic Katherine Ramsland writing a few years later that:

Anne Rice is unique among authors. She writes in genre images that capture mainstream readers. Her first novel was heralded as an event, though it was ostensibly about vampires, because it seemed to tap into the spirit of a culture seeking new myths. She detailed the breakdown of the structures of a self based on traditional values, which offer into a contemporary thirst for exploring such a process. Although her protagonist wasn't destined to offer a stronger moral vision, a la Nietzsche, he did exhibit the preservation of moral integrity and he examined the notion of a power within himself that could deliver him from despair.⁹

This first novel was a great success, to the surprise of its author, and would give birth to a series of novels still alive, with a new book slated for publication on the 28th of October 2014. Beyond the editorial phenomenon, the vampire novels by Anne Rice have also proved themselves to be a fertile terrain for research thanks to their rich content and the numerous reactions they engendered in very different audiences.

Anne Rice universe presents the specificity of being a «closed» universe, the author having always forbidden the enrichment of her creation by fan fiction or shared productions, although she did authorize various reproductions under other artistic forms such as movie or even Japanese Manga comics.¹⁰

The result of this control on her production is the creation of a well-defined canon which is clearly identified in the eyes of the fans, to the contrary of universes such as *Star Wars* or *Harry Potter*, whose universes have led to numerous artistic

productions that extend it and may interfere with their fans' reception.

As an aside, one should note that this phenomenon is what the Disney Company tried to prevent when she organized in early 2014¹¹ what James McGrath named «the Council of Orlando», a group of specialists who had to define what should be part of the official canon of the *Star Wars* universe in a process reminiscent to the history of the constitution of the Christian theology.¹²

This clear cadre combined with the great openness of Anne Rice toward her fans, as evidenced by her daily exchanges on her Facebook page, has also led to the accumulation of a large documentation that facilitate the evolution of her thoughts on her creation, Rice has also given numerous interviews to researchers over the years, giving us material going back decades.

As previously mentioned, Anne Rice work led to studies in numerous fields including psychology and anthropology. Thus while some, such as Justin Boyer, looked at the psychology of the monsters depicted,¹³ others studied the sometime extreme reactions of fans, some of whom went as far as proclaiming themselves vampires. Books such as Katherine Ramsland's *Piercing the Darkness*, published in 1998, or anthropologists Danièle Vazeilles *Les enfants de la nuit*, published in 2008, are testimonies to this interest generated by the vampires as contemporary sociological phenomenon.

Alongside these writings on psychology, books and articles may also be found that try to analyze the moral aspect of her writings, either to condemn them or to use them as a support for arguments of various kind. A militant kind of reception with examples either in a religious context or linked the fight of some communities such as the LGBT movement for acceptance and equality in society.

It is also worth noting that Anne Rice' reception is not limited the literary realm: numerous vampire movies will use aspects of her universe to flesh out the background of their own. Yet while some aspects of the *Blade* trilogy, released in 1998, 2002 and 2004, or details from the four *Underworld* movies, released in 2003, 2006, 2009 and 2012

11. <http://io9.com/disney-appoints-a-group-to-determine-a-new-official-st-1497893812> 14/10/2014

12. <http://www.patheos.com/blogs/exploringourmatrix/2014/01/the-canon-was-decided-at-the-council-of-orlando.html> 14/10/2014

13. Justin Boyer, *Anne Rice's Vampire Chronicles and the Psychological Evolution of the Monster*, 2013

9. Ramsland, *Prism*, p. xi.

10. Anne Rice, Shinohara Udou, 夜明けのヴァンパイア (*Yoake no vampire*), 1994



The vampire myth in the 21st century as seen through Anne Rice's writings

respectively, may indeed be paralleled to Anne Rice's work, it is in fact often through the mediation of a role play game called *Vampire: The Masquerade*, published in 1991 by White Wolf Publishing.

This universe, which owes a lot to Anne Rice's «Chronicles of the Vampires», was originally destined for table role play, before being extended for live role play gaming. It would know a large popularity during the next two decades thanks to its extension well beyond the themes exploited by Anne Rice in her novels, offering a richer gaming experience. This universe also allowed the players to display a creative energy which Rice's strict rules forbade.

As mentioned in our introduction, three novels among the *Chronicles* seem more relevant to our study of the myths crisis. The first is titled *Queen*

of Damned, third book in the series and published in 1988. Starting where the previous book *The Vampire Lestat* had left the reader, it chronicles the attempts of a hero named Lestat to find a direction for his life and who decided to go against every convention by claiming his vampire status to the face of the world, becoming a rock star to get his message to the masses. His passion and his music will awaken Akasha, mother queen of all vampires, who will then discard her consort of millennia to join with Lestat, preventing other old vampires to harm her new *protégé*. She then confides in him her will to establish world domination over mankind, with vampires at the top of the food chain and the rule of man over women terminated.

The second novel, titled *Memnoch the Devil*, was published in 1995 as the 5th book of the *Chronicles*. Lestat, hero of the *Chronicles*, meets with the Devil who tells him he needs help and intend to enroll the vampire as his right hand. To convince him, he'll take Lestat to a tour of Heaven and Hell while telling him his version of *Genesis* and the beginnings of mankind and organizing a meeting with God himself. Memnoch version of the world casts the fallen Angel into the role of an angelic Prometheus. Rice also includes an adapted version of the medieval Jewish Lilith myth into the account. Lestat also

finds himself on the Via Dolorosa on the day of the Passion, God inviting him to drink his blood and offering him Veronica's veil imprinted with God Incarnate's own face.

Lestat's reaction to this theophany is to flee, knowing what he has seen and experienced but not daring to believe in it nor to help either Memnoch or God in their fight for the future of the errant souls that roam the world between Heaven and Earth. His only decision is to start acting for Good when he may, something he will finally achieve in the novel *Blood Canticle*, published in 2003.

Four themes in those novels and linked to the traditions of the vampire's myth have caught our attention and will now be further explored, those being the question of the organization of vampires in communities, the question of the vampires origin,

Four themes in those novels and linked to the traditions of the vampire's myth: those being the question of the organization of vampires in communities, the question of the vampires origin, moral issues and the appropriation of the vampires by the LGBT movement.

moral issues and the appropriation of the vampires by the LGBT movement.

Vampires had long been known to live together, count Dracula having already a harem of «weird sisters» in Stocker's novel. Yet Anne Rice seems to have been among the very first to describe the interactions inside such a community and the rules presiding over them.

One of the first such communities described in the *Chronicles* is the *Théâtre des Vampires*. The story is first mentioned in *The Vampire*

Lestat (1985) and further developed in the 2014 *Prince Lestat* novel. The coven is founded in Paris in the mid-19th century by Lestat, who set it up as a theater where victims are slain on scene before a crowd of ignorant humans. This was on the urge of Lestat's former lover turned vampire, Nicolas, before the hero left the place for the Americas.

Later on Louis and Claudia, both also created by Lestat, take refuge in the community of the theater after they've attempted to murder their maker, but the local vampires arrest them when Lestat comes and reveal their behavior, a vampire turning on his maker being considered the worst offence one may commit. Claudia is killed but Louis escapes his fate and destroys the Theater and its community.



The vampire myth in the 21st century as seen through Anne Rice's writings

Other rules of the community are revealed in *Queen of the Damned* when the most ancient vampires complain about Lestat's brash revelation of their existence and deepest historical secrets, although their attempt to punish the singer is prevented by their Queen's intervention.

In *Prince Lestat* we hear of other communities, some much older than those previously known: Anne Rice thus introduces a medieval singer surrounded by children vampires living deep in the Alps where they spend their time singing, and also a women's group, among them Lestat's own mother, hidden underground in Cappadocia in a byzantine-looking home. The author also adapted the concept to more modern tastes with a vampire medical research facility and another group living in a New York palace where they broadcast a vampire web-radio.

This concept of communities ruled by more or less well defined laws is called «coven», a name taken from Scottish sorceress folklore. While out of its initial context, the word will be used by many films and analysis thereafter, among other in the movies *Blade* or *Underworld*. The three movies in the *Blade* trilogy go so far as to show multiple sorts of organization in the vampire community, whereas the *Underworld* universe is much more restricted on that topic, with a group of high vampires taking turn in hibernation pods while one of them rules on the vampire community.

Vampires do also have a complex social structure in *The Masquerade* universe, with both a racial component, oriental vampires being from another origin than the western ones, and a clannish component which defines their social and cultural habits, offering the players a wider range of possible interactions than what the *Chronicles* universe would have allowed.

Beyond literature the coven will translate into groups of people linked by a common interest or quality instead of the blood: Wicca religion practitioner will thus use the term, as will vampire lovers as the concept of the coven provides them with a model of organization for communities made of people with no previous connection other than their vampire interest. Those phenomena are at the heart of Ramsland's *Piercing the Darkness* and Vazeilles' *Les enfants de la nuit*, Ramsland's book being in turn read by those communities, reinforcing their behavior in a kind of self-strengthening loop.

Another interesting theme in *Queen of Damned* is the treatment of the question about origins of vampires. It is, as far as we could determine, the first attempt to give a rational looking explanation to the apparition of vampirism, although of course using a fantastical element at its core. By embedding this story in the past with some actors of the events still living, Rice makes this story history instead of myth, providing «evidences» of her claims by letting the witness retell their version of the events.

Akasha, the queen mother of vampires, was a former Egyptian queen which was possessed by a spirit trying to strengthen himself with blood in a way similar to the one used by Odysseus to raise the dead. This spirit would extend and split itself into each new vampire, that can only be created by transferring some of the maker's blood into the fledgling vampire, with the core of the spirit always staying into Akasha and providing her with greater

Queen of Damned is [...] the first attempt to give a rational looking explanation to the apparition of vampirism, although of course using a fantastical element at its core.



The vampire myth in the 21st century as seen through Anne Rice's writings

powers than those of any other vampire. This, of course, would turn out to be a major plot element in the novel as well as in the recent *Prince Lestat*.

The concept of providing vampires with a kind of ethnogenesis myth would be successful, many following publication using it to flesh out their own undeads. In *The Masquerade* game, a variant of the story appears with the vampires from the Western world being born from the blood of Cain, the evil brother of the *Bible*. This biblical approach thus associates vampires and evil from early on, a link that Anne Rice world's did not make for everyone is free of its moral choices, evil being a way to hold oneself. While in the role play game everyone is free to choose one's character, one cannot wash the stain of evil which is linked to one's birth as a vampire.

The movies of the *Blade* trilogy have a different, never entirely clear, origin for the vampires, apparently completely free from Christian theology: vampires have their own god, and know conflicts between those born vampires and those transformed into blood suckers. We know there is a first vampire, Dracula, which is awakened from his sleep deep in a Babylonian ziggurat, which may be a reference to both the Akasha myth, for the archeological period, and to Anne Rice's novel *Servant of the Bone* which is about a Babylonian spirit's life until the modern time.

A great part of the *Underworld* movies can be seen as a quest for the origins of vampires and werewolf, especially the second film, *Underworld: Evolution*. Both races are born from a single family, a man having received immortality becoming the father of three sons, one of them bitten by a bat and another by a wolf, the rest being mostly a Transylvanian family's internal feud through centuries of immortality.

Of course the use of a mythical genesis for a literary universe is no new phenomenon, genealogical myth being as old as humanity. Yet at the time of its use by Anne Rice it was not yet that common place in the fantastic genre, although the posthumous publication of J.R.R. Tolkien's *Silmarillon* and other texts in the early 80's comes to mind.

Anne Rice's innovation in the case of the vampires was thus to anchor them into the genre of magical realism instead of the realm of the pure myth. As such it could thus be considered as a mark of a kind of crisis for myth, but it seems to us that such a conclusion would be going too far as Anne Rice work is more an addition to the corpus of the vampire's myth.



The vampire myth in the 21st century as seen through Anne Rice's writings

The association between evil and vampire made in the *Masquerade* story of origins brings us to the third theme we would like to explore. The tendency to separate vampires from evil in recent fiction is clear in the recent decades, the *Twilight* series by Stephanie Meyers being one of the most obvious examples. Her «vegetarian» vampires who only drink animal blood are not really new, as it is also a solution adopted by Anne Rice's character of Louis in *Interview with the Vampire*, but those vampires are a clear minority. Yet authors find other ways to diminish their evilness, such as making them prey on criminals instead of the innocents.

This is a reflection of their ability as moral creatures to make choices, although it is also presented as a richer experience for the vampire who can experience more sensations during the drinking of the blood as the lives of criminals are filled with more intense emotions, this transfer of emotions being the vampires' sex. It is thus both good and pleasant to prey on evil rather than be evil.

This theme of good and evil also brings us to the second novel we've selected for the present analysis, *Memnoch the Devil*. The previous novels of the *Chronicles* always saw Lestat and many other vampire define themselves as evil because they prey on human beings. After being both victim of attempted murders and trying to suicide, Lestat will say at the beginning of *Memnoch*: «I'm what I am. I don't mean to draw any parallels with God in my repetitive epithets. I only mean I'm evil. Very evil. I know I am. I have been since I started to feed on humans. I'm Cain, the slayer of his brothers».¹⁴

Lestat, like many other characters of the *Chronicles*, carries within himself the weight of guilt and a tormented conscience. Even the older Marcus, made a vampire before the birth of Jesus, does hope for such a salvation despite not being raised in the Christian faith nor believing its creed. He atones for his sins by keeping guard of the queen and king of the vampires for some two millennia, but this does not appease his suffering. Yet, and on the contrary of a great part of the tradition until then, Lestat will fight against his condition, hoping for salvation, in an openly Christian way.

It is thus a shock for him when *Memnoch*, the devil incarnate, appears to him and asks for his help. The devil in this novel is, as we've mentioned earlier, far from being the absolute evil of the classical Christian mythology. His emphasis on incarnation, including sex, is a central theme to Rice's

view of the world, as she told Katherine Ramsland in an interview in 1991, four years before *Memnoch* came out: «One of the major themes of *The Queen of the Damned*», Anne explained, «is that the flesh teaches all wisdom and when we become too unanchored and get into abstract thinking that betrays compassion for the individual, that's where the real danger lies».¹⁵

This singular theology has sometime be interpreted by the tenants of the vampire as a metaphor for religious ideas as an evolution from the vampire myth toward a greater secularism which novels such as *Twilight* will only consecrate, those texts abandoning all claims to spiritual or theological thoughts, the vampire losing all symbolic value to become the simple object of teenage romances, the end result of a century and a half long process that would consecrate a form of crisis of the myth.¹⁶

While the previous reading of Anne Rice's novels will not be agreed upon by all, they do have the worth of providing us with a testimony of how a specific community may create a particular view of the vampire myth to suit its own need. We'll now see another example which shows how another group may take a completely different approach to the same texts.

15. Ramsland, *Prism of the Night*, p. 295

16. Clements, pp. 55-56

Novels such as *Twilight* [...],
abandoning all claims to
spiritual or theological
thoughts, the vampire losing
all symbolic value to become
the simple object of teenage
romances, [...] have the
worth of providing us with a
testimony of how a specific
community may create a
particular view of the vampire
myth to suit its own need.

14. Anne Rice, *Memnoch the Devil*, p. 157



The vampire myth in the 21st century as seen through Anne Rice's writings

We have already mentioned that there exists a view that sees the vampire motif as a front for speaking about homosexuality. This is in no way surprising as many studies have shown that genre fiction, and especially fantasy and science-fiction are a way to speak of otherwise forbidden topics

What is surprising with the adoption of Anne Rice's vampires as gay icons is the fact that her creatures are incapable of sex. Their only way to reach a somewhat comparable experience is to drink blood, as they would then experience in a rush the feelings and memories of their victims. Blood drinking is their way to experience sexual satisfaction.¹⁷ In such a context describing vampires as either hetero or homosexual does not appear pertinent, yet many says the teeth piercing the skin is an obvious metaphor for sexual penetration, especially given the intimacy required by the taking of the blood.

Of course Rice's novel do contain homoerotic content, such as relations between Lestat and his friend Nicolas before they both become vampires, but the numerous pairs of men walking together in the novels are more kindred of souls than lovers: vampires in her universe do give the «dark gift» to beautiful persons whom they will be able to talk with and interact for centuries rather than to people for whom they will long to have impossible physical relationships.

17. Nola Cancel, *Interviews with Anne Rice*, p. 92

It is also worth noting that while Anne Rice does, as we have seen, emphasize the importance of the carnal experience; she does not need to explore this theme in any great depth in her vampire novels as she's published three erotic novels under pseudonym¹⁸ in ways more polished, explicit and daring than *Fifty Shades of Grey*. Yet, in the same way than Stocker's *Dracula* is seen through the prism of an homosexual reading, Anne Rice's novel have been the basis for gendered analysis and a true adoption by the gay community.

The male characters of Anne Rice will thus become heroes for the gay people who associate with them for various reasons, including a sensibility for those characters' love of beauty, their esthetics, and general way to move through the world of mortals in a quietly confident way. All this seemed to appeal to the LGBT communities of the 70's and 80's.

The progression of the characters in the novels also appeared to them as an apt metaphor of what they felt. Thus in *Interview with the Vampire*, the character of Louis goes through a process of self-acceptation and does his coming out as a vampire. In the same novel, Lestat lives with his «child» Louis in a New Orleans apartment and decides to found a family by making a new vampire from a dying young girl child, Claudia: this is seen by the LGBT community as a metaphor for their which to adopt and raise children.

While women do also read Anne Rice's novels, it's interesting to note that a large part of the LGBT following of the authors seems to have come from men.¹⁹ Of course her books were aggressively marketed toward men, as evidenced by her interviews, short novels and extracts published in *Playboy* from the late 70's onward, but it may also be due to the fact that most vampires in Rice's universe are male, especially in the beginning. It is only with the progressive inclusion of the Mayfair witches in the *Chronicles* that the cast will feminize, but with those ladies staying in an heterosexual convention.

Thus, an important character such as Pandora, lover to the vampire Marius, will only be developed in a late book not included in the main *Chronicle*. Likewise the character of Gabrielle, Lestat's biological mother and vampirical child, has not been the

18. The *Sleeping beauty* trilogy was published from 1983 to 1985 under the name A.N. Roquelaure, with a fourth publication and a TV series recently announced after the author repeatedly mentioned the E.L. James *50 Shades of Grey* novels on her Facebook page in the last two years.

19. At least according to an empirical observation of comments on Anne Rice's Facebook page.



The vampire myth in the 21st century as seen through Anne Rice's writings

subject of a full book despite the calls of the fans toward Anne Rice.

Yet we should not overemphasize the place of women in the author's work, as those women which are present are usually strong characters, creatures of power who will often incarnate, in a way or another, the image of the mother even when it's in a way such as the perverted image given by Gabrielle. *Prince Lestat* shows some new female characters and a female coven installed deep underground in Cappadocia, but there too the characters are underdeveloped in comparison to the male cast of the book.

Films, on the other hand, do not hesitate to show female vampires: Selene, *Underworld's* hero, is a strong warrior vampire, as are some of the characters in the *Blade* trilogy, especially the second movie. But they are heterosexual, although they often fall in love with men from other races, or rather half-races: human and werewolf in *Underworld*, human and vampire in *Blade*.

Lesbian vampires are shown mostly in the background of the Coven scenes as a cheap way to give a scandalous undertone to Coven's life, in a similar way to what one sees in many Hollywood movies depicting mafia boss showing their power: we are rather far from Anne Rice's characters...

In a fascinating article «The Vampires are Us», published in the *Gay and Lesbian Review*, Richard S. Primuth from the West Georgia University will extend the identification of the gays to the whole vampiric literature, writing among other that:

Vampires have become omnipresent in American popular culture. They're on television, movies, and stage, in books, and even on cereal boxes. They are the stars of documentaries on the History Channel. The vampire movie *Twilight* (2008), based on a hugely popular novel written by a Mormon, was recently the American box office champion. This constant metamorphosis reminds us that monsters are a product of the culture in which they arise, that difference or otherness is part of what makes them scary, and that there is always a mixture of fear and desire surrounding monsters. All three of these properties can be applied to GLBT people as conceived in the popular imagination, including even the third, as much of the most virulent homophobia appears linked to repressed same-sex desires.

While Primuth's demonstration sometimes feels forced, his text did strongly resonate with many of

the million members of Anne Rice's Facebook page when she published a link toward the article. What also interesting with the article is its total absence of references to the moral issues that authors such as Susanah Clements mentioned in her *Vampire Defanged*, in the same way that she did not touch the theme of homosexuality. The two communities live alongside each other, united by the same texts but ignoring, voluntarily or not, each other.

Anne Rice's novels, being part of the fantastic genre and being published at a time when the genre did not have the current popularity, were not supposed to have any universal reach. If the author now has more than 80 million readers worldwide and one million followers on her Facebook page, she did not ever expect reach out to so many. And while she keeps writing today for those who like her texts, not caring to get new readers although always loving it, she still has no universalist message to share to the world through her novels, which keeps being the product of a western white Christian culture and being centered on the questions raised by such context. Her characters are mostly white males from European descent, one exception being the novels of the Mayfair witches, which do include representatives of the colored populations of Louisiana as major characters. One may also note some minor characters in the *Vampires' Chronicles* and of course the exception presented by those original vampires of Egyptian origin, who loose most of their physical features to the passage of time.

Thus, Anne Rice doesn't attempt to reach out toward other communities, she does not attempt to convert anyone to her way of thinking and living. In this way the success of her novels appears to be a testimony of the fact that while myths are still alive and kicking, they did forget their universalist pretensions and aligned themselves with a world become more global, multicultural and paradoxically more split into apart communities than ever.

As a conclusion to this study we'll let the last word to Anne Rice herself: «The concept of the Vampire is incredibly rich; the vampire is a metaphor for the predator, the outsider, the monster in every human being. He is the most alluring monster of the horror pantheon, a being both human and immortal, both charming and articulate and deadly. People will never tire of the concept ever. How could they?»²⁰ ●

20. Cancel, p. 88-89



The vampire myth in the 21st century as seen through Anne Rice's writings

Bibliography

1. Ancient texts

PHILOSTRATUS: *Apollonius of Tyane*
 Of THRALLE, Phlegon: *Opuscula de rebus mirabilibus et de longaevis*

2. Modern texts

KEATS, John: «Lamia», 1820
 LE FANU, Sheridan: *Carmilla*, 1872
 OSSENFELDER, Heinrich August: *Der Vampir*, 1748
 POE, Edgar Allan: *Ligeia*, 1838
 POLIDORY, John William: *The Vampire*, 1819
 RICE, Anne: *Interview with the Vampire*, 1976; *The Vampire Lestat*, 1985; *Queen of the Damned*, 1988; *The Tale of the Body Thief*, 1992; *Memnoch the Devil*, 1995; *The Vampire Armand*, 1998; *Pandora*, 1998; *Vittorio the Vampire*, 1999; *Blood and Gold*, 2001; *Blackwood Farm*, 2002; *Blood Canticle*, 2003; *Prince Lestat*, 2014
 RICE, Anne and UDOU, Shinohara: *夜明けのヴァンパイア (Yoake no vampire)*, 1994
 STOKER, Bram: *Dracula*, 1897
 VON GOETHE, Johannes Wolfgang: *Die Braut von Korinth*, 1797; *Faust, Eine Tragödie*, 1808;

3. Studies

BRICKEN, Rob: «Disney appoints a group to determine a new, official Star Wars canon», 09/01/2014
<http://io9.com/disney-appoints-a-group-to-determine-a-new-official-st-1497893812>
 Consulted on the 23rd of September 2014.
 CANCEL, Nola: *Anne Rice, The Interviews*, 2014.
 CLEMENTS, Susannah: *The Vampire defanged*, 2011.
 CRAFT, Christopher: «Kiss me with Those Red Lips: Gender and Inversion in Bram Stoker's *Dracula*», in *Representation* 8, 1984.
 MARIGNY, Jean: *Sang pour sang: le réveil des vampires*, 2010.
 McGRATH, James: «The Canon was Decided at the Council of Orlando», 10/01/2014,
<http://www.patheos.com/blogs/explorin-gourmatrix/2014/01/the-canon-was-decided-at-the-council-of-orlando.html>
 Consulted on the 23rd of September 2014.
 PRIMUTH, Richard S.: «The Vampires are Us», *The Gay and Lesbian Review*, February 2014
<https://www.greview.org/article/vampires-are-us/>
 Consulted on the 23rd of September 2014.
 RAMSLAND, Katherine: *Prism of the Night*, 1991; *The Anne Rice reader*, 1997; *Piercing the Darkness*, 1998
 RILEY, Michael: *Conversations with Anne Rice*, 1996.
 SCHAFFER, Talia: «“A Wilde Desire Took Me”: The Homoerotic History of *Dracula*», in *English Literary History* 61.2 (1994), 381-425.
 VAZEILLES, Danièle: *Les enfants de la nuit*, 2008.
 WILLIAMSON, Milly: *The lure of the Vampire, Gender, Fiction and Fandom from Bram Stoker to Buffy*, 2005.
 MYTHE, in *Dictionnaire de l'Académie Française*, 9ème édition, version informatisée:
<http://atilf.atilf.fr/academie9.htm>,
 Consulted on the 23rd of September 2014.

«Les démiurges ès miniaturisations»

Jean-Pierre Laigle

L'auteur remercie John Boston, Guy Costes, Jean-Pierre Fontana, Piero Giorgi, Charles Moreau, Mircea Opriță et Guy Sirois

pour les informations et les documents fournis.

Le précurseur

Les thèmes et les sous-thèmes de la SF mutent au gré des ans et du savoir humain. Sans compter l'arbitraire des thématiciens qui en déterminent les paradigmes selon leur humeur et/ou diverses théories littéraires et/ou universitaires. Ainsi en est-il de celui des démiurges ès miniaturisations, ces scientifiques que la mégalomanie et/ou l'intérêt entraînent à jouer au créateur mais sur une échelle réduite ou même microcosmique, maquettistes attachés à produire une version conforme ou non du monde ou d'une de ses parties, voire de l'univers.

La première apparition du thème pourrait être *Les Petits Hommes de la Pinède* (1927-28). En définit déjà les principaux canons Octave Béliard (1876-1951), médecin et essayiste français, adepte de l'occultisme puis du martinisme, dont ce fut le seul véritable roman de SF, genre auquel il donna aussi quelques estimables nouvelles. Faute d'être le plus audacieux, il fut certes le plus profond et le plus humain pour l'époque, ce qui ne l'empêcha pas, comme tant de précurseurs, de tomber dans l'oubli. Ce livre aurait mérité un meilleur sort.

Précaution oratoire encore fréquente à l'époque et dans un pays où il pouvait encore passer pour outrancier, le roman débute et finit dans un asile psychiatrique dont un pensionnaire raconte une histoire invraisemblable. Passionné par le nanisme,





Les démiurges ès miniaturisations

cet ancien biologiste a d'abord publié les maigres résultats de ses recherches. Ainsi a été attirée l'attention du docteur Dofre qui l'a invité dans son manoir, déclarant que les siennes avaient abouti: il a créé une race de nains, confinée depuis dans une vaste pinède cernée de murs pour en surveiller l'évolution.

Parti du stade initial de l'embryon humain, il a éliminé une des deux cellules-filles, puis, celle restante s'étant dédoublée, il a recommencé, avec pour résultat des fœtus quatre fois plus petits que la normale et enfin des homoncules adultes d'une trentaine de centimètres. Après des échecs, il a obtenu un couple viable capable de reproduire des individus semblables qu'il a relâchés dans la pinède après leur avoir donné une instruction sommaire. À son invité qui lui reproche d'avoir mené des expériences sans conscience, en dépit du droit, il répond:

«—Qu'est-ce que le droit? me dit-il. Une règle de conduite qui s'applique au commun des hommes et aux circonstances ordinaires. Ce n'est pas l'enfreindre que d'agir à sa guise dans tous les cas imprévus. Quand on crée un ordre nouveau, n'en est-on pas le maître?»

Et:

«—Comprenez donc, me dit-il, que celui qui crée peut détruire. L'une de ces divines prérogatives entraîne l'autre.»

Ces réponses reflètent la pensée d'un médecin qui a vu progresser à pas de géants sa discipline au tournant du siècle et pendant la Grande Guerre déshumanisée par la technique. Mais surtout s'y ajoute l'in vraisemblance, même pour l'époque, de ses extrapolations embryologiques et génétiques et il ignore que seules des centaines d'individus non apparentés préviendraient une dégénérescence incestueuse. Enfin la référence à la légende biblique, témoignant d'une foi tenace de la part d'un scientifique, s'exacerbe dans cette paraphrase, grinçante pour nous, de la *Genèse*:

«Ce domaine, *leur dis-je*, vous appartient. Remplissez-le d'amour et de fécondité. Que vos enfants soient forts et s'y multiplient, aussi nombreux que les brins d'herbe et que les aiguilles des pins. Mais gardez-vous d'en franchir les murailles et même de jeter un regard par-dessus elles. Au-delà ne sont que mort et désolation.»

Et:

«Je suis toujours au milieu de vous. Souvent vous me verrez, je vous parlerai; et quand vous ne me verrez pas, ne me croyez pas absent. Du sommet de cet édifice, mon œil vous suivra jusque dans les retraites les plus profondes. Que cela ne soit pas un obstacle à votre liberté. Si j'excepte la défense que je viens de vous faire, je laisse à votre instinct le soin de vous guider pour le reste. Seule ma servante, la Douleur, vous avertira du mal. Mais si vous enfreignez l'unique Loi que je vous impose, des pins jaillira la flamme qui vous consumera, vous et votre postérité!»

En cinquante ans, les homoncules se sont reproduits à profusion, vu leur métabolisme accéléré. Leur culture atteint le stade de la féodalité: avec la complicité d'une caste intermédiaire de sages, une noblesse monopolise les ressources alimentaires aux dépens de la majorité. Or celle-ci aspire à une juste répartition et prend conscience que ses maîtres sont ses ennemis. L'équivalent de l'esprit des Lumières apparaît, un meneur se lève, précurseur de Karl Marx. Leur évolution paraphrase celle du XVIIIème siècle français finissant avec les mêmes résultats.

Le docteur Dofre est expérimentateur mais aussi observateur. Cynique et sage, il pressent les conséquences de cette aspiration à la justice et à la liberté. Une fois affranchies de leurs maîtres, ses créatures le seront bientôt de leur dieu. Elles n'hésiteront plus à franchir le mur de la pinède et découvriront le monde et ses potentialités, leur cycle vital accéléré les fera progresser plus vite que l'humanité en nombre et en savoir. Il se découvre apprenti sorcier et, comme Jéhovah, se repent de les avoir créées. Il prend alors des dispositions pour les décimer.

Compatissant et faible, son invité s'y oppose: il a appris à aimer les lilliputiens et voudrait faciliter leur évolution. Mais, en se promenant de nuit dans la pinède, il a semé le doute et le trouble parmi eux: il y aurait donc un autre dieu? Ils s'interrogent non seulement sur la légitimité de leurs oppresseurs mais sur la nature des géants qui cautionnent l'injustice sociale. Seraient-ils aussi des imposteurs? Ils se révoltent contre les uns puis les autres. Et dans un moment de folie le nouveau menu incendie la pinède, mettant fin à l'expérience et en restant inconsolable.

Ce récit de SF philosophique et sociologique transpose la relation entre Dieu et l'homme, l'immanence



Les démiurges ès miniaturisations

de l'un et la liberté de l'autre, du moins telle que les conçoit le judéo-christianisme revu et corrigé par le martinisme qui l'inclue dans un ensemble plus complet. Cette doctrine ésotérique professe en effet une hiérarchie reliant les créatures au créateur vers lequel elles doivent s'efforcer de remonter. «Liberté et nécessité ne seraient que le haut et le bas d'une même chose», écrit l'auteur. Le démiurge devrait donc concilier les deux.

Les Petits Hommes de la Pinède explique l'échec de cette conciliation, aussi bien de la part des homoncules que du docteur Dofre. Érodée par la progression de l'étude de la nature, la foi s'érode quant à la divinité du démiurge, même s'il s'agit d'un savant dévoyé. De même qu'au XVIII^{ème} siècle le christianisme face aux rédacteurs de *l'Encyclopédie*. Ce qui chez d'autres susciterait un iconoclasme facile ne dépasse pas ici la simple critique. Pourtant, par sa tragique conclusion le roman traduit le désarroi de l'auteur, tenaillé par les réponses de la science contemporaine.

Est-ce un texte isolé? Dans ce qui s'appelait en France anticipation ou merveilleux scientifique, notons *Le Faiseur d'Hommes* (1905) de Jules Hoche, roman où un biologiste peuple une île de chimères mi-hommes mi-mollusques et d'une humanité asexuée et éphémère. Il croit faire leur bonheur, mais, souffrant de leurs carences, elles se révoltent contre ses lois. Créatures et créateur périssent. Pas plus que H.G. Wells dans *The Island of Dr. Moreau*

(tr. *L'Île du Docteur Moreau*, 1896), la miniaturisation n'est utilisée. Si O. Béliard s'en inspira, il s'en démarqua.

Bien que son roman conte l'échec d'une expérience anthropologique et biologique, il trahit une lourde inspiration biblique que n'explique pas sa seule foi: le modèle est culturellement trop tentant (couple primordial, déluge de feu, Éden, etc.), même pour un scientifique. Du moins explicitement, le rapport d'inégalité entre le créateur et les créatures n'est pourtant plus mystique. Il se transpose dans la différence d'échelle: nains contre géants, à l'imitation de certaines mythologies. D'autres le pousseront à l'extrême, conjuguant mégalomanie et iconoclasme.

La relève états-unienne

Brillant précurseur, O. Béliard ne fera guère école dans son pays. Mais le concept, bientôt redécouvert aux USA, s'y enracine sous la forme fruste et débridée des «pulp», bouillon de culture populaire qui mettra deux bonnes décennies à se décanter. En attendant, l'écriture est sommaire et brouillonne, l'outrance gratuite reine. Ils s'adressent à des adolescents incultes croyant que des savants solitaires révolutionnent l'univers au fond de leurs arrière-boutiques. Cependant, tant bien que mal, le thème évolue et se diversifie dans les six nouvelles suivantes.

La première, *The Pygmy Planet (La Planète Pygmée*, 1932) est une œuvre de jeunesse de Jack Williamson (1908-2006), futur chantre du *space opera*, déjà enclin à une SF échevelée. Ici, l'échelle est plus audacieuse: point de nanisme et de pinède préexistante mais une vraie planète miniature obtenue en comprimant l'espace entre le noyau atomique et les électrons. Le docteur Travis Whiting l'a créée pour l'observer en accéléré de sa formation ignée à l'apparition et l'évolution de la vie, puis au développement de l'intelligence et de la civilisation.

Le héros, Larry Manahan, jeune homme amoureux d'Agnes Sterling, secrétaire du docteur Whiting, accourt à l'appel de sa fiancée. Il trouve dans son laboratoire une mare de sang sous une sphère en rotation de presque un yard de diamètre, lévitant entre deux piliers et éclairée par un projecteur tenant lieu de soleil. Une puissante lentille permet d'en scruter la surface, qui présente les caractéristiques d'une planète vivante bien que déclinante. La jeune fille lui explique qu'elle abrite des créatures pensantes et qu'elles ont enlevé son patron.

Le concept, bientôt redécouvert aux USA, s'y enracine sous la forme fruste et débridée des «pulp», bouillon de culture populaire qui mettra deux bonnes décennies à se décanter.



Ce sont les rejetons dégénérés d'une espèce réduite à un cerveau baignant dans le liquide nourricier d'un cylindre transparent pourvu de tentacules, d'ailes, de pattes et d'organes visuels. Ils rendent un culte à un gigantesque marteau-pilon rouillé actionné par de la vapeur d'origine volcanique et y sacrifient leurs prises. Pour arriver au laboratoire, ils ont utilisé l'invention mise au point par le docteur Whiting pour visiter la mini-planète: un rayon violet qui permet de compresser et d'élargir la matière à volonté. Ainsi la jeune fille est-elle aussi enlevée.

Larry décide de la délivrer. Son avion miniaturisé atterrit près d'un canal qui le mène à une cité en ruines. Capturé par un des cyborgs, il aboutit au marteau-pilon sous lequel le docteur Whiting est attaché. Avec Agnès, il assiste au sacrifice, mais, avant leur tour, il profite du départ des monstres pour se détacher et l'entraîner vers le laboratoire. Son premier geste est d'écraser la planète, conclusion digne d'un des pires textes de l'auteur. S'il a une portée philosophique, c'est que l'apprenti sorcier récolte ce qu'il a semé, pas la condition des mini-créatures.

Publié sous le pseudonyme de Calvin Peregoy, *Short-Wave Castle (Le Château des Ondes Courtes, 1934)* ne vaut guère mieux. Il s'agit aussi une œuvre de jeunesse dont l'auteur, Thomas Calvert McClary (1909?-72), connut une carrière honorable dans les années 1930-40. C'est le début de la trilogie du docteur Conklin, savant génial qui, grâce à l'or qu'il a synthétisé, s'est fait bâtir dans les Montagnes Rocheuses un vaste complexe où il mène des expériences parfois farfelues. Il existerait une quatrième nouvelle, inédite par bonheur, n'en doutons pas.

Réduits par ses rayons à une taille microscopique et à un métabolisme accéléré, il a placé dans une enceinte isolée ses homoncules. Si bien que leur vie entière équivaut à un de nos mois. Il leur fournit des matières premières et scrute leurs progrès au microscope. Au bout de 185 générations, le contrôle génétique leur permet d'adapter leurs corps à leurs fonctions: les pianistes ont quatre bras et six doigts à chaque main, les mathématiciens une tête énorme et pas de jambes, les électroniciens sont couverts de trous et d'isolateurs et se nourrissent d'électricité, etc.

Ils discernent le géant par-dessus l'enceinte. Il les a même endormis pour leur soustraire une technologie estimée menaçante. Le décalage temporel compensé, un dialogue s'établit entre créateur et créatures. Elles se jugent supérieures et prétendent



Les démiurges ès miniaturisations

offrir leur technologie au monde extérieur mais craignent surtout que Conklin meure ou les supprime. Il agrandit une délégation qui comprend un super-violoniste. Celui-ci doit émettre un son dont la fréquence rendra folle l'humanité mais, troublé par la fille de Conklin, il se trompe de note et se détruit avec le microcosme.

Short-Wave Castle est l'équivalent des *Petits Hommes de la Pinède*. Il le dépasse en audace et en partage la richesse thématique, mais pas la réflexion philosophique et sociologique. Ce pourrait en être le résumé parodique et mal fagoté. Il fourmille d'idées intéressantes mais traitées si sommairement que le résultat est lamentable. Connus ensuite pour deux romans considérés comme des classiques du genre, l'auteur ne semble pas avoir vu alors les potentialités du thème. Il est vrai que, comme J. Williamson, il ignorait les récits microscopiques/cosmiques européens.

Ainsi *En dröm (Un Rêve, 1803)* du philosophe finno-suédois Israel Hartman, *Un Habitante de la Sangre* (tr. *Un Habitant du Sang, 1873*) de l'Espagnol Amalio Gimeno y Cabañas, *Auf der Seifenblasen* (tr. *Sur la Bulle de Savon, 1893*) de l'Allemand Kurd Lasswitz, *Toujours plus Petits* (1893) du Français André Bleunard, *Kapka (La Goutte, 1907)* du Tchèque Karel Hloucha et *L'Atomo (L'Atome, 1912)* de l'Italien Yambo (Enrico Novelli). Mais ils avaient lu *The Girl in the Golden Atom* (tr. *La Fille dans l'Atome d'Or, 1919*) et ses suites de leur compatriote Ray Cummings.

Car en 1908 Ernest Rutherford assimila l'atome à un système solaire miniature, théorie réfutée par Niels Bohr en 1912 mais gardée par la SF. Mieux: la Terre devint particule atomique d'un univers macroscopique. L'exploitèrent aux USA G. Peyton Wertenbaker dans *The Man from the Atom (L'Homme Venu de l'Atome, 1923)*, Austin Hall dans *People of the Comet* (tr. *La Comète Rouge, 1923*), R. Cummings dans *Explorers into Infinity (Les Explorateurs de l'Infini, 1927)*, Donald Wandrei dans *Colossus (Le Colosse, 1934)* et *Colossus Eternal (Le Colosse Éternel, 1934)*.

Clifford D(onald) Simak (1904-88) rallia cette dernière tradition. Comme Edmond Hamilton, J. Williamson et Edward Elmer Smith, il sacrifiait alors aux outrances du space opera. Malgré son audace, *The Creator* (tr. *Le Créateur, 1935*), son sixième texte publié, n'annonce guère ses oeuvres adultes mais ne manque pas de profondeur. C'est l'histoire de deux hommes qui sacrifient tout à la science. L'un se retrouve en rêve dans un laboratoire qu'il

Mais le Créateur (tel qu'il se qualifie) ne voit pas en sa création son chef d'œuvre.

considère comme recouvrant une réalité supra-terrestre. L'autre met au point une machine qui les y projette en chair et en os.

Le maître du laboratoire est un cône lumineux inversé à la science immense aspirant à la condition d'intelligence désincarnée. Il leur apprend par télépathie qu'ils sont dans le macrocosme et qu'il a non seulement créé leur microcosme mais y a injecté la vie. Il le conserve dans un petit réceptacle ovoïde. Il les présente à trois autres créatures microscopiques mais non-humaines et leur propose soit de résider dans son univers soit de construire une nouvelle machine pour regagner le leur. C'est lui qui les a tous appelés par de puissantes vibrations mentales.

Mais le Créateur (tel qu'il se qualifie) ne voit pas en sa création son chef d'œuvre. Il est vrai qu'elle n'est guère impressionnante dans son ovoïde. Bien que, selon l'auteur, sa mentalité l'éloigne fort des humains, ceux-ci sont en mesure de capter ses pensées. Ils surprennent ainsi son intention de détruire notre univers dans le cadre d'une expérience. Avec les autres créatures, ils se révoltent et réussissent à le préserver dans son réceptacle avant de s'enfuir. Si le narrateur parvient à regagner la Terre, c'est à l'époque proche de la fin de l'humanité qu'il attend avec sérénité.

C. D. Simak surpasse ses prédécesseurs et ses successeurs. Le Créateur admet même qu'il ne soit



Les démiurges ès miniaturisations

qu'un peu de vie synthétique dans un univers qui n'est à son tour qu'une masse de matière dans un laboratoire supra-macrocosmique. Mais surtout il réduit le Dieu judéo-chrétien, déjà fort anthropomorphe, à un expérimentateur irresponsable et malveillant. C'était très hardi dans un pays dont les billets de banque portaient déjà la devise «In God we trust» (Nous mettons notre confiance en Dieu). Déplorons pourtant un certain infantilisme et une écriture maladroite.

Contrairement à ces défauts, l'iconoclasme est absent de *The Cosmic Pantograph* (*Le Pantographe Cosmique*, 1935) d'Edmond Hamilton (1904-77), exemple de sa veine. Le thème s'y conjugue aussi à celui de la perte de l'humanité, mais différemment. En fait, le récit s'ouvre par un dialogue entre deux astrophysiciens sur sa destinée dans notre univers soumis à l'entropie: qu'advient-il quand son milieu se dégradera au point de ne plus pouvoir entretenir la vie? Or, un jour, l'un annonce à l'autre qu'il va lui montrer la fin de l'homme.

Il le conduit devant une sphère en acier de trente pieds de diamètre munie d'un hublot transparent et d'oculaires. Il le convie à assister à la naissance et à l'évolution d'un microcosme reproduisant atome par atome notre univers. Ainsi observent-ils la formation des galaxies, le déclin du Soleil, l'émigration de l'humanité sur Mercure pour profiter de ses derniers feux, son expansion vers les étoiles proches, dans la Voie Lactée, puis le reste de la création, enfin sa lutte contre la mort glacée qui la gagne inexorablement, le tout en quelques heures, vu l'accélération temporelle.

Un vrombissement les surprend alors. Ils observent par le hublot l'approche de cylindres en rapide expansion qui explosent avec elle en tentant de franchir la sphère. Et les observateurs rescapés de se réjouir, confiants en la capacité future de leur espèce à fuir son univers moribond que n'emprisonnera pas une coque fatale pour conquérir le macrocosme, sans déplorer le sort des créatures. Conclusion abrupte et cynique de cette évocation peu convaincante mais percutante d'une humanité miniature perdue mais méritante. Elle aurait mérité un développement.

E. Hamilton dut en être conscient car il reprit le thème dans *Fessenden's Worlds* (*Les Mondes de Fessenden*, 1937), où son propos est bien plus raisonné. Arnold Fessenden, le plus grand astrophysicien de la Terre, montre au narrateur son cosmos miniature: un essaim lenticulaire de points lumineux flottant entre deux disques. Il lui explique alors que

sa création obéit au même schéma évolutif que notre univers, du moins selon les théories de l'époque (sans cependant respecter la stricte identité qui sous-tendait de façon discutable *The Cosmic Pantograph*):

«...J'ai empli l'espace sans gravité entre ces disques d'un nuage de gaz incandescent dont les atomes étaient infiniment plus minuscules que nos atomes parce que j'avais contracté leurs orbites électroniques. Alors, tout ce que j'ai eu à faire était d'observer pendant que le même processus naturel et inéluctable qui avait formé notre univers des éons auparavant formait ce petit microcosme.

J'ai observé le gaz qui se condensait en de minuscules nébuleuses. J'ai vu ces petites nébuleuses se condenser à leur tour en soleils miniatures, tout comme dans notre propre cosmos il y a longtemps. Et j'ai vu ces soleils se rapprocher les uns des autres au hasard de leurs errances et éjecter des mondes.

Des millions sur millions de mondes minuscules, ici, dans ce petit microcosme, Bradley! Des mondes que je peux changer, altérer et détruire à volonté, des mondes présentant toutes sortes de conditions concevables, des mondes dont la vie peut se développer ou s'étioler à mon gré. Voilà mon sujet d'expérience, Bradley!»

L'astrophysicien joint le geste à la parole. Il indique à Bradley un oculaire qui lui permet d'observer l'évolution accélérée de mondes vivants («La vie se développe toujours automatiquement sur des mondes où les conditions sont favorables...»). Il justifie alors la raison d'être de sa création: il dévie une comète vers une planète dont la population est anéantie; il en rapproche deux autres et provoque le génocide d'une race humaine par une reptilienne pour voir quelle est la plus forte; il assèche les mers d'un peuple de phoques pensants. À son invité indigné, il répond:

—Bêtises! Ce n'était rien qu'une expérience. [...] Ce n'est pas plus un meurtre que lorsqu'un bactériologiste détruit fortuitement des germes sur lesquels il s'exerce. Ces petits peuples étaient des millions de fois plus petits que n'importe quel germe. Mais eux et d'autres pareils sur les innombrables mondes de ce microcosme me fournissent des sujets d'expérience qu'aucun savant n'a jamais eus auparavant.



Les démiurges ès miniaturisations

Quand l'astrophysicien s'apprête à détruire l'étoile d'une planète à la civilisation idyllique pour voir si elle survivra, l'invité s'y oppose. Le microcosme, son créateur et le laboratoire sont anéantis. «Notre univers n'est-il rien d'autre qu'un minuscule microcosme sur une plus vaste échelle? Et dans ce cosmos plus vaste y a-t-il un super-expérimentateur qui nous considère comme rien d'autre qu'une expérience intéressante et qui nous inflige des désastres juste pour étudier nos réactions, à son grand amusement? Y a-t-il un Fessenden là-haut?» conclue le survivant (et le récit).

L'auteur est matérialiste: la vie comme la création est un phénomène physique. Certes, son créateur évoque le démiurge fou ou maléfique des anciens gnostiques. Toutefois, il n'est pas ouvertement iconoclaste. Il ne rejoint C. D. Simak qu'in fine et surtout par le caractère dérisoire de l'humanité. Mais, contrairement à lui, il s'interroge sur

L'auteur est matérialiste: la vie comme la création est un phénomène physique. Certes, son créateur évoque le démiurge fou ou maléfique des anciens gnostiques. [...] Il s'interroge sur les droits du créateur sur ses créatures. Son propos est essentiellement moral face à un cosmos amoral. Qu'il soit d'origine matérielle ou divine importe peu.

les droits du créateur sur ses créatures. Son propos est essentiellement moral face à un cosmos amoral. Qu'il soit d'origine matérielle ou divine importe peu. Cette dimension manquait à *The Cosmic Pantomorph*. C'est déjà polémique.

Tout en relevant de la tradition des «pulp», *Fessenden's Worlds* est un récit solide, intéressant et bien conçu à défaut d'être littéraire. Elle n'en a pas produit tellement. C'est aussi le cas de *Microcosmic God* (tr. *Dieu Microcosmique*, 1941) de Theodore Sturgeon, pseudonyme d'Edward Hamilton Waldo (1918-85). L'humour en plus, cette nouvelle ressemble assez à celle de C. Péguy: ce pourrait en être la réécriture. Y transparait déjà un peu de ce qui ferait de l'auteur un des grands de la SF états-unienne d'après la seconde guerre mondiale.

C'est aussi l'histoire d'un génie scientifique universel, solitaire et atypique, stéréotype déjà déclinant. Les inventions de James Kidder lui ont permis d'acheter une île où poursuivre ses travaux. S'y ajoutent celles de minuscules créatures qu'il a synthétisées et dont l'évolution accélérée leur a conféré en deux cents jours le niveau intellectuel de l'homme. Il a stimulé leur intelligence en multipliant les obstacles pour qu'elles les surmontent et en leur fournissant des matières premières. Si bien qu'elles ont développé des technologies inédites dont il profite.

Comme le docteur Dofre, il est devenu un dieu aux édits draconiens. Toutefois, les inventions qu'il transmet à la banque qui gère ses avoirs suscite vite la rapacité de celle-ci, au point de le réduire au rôle d'employé. Avidée de pouvoir, elle lui impose au nord de l'île une centrale émettrice de rayons d'énergie. Le gouvernement tente de la bombarder, mais les sujets de Kidder inventent un champ de forces. Depuis, nul ne sait ce qui se passe sous cet écran opaque et encore moins ce que feront leurs descendants quand ils le supprimeront... Une amusante histoire d'apprenti sorcier.

Évolution du thème

Deux thèmes concourent dans *Surface Tension* de l'États-unien James Blish (1921-75). Cette longue nouvelle s'intègre au recueil *The Seedling Stars* (tr. *Semaines Humaines*, 1956) qui met en scène plusieurs espèces humaines génétiquement modifiées en fonction des conditions physiques des planètes où elles ont été implantées. C'est le concept de



Les démiurges ès miniaturisations

panthropie, opposé à celui de terraformation: transformation des milieux extra-terrestres. À son tour, *Surface Tension* (tr. *Hydrot*) se compose de la nouvelle du même titre (1952) et de *Sunken Universe* (1942).

Sunken Universe a été recyclé en prologue de la nouvelle version de *Surface Tension*. Un astronef d'ensemencement a naufragé sur *Hydrot* de Tau Ceti, planète marine. L'équipage remplit pourtant sa mission. Estimant la vie océanique trop agressive, il utilise ses propres cellules germinatives pour créer une humanité haploïde aux extrémités palmées ne dépassant pas 250 microns, apte à peupler les mares du seul continent en attendant de devenir amphibie et de le conquérir. Avant de mourir, il lui laisse des plaques inaltérables où sont consignées ses origines.

Surface Tension proprement dit se passe des siècles après. L'infime humanité a prospéré dans sa mare. Elle hiberne dans les spores qu'elle développe quand la température baisse trop. Elle se nourrit de bactéries, de champignons, de mycélium et d'algues et a acquis une technologie rudimentaire mais efficace. Ses plus grands ennemis sont les rotifères, mais elle a pour alliés les protozoaires et les paramécies avec lesquels elle communique. Elle commence cependant à se sentir à l'étroit. C'est l'histoire de Lavon, le premier conquérant du monde émergé.

Le texte des plaques rend perplexes les homoncules, surtout le concept d'étoile, mais ils savent qu'ils les verront à la surface. Lavon fait construire un navire étanche de cinq centimètres muni d'une bulle de gaz pour flotter et de roues à aubes mues par des diatomées pour avancer. Les pionniers affrontent la tension de surface qu'exerce l'air sur l'eau, puis les rayons solaires qui menacent de les déshydrater avant d'atteindre une autre mare. Ils y trouvent leurs semblables avec qui ils sont prêts à partager leur savoir, en attendant que tous rallient l'humanité interstellaire.

Cette histoire est une des rares où les créateurs abandonnent leurs créatures et font preuve d'abnégation. Mais surtout l'auteur arrive à rendre poignante la vie de ses héros et épique leur dérisoire odyssée. Il insiste qu'il s'agit de vrais humains, postulat discutable appliqué à des êtres proches des amibes, si précautionneux les démiurges soient-ils. Tout son recueil est sous-tendu par un humanisme qui néglige la multiplicité des formes que revêtent les membres de l'humanité interstellaire pour ne retenir qu'une unité génétique dont J. Blish tente non sans brio de nous convaincre.

Par contre, le plus plat classicisme préside à *The Micro Race!* (tr. *La Micro Race!*, 1950), médiocre bande dessinée états-unienne qui réunit deux scénaristes, Bill Gaines & Al Feldstein, et un dessinateur, Jack Kamen, pour produire en six planches un quasi-plagiat de *Microcosmic God*. Dans son île, un vieux professeur synthétise une race microscopique à évolution accélérée qu'il soumet à des conditions extrêmes pour voir comment elle survivra. Ainsi maîtrise-t-elle une énergie plus puissante que celle de l'atome. L'explosion la détruit avec son créateur.

Une influence d'O. Béliard est possible sur *Fuite dans l'Inconnu* (1954), un des vingt romans de SF signés Jean-Gaston Vandiel par les Belges Jean Libert (1900-95) et Gaston Vandenpahuysse. L'humanité étant frappée de cancliose, maladie dégénérative incurable qui la condamne à brève échéance, un savant, Dox Gavnor, propose de créer in vitro pour lui succéder une race immunisée d'une trentaine de centimètres, vivant deux siècles et concentrant un maximum de cellules cérébrales. En effet, il est d'abord question de la loger dans une clairière...

Le projet est d'abord rejeté par les politiciens et son promoteur arrêté, puis réalisé en secret. Les petits Vitaliens se révèlent supérieurement intelligents et télépathes. Avec leur nombre, leur



Les démiurges ès miniaturisations

savoir et leur assurance croissent. Ils se déclarent indépendants et pressent leurs créateurs de faire place nette. Ceux-ci détruisent leurs villes et les survivants une métropole de leurs retraites souterraines. L'histoire finirait mal s'ils n'obtenaient de l'humanité quarante jours de délai pour construire une flotte d'astronefs et, miséricordieux, ne lui offraient un remède à la cancilose.

Les Vitaliens se révèlent à nouveau plus raisonnables que les humains dans une suite, *Raid sur Delta* (1955). Une flotte militaire à la poursuite de hors-la-loi découvre leur planète en orbite autour de Sirius. Ils ont encore progressé et vivent sous la surface, gouvernés par l'Intelligence Suprême, un cerveau biologique géant qu'ils ont créé. Bêtement agressifs, les Terriens sont bientôt manipulés et neutralisés. Avant de les renvoyer, les nains leur font comprendre que Delta leur est interdite tant qu'ils ne mériteront pas l'étincelle divine, bien cachée, qu'ils ont décelée en eux.

Assez vieillots et sommaires, ces romans introduisent pourtant l'idée que les homoncules sont créés en remède à la finitude de l'humanité, à quelques exceptions près, mesquine et infantile, mais épargnée par eux. Sa condamnation initiale procède d'un changement dans l'ordre cosmique qui se traduit par une irradiation génératrice de la cancilose: ce n'est pas une maladie mais le début d'une nouvelle phase de l'évolution biologique terrestre. Les Vitaliens l'y soustraient pour lui permettre d'accéder à «la dimension spirituelle à laquelle elle est en fin de compte destinée».

Notons comme le pessimisme entache ce diptyque, surtout la conclusion où un seul personnage, le scientifique qui prend l'initiative de la trêve entre les Vitaliens et l'expédition terrienne, semble digne d'une telle destinée. À part un officier opposé à son général belliciste, les auteurs ont une bien piètre opinion de l'humanité dont l'éviction est tout à fait méritée. Fidèle à l'esprit et à la lettre de l'original mais graphiquement morne, l'adaptation éponyme des deux romans en bande dessinée (1974 et 1975), due à un tâcheron anonyme sans doute français, n'y ajoute rien.

Transformer (tr. *Les Habitants de la Ville Jouet*, 1954) est une contribution états-unienne singulière, peut-être hors thème. D'abord, cette nouvelle de Chad(wick) (Simmes) Oliver (1928-93) concerne un chemin de fer miniature avec lequel joue un garçon de treize ans. Il s'agit en fait d'une gare entourée d'une ébauche de ville avec ses bâtiments et ses figurines. Et surtout ces dernières pensent et sont

lassés de mener une existence sans attrait pour le plaisir d'un enfant égoïste. Aussi décident-elles de trafiquer le transformateur qui fournit le courant pour l'électrocuter.

Il est seulement choqué, ce qui le décide à vendre son jouet à des copains. Ainsi les figurines sont-elles séparées. Pas question ici de technologie conférant une conscience à des figurines mais d'un banal train électrique et de ses accessoires. Cela suffit sans doute à faire basculer le récit de la SF dans le fantastique, voire le merveilleux. C'est une métaphore de la condition de l'homme, jouet d'entités supérieures indifférentes à son sort ou l'exploitant sans vergogne. Un aspect présent dans des récits antérieurs, mais, tel quel, celui-ci a pu influencer les suivants.

Ici non plus, ce n'est pas la biologie que choisit L'États-unien Frederik Pohl (1919-2013) dans la nouvelle *The Tunnel under the World* (tr. *La Tête contre les Murs et Le Tunnel sous le Monde*, 1955). Guy Burckhardt revit la journée du 15 juin mais avec des variantes: le matraquage publicitaire est chaque fois différent. Il croit d'abord avoir rêvé, mais sa vie devient un cauchemar: il a l'impression de vivre une existence factice. Il se confie à un petit homme qui s'étonne qu'il se souvienne de la veille, l'entraîne dans un tunnel et lui explique que c'est *toujours* aujourd'hui.

C'est une métaphore de la condition de l'homme, jouet d'entités supérieures indifférentes à son sort ou l'exploitant sans vergogne. Un aspect présent dans des récits antérieurs, mais, tel quel, celui-ci a pu influencer les suivants.



Les démiurges ès miniaturisations

Tylerton où il vit est livré à des publicistes testant sans cesse de nouveaux produits sur les habitants qui oublient tout le lendemain. L'entrepreneur apprend enfin à Burckhardt qu'il est un robot doté de la mémoire enregistrée d'un mort. Il évolue dans une maquette tenant sur une table et représentant une ville états-unienne typique. Et il recommence à vivre le 15 juin. Cette variante est une reconversion du thème, astucieuse à défaut d'être convaincante, en une allégorie de l'aliénation publicitaire. Elle évoque d'autres récits dont F. Pohl se faisait déjà une spécialité.

Moins connu, son compatriote, Raymond E. Banks (1918-96) publia presque en même temps *The Short Ones* (tr. *Les Myrmidons*, 1955), nouvelle aussi féroce mais d'inspiration sociologique. Elle alterne le point de vue des créatures et celui des observateurs. Les Myrmidons sont de minuscules êtres protoplasmiques vivant sous un dôme au centre d'un auditorium installé au Pentagone. Ils sont 250.000 et servent de sujets d'expérience et de test aux candidats aspirant à une carrière politique. À cette époque, il n'est plus question de faire gérer la société par des amateurs.

C'est l'histoire d'un candidat. Il a six heures pour démontrer ses compétences, soit un an de la vie des Myrmidons. Grâce à un casque, il devient leur dieu par procuration. Pour leur imposer sa volonté, il les manipule. Il peut les tuer à distance, faire des miracles et contrôler la météorologie. Mais il a pour rival un roi qui répand l'athéisme et doit déclencher une guerre civile pour l'éliminer. Pour rendre plus réaliste l'examen, ces créatures sont dotées de sentiments humains mais sont sacrifiées sans pitié. Cela donne la mesure de cette satire de l'aliénation politique.

Plus classique, *Au Centre de l'Univers* (1956) est l'œuvre des Français Henri Keller & Grégoire Brainin qui semblent découvrir d'eux-mêmes les développements advenus entre les deux guerres aux USA.. Ce roman à prétentions métaphysiques s'ouvre sur un dialogue entre deux savants. L'un prétend démontrer scientifiquement l'existence de Dieu. Selon lui, procédant de Sa pensée, l'homme aussi peut créer un univers à sa propre échelle. Ainsi in vitro un nuage cosmique évoluant en nébuleuses, étoiles et planètes. Mais sa durée ne dépassera pas 48 heures.

L'impulsion donnée, Dieu a donné la vie et des âmes à ses créatures, entre autres les humains. Or, leur planète est menacée par des météorites radioactives. Un extra-terrestre apprend à trois Terriens

Procédant de Sa pensée,
l'homme aussi peut créer
un univers à sa propre
échelle. Ainsi in vitro un
nuage cosmique évoluant
en nébuleuses, étoiles et
planètes.

que l'univers va se transformer en un bloc solide. Il les entraîne dans un voyage spatio-temporel qui leur révèle de puissantes entités. L'une d'elles, le Maître de la Pensée, les projette chez les créateurs de l'univers sur le point de le détruire. Plus tard, ceux-ci le réparent. La Terre est sauvée. Il n'y a guère à retenir de ce roman touffu, fumeux et mal fagoté que ceci:

«...l'accident cosmique qui pulvérisera les planètes sera peut-être causé par un simple accident technique survenu dans le laboratoire de la création.»

Autre simulation aliénée, *Hanno Rubato la Luna* (tr. *On a volé la Lune*, 1958) de l'Italien Ivo Prandin est la version poétique de l'idée de F. Pohl et de R.E. Banks. L'armée de la Caverne vainc celle de la Cité. Elle assiste alors à la disparition de la Lune et part la reprendre à l'ennemi. Chute de la nouvelle: c'était la fausse manœuvre de la fillette d'un général adepte de *kriegspiel* dans la salle des commandes d'un champ de bataille reconstitué dans une vallée sous globe. Elle avait pris les robots soldats pour des jouets avant de constater qu'ils avaient des sentiments humains...

Avec *Edge of Time* (*Au Bord du Temps*, 1958), David Grinnell poursuit la tradition de ses compatriotes J. Williamson et E. Hamilton. Rien d'étonnant, car



Les démiurges ès miniaturisations

ce pseudonyme cachait Donald A. Wollheim (1914-90), médiocre auteur pour la jeunesse mais surtout rédacteur en chef et directeur de collection influents, grand collectionneur et érudit es anticipations. Il ne pouvait donc les ignorer et s'en inspira dans ce modeste mais attachant roman. C'est l'histoire du reporter Warren Alton et de la photographe Marge McElroy envoyés enquêter sur des mirages bizarres.

Il s'agit de projections extra-terrestres échappées au projet Microcosmos. Dans une poche d'espace-temps extérieurement réduite mais intérieurement immense isolée par un champ de forces a été créé un super-atome d'hydrogène. En explosant, il a produit en un milliard d'années — soit quatre années terrestres — une galaxie de cent mille années-lumière qui poursuit son expansion. Ses étoiles sont entourées de planètes dont les scientifiques suivent l'évolution et tirent des technologies inédites de leurs civilisations. Mais ils ne se contentent pas de les observer au télescope.

Un phénomène naturel (!?) leur permet d'échanger leur esprit avec celui des habitants et d'en assimiler les connaissances et la langue. Cette expérience est proposée aux deux enquêteurs contre leur silence. Leurs aventures remplissent la moitié du roman. Ainsi Warren s'incarne-t-il dans des membres de la culture de Komar et parcourt-il son histoire: il participe au premier vol vers un de ses satellites, puis à une mission interstellaire, au sauvetage des colons d'une planète menacée; enfin il assiste à la formation de son empire galactique et à sa destruction.

Car, après avoir étendu ses spires, les étoiles de la galaxie tendent vers un point central. Une prophétesse prévient ses habitants, qui œuvrent à quitter ce microcosme. Ils se heurteraient au champ de forces si Marge ne l'annulait au bon moment. Car, émue par leur sort contrairement à ses collègues utilitaristes, elle avait secrètement inspiré la prophétesse. Une flotte d'arches perce la poche d'espace-temps et, grandissant, part en quête d'une place dans notre univers. Conclusion optimiste et grandiose, hélas gâchée par le manque de souffle d'un roman peu convaincant.

Alexandre L(azarevitch) Polechtchouk, auteur russe peu prolifique, donne la même conclusion à son court roman *Ошибка Алексея Алексева* (tr. *L'Erreur d'Alexei Alexeiev*, 1961), avec une vision moins lyrique mais plus profonde. C'est un peu l'équivalent adulte de l'œuvrette de D. Grinnell. Elle est bâtie comme une enquête de police scientifique sur les travaux d'un ingénieur visionnaire

et même un peu mystique, victime de l'explosion de son laboratoire. L'air s'y est solidifié en une substance transparente plus dure que le diamant dont un infime éclat pèse 42 kilos.

Autre bizarrerie, des mirages se manifestent à proximité ainsi qu'en deux autres points sur la même longitude de la circonférence terrestre, celle-là même où l'ingénieur avait lancé une fusée chargée d'un conteneur. Avait-il inventé un nouveau projecteur? Non, car les ondes qui ont causé la destruction du laboratoire provenaient de ce satellite. Une lettre de l'ingénieur révèle qu'il a amorcé dans une sphère vide un processus de création et une observation astronomique confirme qu'une galaxie miniature en orbite autour de la Terre développe ses spires.

Le temps s'y écoule vingt millions de fois plus vite et ses habitants ont dépassé leur créateur. Craignant pour leur intégrité, ils l'ont neutralisé. Il n'a pas compris que ses créatures avaient le droit d'exister et de se défendre. Mieux, elles agissent sur leur évolution cosmique en manipulant la luminosité de leurs étoiles. La nouvelle se répand dans le monde. Des savants états-uniens qualifient de miracle l'œuvre de leur collègue soviétique; d'autres donnent libre court à leur mysticisme ou redoutent la destruction de la Terre. Un message est alors émis dans toutes les langues:

Nous avons été créés par vous, Terriens, disait la Voix. Il y a de cela peu de temps pour vous; mais, pour nous, il y a des millions d'années. Issus du cosmos, comme vous-mêmes, mais depuis plus longtemps en temps relatif, nous avons voulu d'abord, comme vous, nous libérer des forces de la Nature et les contraindre en les analysant. Nous savons maintenant que ces forces ne peuvent être dissociées de ce qui participe d'elles et que la raison objective est asymptotique à la science en laquelle elle se résout. Il n'y a plus de hiatus entre nous et les lois du cosmos. Comme vous, nous y avons longtemps réfléchi. Nous y sommes maintenant intégrés et elles s'intègrent à nous. La Vie et la Mort ne s'opposent plus mais se complètent en une résurrection permanente et notre être est notre existence. Que vous nous ayez créés en porte témoignage, comme en atteste la pérennité de la matière, toujours identique en ses structures dans la Vie des étoiles.

C'est à la différence de la notion du temps que furent dues les difficultés de communication entre nos mondes. Ces difficultés n'existent



Les démiurges ès miniaturisations

plus pour nous. Mais il nous a fallu jadis user de défenses pour détruire ce qui menaçait de nous désintégrer, dans l'ignorance où vous étiez de la Vie que vous aviez pourtant créée. Cette période est à jamais révolue.

Nous avons entrepris la transformation de "votre" micro-galaxie expérimentale en nébuleuse extra-galactique normale dont les dimensions sont sans proportion avec celles du fragment galactique qu'est votre ensemble solaire et qui évoluera désormais dans un temps s'écoulant selon les normes des autres galaxies.

Dans cet exode concerté et nécessaire au sein du cosmos sans limites, jamais nul danger ne viendra de nous. Adieu, frères qui fûtes nos pères. Vivants de la planète Terre, Adieu!

Ce récit date de la guerre froide, mais de la période post-stalinienne, porteuse d'un dégel provisoire, d'où un renouveau dans la SF soviétique. Les échanges reprenaient avec l'ennemi. Des livres occidentaux passaient le rideau de fer; certains étaient même traduits. Il se peut qu'A. Polechtchouk, déçu par le piètre traitement de D. Grinnell mais intéressé par son potentiel, ait décidé d'y donner une réplique socialiste. Ainsi déjà dans *Cor Serpentis / Cepdye Змеу* (tr. *Cor Serpentis*, 1959), Ivan Efremov contre *First Contact* (tr. *Premier Contact*, 1945) de Murray Leinster.

Le récit d'A. Polechtchouk n'adhère pourtant pas tout à fait au réalisme socialiste. La SF soviétique avait alors commencé à s'en éloigner pour traiter des thèmes nouveaux ou en redécouvrir d'anciens.

Le récit d'A. Polechtchouk n'adhère pourtant pas tout à fait au réalisme socialiste. La SF soviétique avait alors commencé à s'en éloigner pour traiter des thèmes nouveaux ou en redécouvrir d'anciens. Sa conclusion est optimiste. Mais le démiurge n'est pas un héros positif malgré sa réussite. Il est en quelque sorte puni pour n'avoir pas suivi la ligne marxiste-léniniste dans ses travaux. Et surtout la mini-galaxie s'enfuit vers son propre destin parce que la société qui l'a créée n'est pas accomplie. Même indirecte, une telle critique ne serait pas tolérée quinze ans après.

Auteur très prolifique, capable du meilleur comme du pire mais le plus souvent médiocre, le Français F(rancis) Richard(-Bessière) (1913-2011) n'innove pas dans *Micro-Invasion* (1962). Un savant qui vient de créer un univers dans une cuve assiste avec ses invités à l'irruption d'une minuscule soucoupe volante. C'est la propriété d'humanoides verts de la planète Ilka, secteur solaire 318-B x-32 de la Galaxie 2804 WK, Z 28, énonce sérieusement son commandant. Il leur explique qu'il les a enlevés pour les empêcher de nuire à leur microcosme et de ruiner leur foi.

Arrivés sur Ilka, ils apprennent qu'elle est menacée par la prolifération de diamants apportés par une météorite et que la seule façon de la retarder est de les briser. La population de la planète y est mobilisée, mais sa masse a dangereusement augmentée. D'autres mondes sont contaminés et le microcosme suivra. Les habitants ont donc décidé d'importer des esclaves de la Terre en attendant de l'envahir. Les Terriens leur en ôtent l'envie en les aidant à trouver une arme ancienne capable de désintégrer les bijoux. Ce roman à l'humour lourd frise la parodie.

Le thème mute une dernière fois en empruntant la dimension informatique. *Simulacron-3* (tr. *Simulacron 3*, 1964) de l'États-unien Daniel F(rancis) Galouye (1920-76) est l'adaptation de *The Tunnel under the World* et de *The Short Ones*. Ici la miniaturisation est figurée et la simulation n'intervient pas sur des maquettes et des robots mais à l'intérieur d'un ordinateur où 1936 individus et leur environnement sont programmés pour répondre aux besoins des enquêteurs sociaux, publicistes et autres sondeurs d'opinions qui économisent ainsi les coûts de prospections in vivo.

Les expérimentateurs s'y «incarnent» pour l'améliorer, modifiant ou effaçant des individus artificiels. Ils s'ingénient à en assurer la cohérence, car aucun ne peut résister à la conscience de n'être



Les démiurges ès miniaturisations

qu'une combinaison de charges électriques au sein d'une réalité simulée, d'où révoltes et suicides. Ils visent le réalisme parfait. Une partie du roman traite des problèmes d'ajustement et des questions que se pose l'un d'eux, Douglas Hall, sur la complexité de la personnalité humaine dans ses manipulations des simulacres électroniques. Ainsi s'exprime-t-il devant la presse:

Nos avons là un instrument chirurgical permettant de disséquer l'âme humaine elle-même! Il peut démonter un homme mobile par mobile, instinct par instinct. Il peut forer jusqu'au cœur des motifs, des peurs, des aspirations fondamentaux. Il peut localiser et étudier, analyser, classer et nous montrer comment exploiter n'importe quel trait entrant dans la composition de chaque individu. Il peut expliquer et dévoiler les sources des préjugés, du fanatisme, de la haine, des sentiments pervers. En étudiant les êtres analogiques d'un système simulé, nous pouvons cartographier le spectre entier des relations humaines. En stimulant ces unités analogiques, nous pouvons observer non seulement l'origine mais encore chaque stade du développement des tendances indésirables et antisociales!

«...Dans le milieu conditionné du simulateur, nous comptons isoler diverses unités de réaction, depuis les enfants analogiques jusqu'à tous les groupes d'âge. Systématiquement, nous leur donnerons un coup de pouce d'une façon puis d'une autre en utilisant tous les stimuli concevables pour susciter en eux le meilleur et le pire. Nous comptons faire progresser l'étude du comportement humain de plusieurs milliers d'années!

«...Le simulateur, résumai-je, va nous montrer la voie de l'Âge d'Or des relations humaines. Il nous montrera comment nettoyer l'esprit des mortels des derniers vestiges de son origine animale.

Ainsi les intentions les plus humanistes mettent-elles ces simulations au service du pire utilitarisme. Apologie d'autant plus piquante que son auteur va vivre la paranoïa qu'il a causée à d'autres. À l'occasion d'une intrigue politique, il découvre que son propre monde (le nôtre) est aussi une contrefaçon et lui-même le produit des circuits d'une réalité supérieure. Se basant sur les rouages du monde du *Simulacron 3*, il cherche l'unité (la personne) qui assure le relais avec le programmeur suprême tout en redoutant d'attirer son attention de peur d'être déprogrammé.

Le démiurge s'est aperçu que le *Simulacron 3* fait concurrence à son propre simulateur. Il veut le détruire mais risque de compromettre la cohérence de sa création et de rendre folles ses créatures. Il essaie d'abord de susciter des troubles sociaux, mais elles résistent. Il n'a plus qu'à tout déprogrammer et recommencer. Or Douglas est sa copie, qu'il a créée dix ans plus tôt avant de devenir un être sadique et cruel. Grâce à une complicité féminine toujours amoureuse de lui dans son ancien état, leurs personnalités sont interverties et le couple commence une nouvelle vie.

Malgré son «*happy ending*» discutable, *Simulacron-3* est une réussite qui fit date dans la SF occidentale. Il inaugura aussi le thème des univers virtuels, qui s'est vite différencié de celui des démiurges ès miniaturisations. L'ont notamment illustré *Pap* (Carton, 1967) de la Danoise Cecil Bødker, *Zone Null* (tr. Zone Zéro, 1970) de l'Autrichien Herbert W. Franke et le film *Tron* (tr. *Tron*, 1982) de Steven Lisberger. Dans les trois, des personnalités humaines sont injectées dans un monde électronique. Sa longue bibliographie n'a généralement rien à voir ici.

Simulacron-3 est une réussite
qui fit date dans la sf
occidentale. Il inaugura aussi
le thème des univers virtuels,
qui s'est vite différencié
de celui des démiurges ès
miniaturisations.



Les démiurges ès miniaturisations

Tassement du thème

Dans *Les Démiurges* (1964) de Nathalie Henneberg (1910-77), autrice russe d'expression française, deux enthousiastes créent un micro-système solaire dont une planète ressemble à la Terre. L'un rêve qu'ils y sont transportés et rencontrent dans un cadre préhistorique une jeune primitive. Réveillé, il trouve son ami mort, une blessure au front. Il réalise alors que la genèse s'est répétée: c'était Lilith, première compagne d'Adam qui d'après le Talmud et la Cabale se nourrissait du sang et de la cervelle de ses victimes. Une trop brève nouvelle d'un biblisme lyrique.

Autre ébauche, *Cerul de Sticlă (Le Ciel de Verre)*, 1965) de Max Solomon est un conte philosophique roumain sur un globe de sept mètres de rayon. Ses habitants mesurent deux micromètres de haut et vivent leur 164ème génération. Le ciel de verre est le couvercle qui les isole. Il permet aux sociologues de les étudier. Mais un opérateur doit l'ouvrir: une puce s'y étant introduite, il la récupère avec une pincette, éternuant au passage. Ainsi l'expérience est-elle faussée. C'est la chronique des conséquences en une seule heure, soit presque trois générations.

L'éternuement provoque un séisme miniature et la puce, d'abord prise pour un envoyé, suscite la déception. Et surtout le cataclysme est sociologique: les habitants prennent conscience de leur condition et de l'existence de leurs créateurs. Ils leur envoient un message revendiquant leur liberté et proposant en échange de les faire profiter de leurs progrès; sinon ils quitteront leur globe. En une heure, l'humanité n'a pas le temps d'en discuter. Le couvercle se fend et une grande fête a lieu en-dessous. Hélas, cette nouvelle ressemble à un résumé dont l'auteur a négligé les potentialités.

The Little People (tr. *Le Petit Peuple*, 1967) de John Christopher, pseudonyme de l'Anglais Christopher Samuel Youd (1922-2007), marque une régression en-deçà des *Petits Hommes de la Pinède*, ce qui n'a rien d'étonnant de la part d'un auteur d'inspiration aussi morne. Le point de départ est une vieille bâtisse irlandaise qu'hérite de son oncle une jeune femme. Elle trouve dans une tour des maisons de poupées; un de ses amis a entrevu un farfadet au clair de lune; une minuscule empreinte de pied est découverte; de menus objets et de la nourriture disparaissent...

Ils trouvent dans les souterrains sept homoncules d'une trentaine de centimètres parlant allemand. Un carnet abandonné leur apprend qu'un

médecin nazi les a obtenus en traitant des juives enceintes avant de s'enfuir avec eux en Irlande en 1944. Comme ils sont capables d'exacerber les psychoses de leurs hôtes, ceux-ci leur abandonnent la demeure en comptant qu'ils s'éteindront. Il est dommage que l'auteur n'ait pas tiré davantage de ce roman par ailleurs bien écrit. Il avait l'habitude de banaliser les thèmes les plus évocateurs sous prétexte d'intimisme et de sobriété.

N. Henneberg renoue avec la mythologie hébraïque dans *Celle qui venait de la Nuit* (1969). Le premier paragraphe résume la création du microcosme des Démiurges. Mais ici Lilith est projetée — comment? — dans notre monde. Avec la plus parfaite innocence, elle exerce ses sanglants maléfices sur les habitants de l'île frappée par la dévastation consécutive à l'expérience. De plus, elle est bientôt rejointe par d'autres créatures démoniaques. Bien que plus développée, cette seconde nouvelle n'est guère plus cohérente, mais le sens du merveilleux compense ce défaut.

Welt am Draht (tr. *Le Monde sur le Fil*, 1973) est la seule contribution à la SF du cinéaste ouest-allemand Rainer Werner Fassbinder (1945-82) aussi auteur avec Fritz Müller-Scherz du scénario complexe. Cette longue adaptation télévisuelle du roman de D. Galouye s'ouvre sur la mort suspecte du professeur Vollmer. Son collaborateur Fred Stiller voit se volatiliser le policier Günther Lause, le dernier à lui avoir parlé, à qui il avait confié que sans lui c'en serait fini de ce monde. En le cherchant, il s'aperçoit que nul ne le connaît et que toute trace écrite de lui a disparu.

Stiller poursuit les travaux de Vollmer sur un super-ordinateur qui simule un univers dont les quelque dix mille habitants servent de cobayes à la firme qui finance le projet. Ici, il reprend à peu près l'apologie utilitariste de D. Hall dans *Simulacron-3*. Cela ne l'empêche pas de continuer son enquête. Il retrouve Lause en injectant sa conscience dans le corps d'une simulation. Car le transfert fonctionne dans les deux sens. Il apprend alors que lui-même est une simulation programmée depuis la réalité. Dès lors, il cherchera à y accéder en contactant un des surveillants qu'elle y délègue.

Car sont effacées les unités défectueuses ou attentant à la structure de cet univers. Lause était l'une d'elles. Elles deviennent folles en apprenant leur condition. Stiller aussi est ébranlé mais, comme Vollmer, ne peut être supprimé aussi facilement. Son patron le fait accuser du meurtre. Il est rejoint dans sa fuite par sa maîtresse Eva, la fille



Comme D. Galouye, W. Fassbinder traite avec talent mais différemment la quête et la conquête de l'identité et de la réalité, de façon plus intellectuelle mais moins poignante.

du professeur, qui lui révèle qu'il est le double autoprogrammé du concepteur de cet univers, qu'elle aimait avant qu'il devînt un démiurge sadique et cruel. Elle fait permuter leurs consciences juste avant que la police l'abatte.

Welt am Draht reprend assez fidèlement tout en le développant *Simulacron-3*, y compris certains défauts. Il en rajoute même: la fuite de Stiller s'éternise. Le film est plus ambitieux mais moins dynamique que le roman. Il est pourtant découpé en séquences généralement brèves, souvent accompagnées d'une bande sonore qui leur est propre. L'image restitue l'artificialité de l'univers sans effets spéciaux. Comme D. Galouye, W. Fassbinder traite avec talent mais différemment la quête et la conquête de l'identité et de la réalité, de façon plus intellectuelle mais moins poignante.

Mentionnons en passant l'adaptation en bande dessinée (1976) sous le même titre de *Microcosmic God* par l'Espagnol Adolfo (Álvarez-)Buylla (1927-98) sur un scénario de l'États-unien Arnold Drake (1924-2007). Malheureusement, ce dernier n'a retenu que le minimum de la nouvelle de T. Sturgeon et la restitution graphique des mini-créatures et de leur habitat est décevante et passagère. Le résultat est honnête mais sans plus. Tout en n'étant pas un chef d'œuvre, le texte original méritait plus d'égards, mais il était peut-être difficile de faire mieux en douze planches.

Le Ciel sous la Terre (1977) est un des 32 romans de SF de Robert Clauzel (1925-2007), auteur populaire français à prétentions scientifico-métaphysiques. Si le professeur Roy Erwin reste ganté c'est que ceux qui le touchent sont électrocutés et qu'à son contact les objets métalliques fondent. Arrêté, il avoue avoir créé une galaxie dans son laboratoire souterrain. L'énergie dégagée s'est concentrée en un mini-univers doté de son propre espace-temps, détruisant les installations alentour. Mystérieusement épargné, il s'est réveillé en partie amnésique avec ce pouvoir.

La Galaxie a vieilli de milliards d'années et ses habitants ont prodigieusement évolué. Ils enlèvent la fiancée du professeur. Elle rencontre sur leur planète dotée de trois soleils et cinq lunes une jeune fille. Le cadre est enchanteur mais voisine avec la sinistre cité des Axtls dont cette dernière a été exilée pour non conformité. Ils fondent sur le camp entourant le laboratoire, monstres invisibles mangeurs d'encéphales — du moins certains —, avant d'accabler le reste du globe de séismes et de cataclysmes météorologiques. Ils y projettent pourtant les deux femmes.



Les démiurges ès miniaturisations

Un super-hallucinogène militaire chasse enfin les Axtls. Maîtres du temps — la ruine de Mars est leur fait —, ils retournent dans le passé en emportant leur univers. Lacunes et obscurités abondent dans ce roman déséquilibré et incohérent. Comment s'explique le pouvoir de Roy Erwin? Les Axtls ont-ils respecté leur créateur, se limitant à oblitérer ses souvenirs? Pourquoi ont-ils expulsé les deux femmes? La conclusion est bâclée le premier tiers trop étiré, comme si l'auteur s'était aperçu qu'il allait dépasser une longueur imposée et n'avait plus de place pour un développement.

Creator (Le Créateur, 1978) de l'Australien David Lake suit le sillage d'E. Hamilton. La fabrication d'univers miniatures a franchi le stade expérimental pour être popularisée, du moins en théorie puisqu'un professionnel éclairé y succombe presque. Le creatron ressemble à un orgue de taille moyenne doté d'appareils de contrôle et d'une fenêtre permettant d'observer le vide où s'opérera la création. Le propriétaire y imprime sa personnalité en pressant le bouton de démarrage et, comme dans *Edge of Time*, peut se transférer mentalement dans ses créatures.

La nouvelle s'inscrit dans un contexte intéressant mais peu détaillé. Le creatron est un jouet hautement sophistiqué commercialisé par une firme dans une culture interstellaire humaine qui, après avoir ruiné la Terre et saccagé l'univers, a résolu ses problèmes: demeurant capitaliste, elle a supprimé la guerre, donné à ses membres en échange de la stérilité l'immortalité et une allocation perpétuelle. Utopie sans doute contradictoire, mais ainsi se justifie le dynamisme de cette société d'esthètes dont certains s'amusent à recréer des micro-mondes où sont évitées les erreurs du passé.

Jay Crystal de la planète Olympus, nom révélateur d'une société ivre de ses pouvoirs divins, pense en tirer une leçon pour celle-ci. Les boutons du creatron commandent la création d'un univers, sa destruction, interrompent sa temporalité, effacent le passé récent. Celui des miracles permet d'en violer les lois physiques pour corriger les défauts. La vie apparaît au bout d'une demi-heure. Après quelques échecs, le créateur s'attache à un monde où apparaissent les équivalents du Bouddha, du miracle grec, de l'empire romain, de Jésus auquel il s'identifie trop bien.

L'immortel se retrouve alors devant le creatron avec les stigmates de la crucifixion. Il échappe de peu à la mort, plus chanceux qu'un certain O. Siris, découvert en morceaux. Bien qu'il puisse

La fabrication d'univers miniatures a franchi le stade expérimental pour être popularisée, du moins en théorie puisqu'un professionnel éclairé y succombe presque.



Les démiurges ès miniaturisations

en enregistrer les données, il ne détruit pas son univers et laisse même un de ses habitants proclamer: «Dieu est mort!», ce qui le fait rire, dernier trait d'humour de cette subtile nouvelle philosophique qui pose explicitement la problématique du démiurge envers sa création. Rien d'étonnant: l'auteur, spécialiste du genre, avait sans doute lu ses prédécesseurs anglo-saxons.

Peut-être inspiré de *Fuite dans l'Inconnu, La Trace des Rêves* (1988), un des nombreux romans du Français Jean-Pierre Andrevon. C'est l'aventure de quelques dizaines d'humains réveillés d'une léthargie de cinq siècles dans une caverne. Nus et la mémoire en partie obliérée, ils affrontent le monde extérieur et ses dangers: des insectes, des arachnides et des reptiles surdimensionnés; mais découvrent aussi le sexe, la vie en société, le feu, la guerre et les moyens d'assurer leur subsistance. Confrontés à des énigmes, les survivants partent en quête de leur origine.

Ils la découvrent dans une caverne où s'étaient réfugiés des géants disparus qui, ayant dévasté la Terre, avaient préparé son repeuplement en créant 120 individus — chiffre insuffisant pour assurer la diversité génétique — une fois revenues les conditions favorables. Mesurant six à sept centimètres, ils sont psychologiquement conditionnés pour ne plus répéter leurs erreurs. Un ordinateur est là pour les instruire et les envoyer dans une région favorable. Le ton pessimiste de ce roman attachant mais un peu morne laisse pourtant subsister un espoir pour la nouvelle humanité.

Un des derniers avatars du thème se veut le plus scientifique, étant l'œuvre du physicien et auteur de SF états-unien Gregory Benford. *Cosm* (tr. *La Sphère*, 1998) relève très sagement de sa branche hamiltonienne. L'utilisation d'atomes d'uranium 238 dans un collisionneur aboutit à des dégâts et à la création d'une sphère brillante de 37,8 centimètres et de 100 kilos de masse. Celle-ci suscite la perplexité des expérimentateurs: elle résiste à la mèche d'un foret à pointe de diamant et réfracte un rayon laser. c'est un univers miniature constituant son propre espace-temps.

Le reste du récit s'étale surtout sur les états d'âme, les spéculations philosophiques et scientifiques, les intrigues du milieu universitaire qui l'étudie. Cela finit quand même par gagner la presse, les prêtres et les services secrets. La sphère a déjà plus de cent mille ans en sept semaines et son vieillissement s'accélère. Des étoiles et des galaxies s'y forment. Vers 50 milliards d'années,

l'entropie l'a bien dégradée et elle implose en un trou noir. Ce serait presque une étude sociologique sans le thème qui le sous-tend plus qu'il ne l'anime. Un roman verbeux et décevant.

Trois romans épais et touffus du Français Bernard Werber prolongent le thème: *Troisième Humanité* (2012), *Les Micro-Humains* (2013) et *La Voix de la Terre* (2014). Le dernier rappelle que notre planète est non seulement vivante mais consciente. Le lecteur a droit à ses confidences dans les chapitres intercalaires. Ainsi apprend-il que le pétrole sert de support à sa mémoire. C'est une des nombreuses idées d'une naïveté, voire d'une niaiserie déconcertantes, qui sous-tendent la trilogie, sans licence poétique ou humoristique en guise d'excuses: elle se veut sérieuse.

Une autre est que la Terre créa l'humanité en laissant s'accoupler un primate et un porc (dans le tome 1, un phacochère dans le 2) il y a sept millions d'années. Elle est même à l'origine de la vie. Elle voulait une espèce susceptible de développer une technologie assez puissante pour détruire les astéroïdes qui périodiquement la traumatisaient physiquement et psychologiquement, causant accessoirement des extinctions massives. D'où les géants de 17 mètres de l'Atlantide, eux aussi créateurs d'une race d'1 mètre 70, la nôtre, qui à son tour en produit une de 17 centimètres

Cette troisième humanité, obtenue à partir des gamètes d'un nain et d'une pygmée, est ovipare, vit une décennie, grandit dix fois plus vite, résiste mieux aux radiations ainsi qu'aux micro-organismes et, comme les fourmis, se compose à 90% de femelles qui la dirigent. Elle est conçue pour s'adapter aux problèmes de notre espèce, condamnée à brève échéance: la surpopulation, la pollution industrielle, le réchauffement climatique, la raréfaction des ressources naturelles et la désagrégation de la société sous un capitalisme incontrôlé, prétendent les expérimentateurs.

De son côté, la Terre, non contente de diriger l'évolution biologique, capte les pensées et la radio de ses parasites et s'en préoccupe dans la mesure où ils engagent sa sécurité. Elle avait jadis misé sur les dinosaures. Puis elle dialogua avec la première humanité grâce aux pyramides. La deuxième en ignore la fonction et, révoltée contre ses créateurs, laissa l'astéroïde qu'ils l'avaient chargée de détruire s'écraser sur leur grande île. Les micro-humains intéressent la planète car ils sont plus futés que les Grands. Enfin, elle se croit seule de son espèce dans l'univers.



Les démiurges ès miniaturisations

Comme dans *Les Petits Hommes de la Pinède*, les expérimentateurs confinent d'abord les micro-humains dans une enceinte où ils se multiplient et se développent rapidement. Ils leur fournissent un rudiment de culture, mais cela ne suffit pas. Ils tendent à échapper à leur contrôle. Leurs créateurs leur inculquent alors le sens du bien et du mal et leur façonnent pour le renforcer une religion à leur mesure. Ils leur inventent un paradis et un enfer, se présentent comme des dieux à qui est due l'obéissance absolue et leur nomment deux souverains: un temporel et un spirituel.

Les micro-humains suscitent d'abord la méfiance, puis se révèlent très utiles: ils peuvent s'introduire dans des lieux inaccessibles aux Grands, remplir des missions d'exploration, de sauvetage, d'espionnage, de sabotage, fabriquer des mécanismes miniatures, faire de la micro-chirurgie, servir de poupées, d'animaux familiers, etc. Ils ne tardent pas à être soumis aux lois du marché: loués, exploités et même torturés par leurs employeurs, copiés et piratés par des entreprises chinoises qui les vendent à

prix cassés. Leurs créateurs perdent un procès en contrefaçon et donc leurs clients.

Tous les ingrédients sont réunis pour une révolte. Les micro-humains ont pourtant empêché une guerre en sabotant un missile nucléaire iranien lancé contre l'Arabie. Mais le statut d'être humains leur est refusé malgré les efforts de leurs créateurs auprès des gouvernements, des associations et du pape. Ils s'échappent, engagent une guérilla, volent du matériel sensible, construisent une base et délivrent leurs congénères prisonniers. Ils s'établissent enfin sur Flores, une île des Açores, et gagnent la liberté de tous leurs membres en arrachant leur reconnaissance à l'ONU.

La Terre peste contre notre espèce: ses conflits les plus meurtriers l'indiffèrent mais pas l'épuisement de son pétrole vital. Elle réagit par des séismes, des tsunamis et des éruptions volcaniques. Elle arrive à communiquer avec les micro-humains qui remplissent la mission de leurs ancêtres. Ils détruisent un astéroïde sur le point de la percuter. Mais lui aussi était vivant: il cherchait à la pénétrer pour la féconder. Elle qui se croyait unique se découvre de surcroît sexuée. L'explosion, trop proche vu l'indécision causée par la surprise, tue quand même trois milliards de Grands.

Des années après, quatre autres milliards meurent dans une guerre irano-arabe vite généralisée. Devenue une forteresse technologique armant les deux camps mais neutre, Flores est atomisée. Les 10.000 micro-humains de leur base lunaire éteignent le conflit en lançant trois astéroïdes sur la Terre. Plus tard, sur le point d'anéantir un nouvel astéroïde géocroiseur, ils réalisent que lui aussi est vivant. La Terre menaçant l'humanité d'extinction, ils le satellisent autour d'elle. Ce compromis entre elle et ses habitants sauvera ces derniers et lui permettra de roucouler avec lui, plus si affinités.

Pourtant ambitieux, ce roman-fleuve, brassant les thèmes des démiurges ès miniaturisations, des planètes vivantes et d'autres, plus diverses notions mal digérées, voire des délires, peine à se faire prendre au sérieux. Chronique des relations entre l'humanité et les micro-humains puis avec la Terre dans les décennies futures, il est de plus en plus décousu avec le tome final, censé couronner la trilogie, trahissant maladresse et impatience de conclure sur un coup de théâtre. Elle n'a rien apporté de neuf thématiquement, pillant un peu partout, fatras plus que synthèse.

Pourtant ambitieux, ce roman-fleuve, brassant les thèmes des démiurges ès miniaturisations, des planètes vivantes et d'autres, plus diverses notions mal digérées, voire des délires, peine à se faire prendre au sérieux.



Les démiurges ès miniaturisations

Conclusions

Sauf dans *Cosm*, le thème concerne à divers degrés la relation créateurs-créatures. Si tardif soit-il, ce roman rompt avec une religion misogyne qui confère à Dieu la masculinité: le démiurge est une femme, comme dans une bien moindre mesure dans *Surface Tension* et *Troisième Humanité* où l'équipe est mixte. De plus, elle n'éprouve aucun sentiment particulier envers sa création: rien n'indique, il est vrai, qu'elle est habitée. Nous nous écartons du biblisme originel d'où provient le modèle, du moins dans la SF occidentale, la seule ici concernée.

Aussi rares sont les bienveillants: l'esthète de *Creator*, le scientifique désabusé de *La Trace des Rêves* qui a créé et préservé les nains dans une arche d'hibernation et les confie aux soins d'un ordinateur après sa mort, la femme de *Edge of Time*, qui secourt les habitants du microcosme abandonnés à l'entropie et aux lois de la nature pourtant impulsées par des créateurs à l'insouciance criminelle. Ceux de *Troisième Humanité* échouent à faire reconnaître leur humanité. Et les bonnes âmes indignées des *Petits Hommes de la Pinède* et de *Fessenden's Worlds* peinent en vain.

Car si le Dieu biblique vindicatif sert de modèle au démiurge des *Petits Hommes de la Pinède*, il peut devenir un expérimentateur froid et indifférent envers ses créatures (*Short-Wave Castle*, *The Creator*, *The Cosmic Pantograph*, *Au Centre de l'Univers*, *Hanno Rubato la Luna*), voire cruel et sadique (*Fessenden's Worlds*, *Simulacron-3*, *Welt am Draht*), quand, comble de l'utilitarisme, il n'es-compte pas un retour sur son investissement (*Microcosmic God*, *The Tunnel under the World*, *The Short Ones*, *Edge of Time*, *Simulacron-3*), tondant, voire sacrifiant ses brebis.

Rien d'étonnant que certains se permettent de sacrifier le démiurge, soit pour sa cruauté, soit pour avoir singé Dieu, soit les deux, tant sont obscurs les propos sous-jacents de chacun (*Les Petits Hommes de la Pinède*, *Pygmy Planet*, *Fessenden's Worlds*, *The Micro Race!*, *Ошибки Алексея Алексева*, *Les Démiurges*, *Celle qui venait de la Nuit* et, dans une certaine mesure, *Simulacron-3*). Il est bousculé par ses créatures dans *The Creator*, *Fuite dans l'Inconnu*, *Au Centre de l'Univers* et *Le Ciel sous la Terre*. Enfin, comble du ridicule, elles le capturent dans *Micro-Invasion*.

Juste retour des choses, ces dernières projettent même de nous supplanter. La fécondité et

Si le Dieu biblique vindicatif sert de modèle au démiurge, il peut devenir un expérimentateur froid et indifférent envers ses créatures, voire cruel et sadique, quand, comble de l'utilitarisme, il n'es-compte pas un retour sur son investissement, tondant, voire sacrifiant ses brebis.

la progression accélérée des *Petits Hommes de la Pinède* auraient signé la perte de l'humanité si le docteur Dofre n'avait incendié leur domaine. C'est aussi ce que méditaient les homoncules de *Short-Wave Castle* avant leur auto-destruction et ceux de *Microcosmic God* en sont soupçonnées. *Celle qui venait de la Nuit* et les démons qu'elle précède lui promettent un destin infernal. Ici, le démiurge, sinon l'Homme, est un apprenti-sorcier dépassé sa connaissance.

Pourtant, le sort (justifié) de l'ingénieur d'*Ошибка Алексея Алексева* ne devrait pas faire oublier la sublimation de ses créatures. De même celles d'*Edge of Time* et de *Cerul de Sticlă*. Elles réussissent là où celles de *The Cosmic Pantograph* ont échoué. L'idée de progrès ou d'évolution — récompensés ou non — sous-tend le thème — aux dépens ou non du démiurge sinon de l'humanité. L'odyssée dérisoire des humains modifiés de *Surface Tension* est le premier pas vers une destinée cosmique et les survivants de *La Trace des Rêves* préfigurent une certaine renaissance.



Les démiurges ès miniaturisations

Créatures et création reflètent à divers degrés le créateur et son monde, cobayes du démiurge plus ou moins soucieux du devenir humain et/ou cosmique (*The Pygmy Planet*, *The Cosmic Pantograph*, *Fessenden's Worlds*), même après coup (*Les Petits Hommes de la Pinède*, *Short-Wave Castle*, *Cosm*), ou de rentabiliser un investissement (*The Tunnel under the World*, *The Short Ones*, *Edge of Time*, *Microcosmic God*, *Simulacron-3*, *Welt am Draht*). Même *The Creator* et *The Transformer* renvoient au maître useur et abuseur du droit romain.

Presque tous ces univers sont captifs d'une entité humaine ou autre ou de ses lois. Les plus aliénés sont ceux de *The Tunnel under the World*, *The Short Ones*, *Hanno rubato la Luna*, *Simulacron-3* et son adaptation télévisée. C'est dire qu'ils reflètent la condition humaine, soumise aux lois de la nature et/ou à qui les a dictées. Reflets d'un modernisme qui, même tout monothéisme abjuré et substituant l'Homme à Dieu, s'y réfère toujours. Et *Au Centre de l'Univers* reste spiritualiste. *Les Démiurges* et *Celle qui venait de la Nuit* réitèrent même la genèse biblique.

S'en éloignent dans une certaine mesure les démiurges de *Surface Tension*, mus par l'abnégation, celui de *Micro-Invasion*, sympathique mais quelconque, ceux de *Fuite dans l'Inconnu* et de *Troisième Humanité*, sauveurs de l'humanité, celui de *La Trace des Rêves*, désabusé, celle de *Cosm*, intéressée mais guère plus par sa création involontaire. Celui ou ceux de *Cerul de Sticlă* sont à peine mentionnés. Et à nous, lecteurs, cette variété d'attitudes et d'approches dans le filigrane du thème et son évolution suscite la réflexion quant à notre place dans notre univers et ailleurs. ●

Bibliographie thématique

- 1 / OCTAVE BÉLIARD : *LES PETITS HOMMES DE LA PINÈDE* (FRANCE)
 1 – *L'Association Médicale*, de juin 1927 à juillet 1928.
 2 – *Paris-Soir*, du 19 octobre au 30 novembre 1929.
 3 – La Nouvelle Société d'Édition, Paris, 1930 (sans le prologue et l'épilogue).
 4 – Prologue et épilogue seuls, *Bulletin des Amateurs d'Anticipation Ancienne et de Littérature Fantastique* n°10 bis, juin/août 1992.
- 2 / JACK WILLIAMSON : *THE PYGMY PLANET* (USA)
 1 – *Astounding Stories*, février 1932.
 2 – *Idem*, site du Project Gutenberg, 2009 (Australie).
- 3 / CALVIN PEREGOY : *SHORT-WAVE CASTLE A STORY OF SCIENTIFIC ACCOMPLISHMENT* (USA)
 1 – *Astounding Stories*, février 1934.
- 4 / CLIFFORD D(ONALD) SIMAK : *THE CREATOR* (USA)
 1 – *Marvel Tales*, mars/avril 1935.
 2 – Crawford Press, Los Angeles, 1946.
 3 – *Fantastic*, juillet 1961.
 4 – Locus Publications, 1981.
 5 – Recueil *The Creator and Other Stories*, Severn House, Sutton, 1993 (Grande-Bretagne).
 6 – (édition numérique).
 Traduction: *Le Créateur* (recueil Clifford Simak, Presses Pocket, Paris, Le Livre d'Or de la Science Fiction n° 5199, 1985).
- 5 / EDMOND HAMILTON : *THE COSMIC PANTOGRAPH* (USA)
 1 – *Wonder Stories*, octobre 1935.
 2 – *Fantastic Story Magazine*, automne 1951.
- 6 / EDMOND HAMILTON : *FESSENDEN'S WORLDS* (USA)
 1 – *Weird Tales*, avril 1937.
 2 – Recueil *The Best of Edmond Hamilton*, Ballantine Books, New York, 1977.
 3 – *Idem*, Nelson Doubleday, Garden City, Science Fiction Book Club, 1977.
- 7 / THEODORE STURGEON : *MICROCOSMIC GOD* (USA)
 1 – *Astounding Science-Fiction*, avril 1941.
 2 – Recueil *Without Sorcery*, Prime Press, Philadelphie, 1948.
 3 – Anthologie *Modern Masterpieces of Science Fiction*, World, Cleveland, 1966.

Les démiurges ès miniaturisations

4 – Anthologie *Microcosmic God*, MacFadden, 1968 (troisième tome de la réédition du précédent).
Traduction: *Dieu Microcosmique* (Fiction spécial n°11, mai 1967 [traduction partielle de *Modern Masterpieces of Science Fiction*]; recueil *L'Homme qui a perdu la Mer*, Le Livre de Poche, Paris, Science Fiction n°7033, 1978).

8 / JAMES BLISH : *SUNKEN UNIVERSE* (USA)

1 – *Super Science Stories*, mai 1942 (signé Arthur Merlyn).

2 – *Idem*, novembre 1950 (signé Arthur Merlyn).

3 – Recueil *The Seedling Stars*, Gnome Press, New York, 1956 (remanié et combiné avec *Surface Tension* sous ce dernier titre).

4 – *Idem*, Signet, New York, 1959, 1964.

Autres rééditions.

Traduction: *Hydrot*, recueil *Semailles Humaines* (Éd. Opta, Paris, Galaxie-Bis n°6, 1968; Éd. J'ai Lu, Paris, Science Fiction n° 7033, 1977; Éd. Gallimard, Paris, Folio SF n° 248, 2008).

9 / BILL GAINES, AL FELDSTEIN & JACK KAMEN : *THE MICRO RACE!* (USA)

1 – *Weird Science* n°2 (marqué 13), juillet/août 1950 (plusieurs rééditions).

2 – Anthologie *Weird Science* 1, Gemstone Publishing, 2009.

Traduction: *La Micro Race!* (Anthologie *Weird Science* 1, Éd. Akileos, Paris, 2012).

10 / JAMES BLISH : *SURFACE TENSION* (USA)

1 – *Galaxy*, août 1952.

2 – Anthologie *The Second Galaxy Reader of Science Fiction*, Crown, 1954.

3 – Recueil *The Seedling Stars*, Gnome Press, New York, 1956 (remanié et combiné avec *Sunken Universe* sous le titre *Surface Tension*).

4 – *Idem*, Signet, New York, 1959, 1964.

Nombreuses rééditions.

Traduction: *Hydrot*, recueil *Semailles Humaines* (Éd. Opta, Paris, Galaxie-Bis n° 6, 1968; Éd. J'ai Lu, Paris, Science Fiction n° 752, 1977; Éd. Gallimard, Paris, Folio SF N°248, 208).

11 / JEAN-GASTON VANDEL : *FUITE DANS L'INCONNU* (BELGIQUE)

1 – Éd. Fleuve Noir, Paris, *Anticipation* n°34, 1954.

2 – *Idem*, Super Luxe-Lendemain Retrouvés n°53, 1978.

12 / CHAD OLIVER : *TRANSFORMER* (USA)

1 – *The Magazine of Fantasy & Science Fiction*, novembre 1954.

2 – Recueil *Another Kind*, Ballantine, New York, 1955.

3 – Anthologie *Man against Tomorrow*, Avon, New York, 1965.

4 – Anthologie *The Great Science Fiction Series #16*, DAW Books, New York, 1985.

5 – Recueil *Far from this Earth and Other Stories*, NESFA Press, 2003.

Traduction: *Les Habitants de la Ville Jouet* (Fiction n°23, octobre 1955; *Fiction spécial* n° 23, 1974).

13 / FREDERIK POHL : *THE TUNNEL UNDER THE WORLD* (USA)

1 – *Galaxy*, janvier 1955.

2 – Recueil *Alternating Currents*, Ballantine Books, New York, 1956.

3 – *Idem*, Penguin Books, Londres, 1966.

4 – Anthologie *The Tenth Galaxy Reader*, Doubleday, Garden City, 1967.

5 – *Idem*, Gollancz, Londres, 1968.

Autres rééditions.

Traductions: *La Tête contre les Murs* (Galaxie première série, mars 1955); *Le Tunnel sous le Monde* (anthologie *Marginal* n° 4, Éd. Opta, Paris, juin/juillet 1974).

14 / RAYMOND E. BANKS : *THE SHORT ONES* (USA)

1 – *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, mars 1955.

2 – Anthologie *The Best from Fantasy and Science Fiction*, Fifth Series, Doubleday, Garden City, 1956.

3 – *Idem*, Doubleday, Toronto, 1956.

4 – *Idem*, Doubleday, Garden City, Science Fiction Book Club, 1956.

5 – *Idem*, Ace Books, New York, 1961, 1968.

6 – Anthologie *Isaac Asimov Presents the Great SF Stories 17*, DAW Books, New York, 1988.

Traduction: *Les Myrmidons* (Fiction, février 1956; *Fiction Spécial* n° 23: *Futurs d'Antan*, 1974).

15 / JEAN-GASTON VANDEL : *RAID SUR DELTA* (BELGIQUE-FRANCE)

1 – Éd. Fleuve Noir, Paris, *Anticipation* n° 52, 1955.

2 – *Idem*, Super Luxe-Lendemain Retrouvés n°149, 1984.

Les démiurges ès miniaturisations

- 16 / KELLER-BRAININ : *AU CENTRE DE L'UNIVERS* (FRANCE)
 1 – Éd. du Grand Damier, Paris, Cosmos n° 7, 1956.
 2 – Éd. R.B., 1957.
- 17 / IVO PRANDIN : *HANNO RUBATO LA LUNA* (ITALIE)
 1 – *Oltre il Cielo* n° 22, 1-15 août 1958.
 2 – Anthologie *Interplanet Antologia di Fantascienza* 1, Editrice La Tribuna, Plaisance, 1962.
 3 – Anthologie *Cronache del Futuro Narrativa per le Scuole* 5, Franco Millela Editore, Bari, 1995.
 Traduction: *On a volé la Lune (Au-delà du Ciel* n° 12, octobre 1958).
- 18 / DAVID GRINNELL : *EDGE OF TIME* (USA)
 1 – Avalon, 1958.
 2 – Ace Books, New York, 1959 (avec *The 100th Millennium* de John Brunner).
 3 – *Idem*, 1967 (Seul).
- 19 / ALEXANDRE LAZAREVITCH POLECHTCHOUK : *ОШИБКА ИЖЖЕПЕРА АЛЕКСЕЕВА* (URSS)
 1 – Anthologie *Мир Приключений* 6, Detguiz, Moscou, 1961.
 2 – Recueil *Ошибка Алексея Алексева*, Molo-daïa Gvardiya, Moscou, 1961 (sous le même titre que le recueil, version augmentée).
 3 - Site Internet, 2000 (première version).
 Traduction: *L'Erreur d'Alexei Alexeiev* (Éd. Hachette, Paris, Le Rayon Fantastique n° 114, 1963) (sous le nom d'A. Poleischuk [sic]).
- 20 / F. RICHARD-BESSIÈRE : *MICRO-INVASION* (FRANCE)
 1 – Éd. Fleuve Noir, Paris, Anticipation n°210, 1962.
 2 – Éd. du Triangle, Béziers, Science-Fiction n°15, 1977.
- 21 / DANIEL F(RANCIS) GALOUYE : *SIMULACRON-3* (USA)
 1 – Bantam, New York, 1964.
 2 – Gollancz, Londres, 1964 (sous le titre *Counterfeit World*).
 3 – Sidgwick & Jackson, Londres, Science Fiction Book Club, 1965).
 Autres rééditions.
 Traduction: *Simulacron 3* (Éd. Opta, Paris, Galaxies-Bis n° 8, 1968; Éd. J'ai Lu, Paris, Science-Fiction n° 778, 1977; Éd. Gallimard, Paris, Folio SF n° 371, 2010).
- 22 / NATHALIE HENNEBERG : *LES DÉMIURGES* (FRANCE)
 1 – *Lunatique* première série n° 7, mai 1964 (signé Nathalie Charles-Henneberg).
- 2 – *Lunatique* deuxième série n° 82, juin 2009 (édition numérique).
 3 – *Idem*, mai 2011 (édition sur papier).
- 23 / MAX SOLOMON : *CERUL DE STICLĂ - CRONICA UNEI EXPERIENȚE* (ROUMANIE)
 1 – *Colecția Povestiri Științifico-Fantastice* n° 259 / 260, septembre 1965.
 2 – Anthologie *Pe Lungimea de Undă a Cosmosului*, Editura Tineretului, Bucarest, 1967.
 3 – *La 90*, LiterNet, 2004.
- 24 / JOHN CHRISTOPHER : *THE LITTLE PEOPLE* (GRANDE-BRETAGNE)
 1 – *The Magazine of Fantasy & Science Fiction*, janvier à mars 1967.
 2 – Simon & Schuster, 1967.
 3 – Hodder & Stoughton, Londres, 1967.
 4 – Doubleday, Garden City, Science Fiction Book Club, 1967.
 5 – Avon, New York, 1968.
 Traduction: *Le Petit Peuple (Fiction* n°179 à 181, novembre 1968 à janvier 1969).
- 25 / NATHALIE HENNEBERG : *CELLE QUI VENAIT DE LA NUIT* (FRANCE)
 1 – Voilà *Barbarella* n° 592, automne 1969.
- 26 / RAINER WERNER FASSBINDER : *WELT AM DRAHT* (RFA)
 1 – A.R.D., 1973; scénario: Fritz Müller-Scherz et R.W. Fassbinder; musique: Gottfried Hüngsborg; distribution: Klaus Löwitsch, Barbara Valentin, Mascha Rabben, Karl Heinz Vosgerau, Wolfgang Schenk, Günter Lamprecht.
- 27 / ANONYME : *FUITE DANS L'INCONNU* (FRANCE)
 1 – *Sidéral* deuxième série n°39, mai 1974.
- 28 / ANONYME : *RAID SUR DELTA* (FRANCE)
 1 – *Sidéral* deuxième série n° 55, 4ème trimestre 1975.
- 29 / ARNOLD DRAKE & ADOLFO BUYLLA : *MICROCOSMIC GOD* (USA/ESPAGNE)
 1 – *Starstream* n°3, 1976.
- 30 / ROBERT CLAUZEL : *LE CIEL SOUS LA TERRE* (FRANCE)
 1 – Éd. Fleuve Noir, Paris, Anticipation n°784, 1977.
- 31 / DAVID LAKE : *CREATOR* (AUSTRALIE)
 1 – Anthologie *Envisaged Worlds*, Void Publications, St. Kilda, 1978.

Les démiurges ès miniaturisations

2 - Anthologie *Mortal Fire*, Coronet Books, Rydal-
mere, 1993.

32 / JEAN-PIERRE ANDREVEON : *LA TRACE DES RÊVES*
(FRANCE)

1 – Éd. J'ai Lu, Paris, Science Fiction n° 2372,
1988.

33 / GREGORY BENFORD : *COSM* (USA)

1 – Avon Eos Hardcover, New York, 1998.

2 – Orbit, Londres, 1998.

3 – Avon Eos Paperback, New York, 1999.

Traduction: *La Sphère* (Presses de la Cité, Paris,
1999; Éd. France-Loisirs, Paris, 2001; Éd. Pocket,
Paris, Science-Fiction n° 5949, 1912).

34 / BERNARD WERBER : *TROISIÈME HUMANITÉ* (FRANCE)

1 – Éd. Albin Michel, Paris, 2012.

2 – Librairie Générale Française, Paris, Le Livre
de Poche n° 33355, 2014.

35 / BERNARD WERBER : *LES MICRO HUMAINS* (FRANCE)

1 – Éd. Albin Michel, Paris, 2013.

2 – Librairie Générale Française, Paris, Le Livre
de Poche n° 2015.

36 / BERNARD WERBER : *LA VOIX DE LA TERRE* (FRANCE)

1 – Éd. Albin Michel, Paris, 2014.

*L'auteur remercie ses lecteurs de lui signaler toutes
erreurs et omissions dans son texte à l'adresse ci-
après: erelis_gon@yahoo.fr.*

Citations en langues originales

«Life always develops automatically on worlds
where conditions are favorable...»

«Nonsense! It was just an experiment. [...] It's no
more murder than when a bacteriologist casually de-
stroys germs he experiments with. Those little folk
were millions of times smaller than any germ. Bu
they and others like them on the countless worlds of
this microcosm provide me with a subject for experi-
mentation which no scientist has ever had before.»

«Is our great universe nothing but a tiny micro-
cosm, on some vaster scale? And in that vaster cos-
mos, is there a super-experimenter who regards our
universe as nothing but an interesting experiment,
and who smites us with disasters just to study our

reactions for his own amusement? Is there a Fes-
senden up there?»

«...I filled the non-gravitational space between
these disks with a cloud of glowing gas, whose at-
oms were infinitely tinier than our atoms because
I had contracted their electronic orbits. Then all
I had to do was watch while the same inevitable
natural process that eons ago formed our universe,
formed this little microcosm.

I watched as the gas condensed into tiny neb-
ulæ. I saw those little nebulæ condense further into
miniature suns, just as in our own cosmos long ago.
And I saw those suns, as their random wanderings
brought them close to one another, throw off worlds.

Millions on millions of tiny worlds, here in this
little microcosm, Bradley! Worlds that I can change
and tamper with and destroy at will, worlds with
every conceivable kind of conditions, worlds whose
life I can develop or wither as I wish. That is my
experiment, Bradley!»

«We have here a surgical instrument that can dis-
sect the very soul itself! It can take a human being
apart, motive by motive, instinct by instinct. It can
dig to the core of basic drives, fears, aspirations.
It can track down and study, analyse, classify and
show us how to do something about every trait that
goes into the makeup of every individual. It can ex-
plain and uncover the sources of prejudice, bigotry,
hate, perverse sentiment. By studying analog be-
ings in a simulated system, we can chart the entire
spectrum of human relations. By prodding those
analog units, we can observe not only le beginning,
but also every step in the development of undesir-
able, antisocial tendencies!»

«... In the conditional environment of the simulator,
we expect to isolate various reactional units from
analog children on up through every age group. Sys-
tematically, we'll nudge them first one way then the
other with every conceivable stimulus that will bring
out the best and worst in them. We expect to advance
the study of human behavior by thousands of years.»

«The simulator, I summed up, will point the way to
the Golden Age in human relations. It will show us
how to cleanse the mortal spirit of the last vestiges
of its animal origins.»

«*Gigamesh* en el cine: frustraciones y éxito»*



Julián Díez

Un análisis de los sucesivos intentos de trasladar *Gigamesh* al cine puede servirnos de palanca para la reflexión acerca del estado de las cosas en el mundo de este arte-industria, así como también nos permite dar un repaso a las diferentes tendencias y movimientos de la segunda mitad del siglo XX. El afán totalizador, la condición de *Magna Summa* absoluta de la experiencia humana de la obra de Hannah, ha tenido como inesperada consecuencia la atracción hacia *Gigamesh* de un variado espectro de cineastas con intenciones muy diversas. Todos ellos afrontaron sus adaptaciones primando enfoques bien distintos de la plurifacética novela.

Al igual que las más conocidas¹ adaptaciones de *Solaris*² hacían hincapié en distintos aspectos de su

obra más importante, pero obviamente más limitada³, los sucesivos trabajos más o menos inacabados de Juan de Orduña, Jean-Luc Goddard, Alan Smithee y Lars von Trier se dirigían hacia puntos concretos del opus hannahiano. Sin embargo, cada uno de ellos sufrió en diferentes grados la imposibilidad de dar un reflejo global del riquísimo trabajo en el que estaban basados. Como en tantas ocasiones previas y posteriores, el cine asumía su condición de popularizador, de sofista del gran arte, para buscar a su vez ofrecer piezas con un valor en sí mismo dentro de las limitaciones impuestas por el medio. Las diferentes causas que acabaron con los sucesivos proyectos representan además un testimonio del delicado equilibrio de personalidades y tareas que exige una obra colectiva como es una película, en la que no basta la cruzada de un poderoso director o actor para llevar a buen puerto un proyecto. Los

1. Por haber llegado a buen puerto.

2. La obra más conocida del principal exégeta de Hannah: Stanislaw Lem.

3. Al fin y al cabo, Lem se limita a reflexionar sobre el sentido de la vida y el papel del hombre en el universo, cuestiones que Hannahan despacha de forma relativamente liviana para dirigirse hacia los temas de peso que le interesan.



«Gigamesh en el cine: frustraciones y éxito»

Cierto es que el Hannahan de poco más de veinte años que escribió *Tres dólares para un cadáver* poco tiene que ver, en cuanto a soltura, propósitos y efectividad, con el veterano escritor que luego daría a la luz una obra clave de la literatura del siglo xx. Pero ahí reside, precisamente, el mérito.

elevados costes suponen la intervención de fuerzas ajenas. Del mismo modo, la presencia de numerosas manos en el pastel, con intenciones contrapuestas, dan lugar a productos en ocasiones mostrencos, frutos de las manos de diferentes sensibilidades e intenciones. Todo eso no pudo sino chocar con la pureza literaria de la intención de Hannahan, su honestidad intelectual, el progresivo descubrimiento de sus propósitos a través de la concepción dinámica de *Gigamesh* como obra abierta en permanente crecimiento por la propia exploración interior del autor y la puesta al día conforme al propio desarrollo cultural.⁴

La primera adaptación de *Gigamesh*, en esa línea, es discutida por algunos autores. Muchos de ellos consideran que la novela criminal publicada en 1941: *Tres dólares para un cadáver* no es, en rigor, un primer esbozo del gran trabajo de Hannahan⁵. Pero existen razones de sobra para interpretar que ese purismo del que hacen gala Goytisolo o Lem no está justificado. Al fin y al cabo, aseguran, *Gigamesh* es el fruto de la obra de toda la vida de Hannahan. En consecuencia, si su único otro libro publicado tiene tan notables concomitancias con *Gigamesh*, ¿no cabrá interpretarlo como una versión previa? Obviamente, a los exégetas les guían razones egoístas: sería difícil justificar que esta novelucha jamás reeditada, y de la que el propio autor abominó, formara parte sustancial del nacimiento de la cumbre de la literatura espesa que es *Gigamesh*. Sin embargo, ¿acaso ignoran esos adláteres que el protagonista de la novela se llama Jim Maesh? ¿Acaso prefieren pasar la vista por encima de datos como el de que la novela termina con su muerte en presidio?

Personalmente, prefiero alinearme del lado de Harold Bloom al considerar a Hannahan un afanoso artesano que convirtió su vida en una búsqueda permanente, encontrando por el camino una voz propia desde sus muy modestos orígenes (BLOOM, 1994, pp. 112-154; DURHAM, 1986, pp. 454-455). Cierto es que el Hannahan de poco más de veinte años que escribió *Tres dólares para un cadáver* poco tiene que ver, en cuanto a soltura, propósitos y efectividad, con el veterano escritor que luego daría a la luz una obra clave de la literatura del siglo XX. Pero ahí reside, precisamente, el mérito.

4. No olvidemos que la pretensión de Hannahan era reflejar TODA la cultura occidental.

5. Me refiero ante todo a Lem, Goytisolo, Durham y al muy interesante Churchill, cuya interpretación política aún estremece a quien esté al día en la problemática de Irlanda.



«Gigamesh en el cine: frustraciones y éxito»

El muy bisoño Hannahan consiguió colocar en el *pulp* estadounidense esta primera novela debido a la escasez de material con la que los editores contaban en la época de la guerra. En aquel momento, gran parte de los artesanos que llenaban las páginas de esas editoriales estaban entregados al esfuerzo bélico. También esa condición de irlandés, y por tanto neutral, de Hannahan sería precisamente la que abriría la puerta de una posible adaptación cinematográfica en un lugar inesperado: España.

Enfrentarse a la investigación de un proyecto como *Tres dólares para un cadáver* supone todo tipo de dificultades. Apenas se conservan algunas imágenes del rodaje en la Filmoteca Española, y los rumores de que podría aparecer una copia casi completa en la Filmoteca de Berlín (como ocurriera con otra película de su guionista, *Raza*), han resultado totalmente infundados. Al fin y al cabo, hemos confirmado que la película se empezó a rodar después del final de la Segunda Guerra Mundial, y no durante ella, como pasó con la obra citada. Como veremos, los distintos implicados prefirieron pasar de puntillas sobre el fracaso del proyecto, en particular debido a la fuerte implicación en él del notorio guionista Jaime de Andrade.

Todo apunta a que fue precisamente Andrade el motor del proyecto. Si puede parecer extraño que un guionista sea capaz de poner en pie una producción cinematográfica, debemos aquí mencionar de pasada el detalle de que Andrade no tenía el de escritor cinematográfico como su primer oficio, sino que en su vida cotidiana ejercía otras labores profesionales que le hacían tener, digamos, una cierta influencia. Pese al éxito de su anterior película, la ya mencionada *Raza* (1941), Andrade se había centrado en su carrera profesional⁶ durante unos años. Sin embargo, el cine era una de sus pasiones, y su gusto por el género negro americano terminó por hacerle concebir un gran proyecto: el de rodar un policíaco que se desarrollara en los Estados Unidos y en el que, de paso, se criticara duramente el modo de vida de ese país, considerado en ese momento por el pensamiento imperante en España como degenerado y ateo.

Si todo ello puede parecer contradictorio, debemos apelar aquí a las numerosas biografías de la vida de Andrade publicadas durante los 40 años desde su muerte, que dan prueba del carácter voluble, autocrático, taciturno y explosivo del guionista. La idea se fijó en la mente de Andrade tras un pase

Los distintos implicados prefirieron pasar de puntillas sobre el fracaso del proyecto, en particular debido a la fuerte implicación en él del notorio guionista Jaime de Andrade.

6. Hoy considerada casi con absoluto consenso por la crítica como francamente deleznable.

«Gigamesh en el cine: frustraciones y éxito»

privado en su residencia de un suburbio de Madrid, El Pardo, de *El sueño eterno*.

Inicialmente, Andrade trabajó en la idea de crear su propio argumento, y han quedado algunas notas. Sin embargo, topaba con una dificultad que le resultaba insalvable: su desconocimiento de la vida real en Estados Unidos. En *Raza*, Andrade había echado mano de su experiencia personal y, si al menos no consiguió exactamente lo que hoy calificaríamos como verosimilitud, sí fue capaz de sentirse él mismo lo suficientemente cómodo como para no pensar que estaba deslizándose hacia el ridículo. Sin embargo, el repaso a las escasas notas que quedan del trabajo previo realizado por Andrade, conservadas por la Fundación dedicada a su memoria, nos ofrece un panorama bastante desolador. No es posible adivinar mucho sobre el argumento, salvo que se desarrolla en torno a un robo y que hay escenas del pseudosexo pacato que Andrade era capaz de concebir como máxima degeneración. El hecho de que los gánsters se expresen en algunos diálogos supervivientes con una especie de lenguaje cuartelero de zarzuela, con frases del estilo: «Esa gachí está de toma pan y moja», nos hace comprender por qué Andrade terminó por desistir de su propósito.

El guionista decidió echar mano de un amigo intelectual: el poeta José María Pemán. Le pidió que buscara un texto que tuviera las características necesarias para la adaptación (una novela policiaca con elementos que permitieran una denuncia del ateísmo estadounidense), pero le recordó también que, debido al aislamiento que sufría España por su apoyo a los regímenes fascistas en la Segunda Guerra Mundial, sería difícil comprar los derechos de una obra estadounidense o inglesa. Pemán, tras darle algunas vueltas, tendió varios cables para encontrar algo, y entre ellos fructificó la correspondencia con un amigo irlandés. Éste le envió dos novelas⁷; tras leer algunas líneas, Pemán optó por terminarse *Tres dólares por un cadáver*. Le hizo un sucinto resumen a Andrade —que no hablaba ningún idioma extranjero— y ambos acordaron que lo mejor era que el propio Pemán se desplazara a Irlanda para negociar los derechos.

Sin embargo, bastantes cosas habían cambiado en el espíritu del joven Hannahan desde la publicación de esa obra. Había trabado contacto con

Samuel Beckett en una de las breves visitas del autor de *Esperando a Godot* a Dublín tras la Segunda Guerra Mundial⁸, ya veía clara su carrera en Oxford y se sentía poseído por la necesidad de continuar con lo que calificaba como «la gran misión irlandesa de escribir, desde lo local, la gran literatura del mundo». A través de la breve relación con Beckett (que había sido secretario de Joyce), Hannahan llegó hasta la lectura de *Ulises* con las consecuencias ya conocidas.

El caso es que la llegada de aquel atildado andaluz resultaba doblemente oportuna para Hannahan. Por un lado, suponía la posibilidad de una inyección económica significativa. Por otro, la permitía de alguna forma redimirse por la simplicidad del trabajo realizado; recordemos que Beckett no desdeñaba el teatro, el cine, la radio o la televisión, sino que trabajó para todos esos medios. Imbuido de ese mismo espíritu, Hannahan dio la aprobación a aquel culto caballero español, y le pidió que parte del cobro se hiciera a través de una invitación a Madrid para asistir al rodaje.

Satisfecho por las gestiones, Pemán volvió vía Lisboa mientras elaboraba en el camino una traducción-resumen de unas treinta páginas del argumento de la novela, las cuales serían empleadas por Andrade en la elaboración del guión. Éste, por su parte, tan pronto tuvo la confirmación de Pemán, puso en marcha la producción rodeándose de lo más granado del cine español del momento.

Andrade, como casi toda España, vivía aquellos años bajo el embrujo del gran éxito cinematográfico de la época: *Locura de amor* (1948), de Juan de Orduña. Pese a su buena relación con José Luis Sáenz de Heredia, quien había dirigido *Raza*, Andrade consideraba a Orduña un director más versátil y en mejor racha. El reparto se confeccionó a la altura de las circunstancias, con lo más granado del cine del momento: las estrellas de *Locura de amor*, Fernando Rey (como Maesh) y la sensual Sarita Montiel (en el rol de la provocadora Gloria) serían la piedra angular de un grupo en el que igualmente destacaban el sólido Alfredo Mayo como el malvado N. Kiddy y Fernando Fernán-Gómez, emergente tras su paso por *Botón de ancla*, y que daba el pego de irlandés con su altura y color de pelo, como el policía Natow.

7. De la otra novela no tenemos noticias, pero es posible que se tratara de una novela sentimental escrita a cuatro manos también por Hannahan con su amante Gertrude Liechtenstein, según se deduce de los datos aportados por WILSON, 1986, pp. 77-79 (N. del E.).

8. Beckett, irlandés de nacimiento, se trasladó a vivir a París en 1930 y desde los años cincuenta decidió escribir solamente en francés. Según Wilson, la visita a Hannahan tuvo lugar durante el verano de 1946, en plena formación universitaria de Hannahan.



«*Gigamesh* en el cine: frustraciones y éxito»

Andrade terminó el guión en septiembre de 1948 y el comienzo del rodaje quedó fijado para diciembre, en los Estudios Chamartín. Todo marchó según lo previsto en los diez primeros días de trabajo, hasta la llegada de Hannahan a Madrid. El viaje del académico y escritor, que salía por primera vez de su país, fue algo accidentado: tren a Londres, y luego barco y tren de nuevo hasta Madrid. Sin embargo, Hannahan se sobrepuso a todo en su deseo de inbuir a la adaptación de *Tres dólares por un cadáver* de algunas concepciones de las que se estaba empaquando: la introducción de elementos predeconstruccionistas como fruto de sus lecturas de Heidegger o la percepción de las posibles aplicaciones del arte cinético de Marcel Duchamp a la literatura. Todo esto, pensaba, encontraría un caldo de cultivo excelente en España, tierra que había aportado tanto al desarrollo del arte de vanguardia de años precedentes con los trabajos de Buñuel, Picasso, Lorca, Dalí, Miró o Juan Gris. A Hannahan, intelectual en su torre de marfil, se le escapaba que la labor profesional de Andrade más allá de lo cinematográfico precisamente había girado por caminos contrapuestos a la de estos grandes del arte contemporáneo.

La primera propuesta que nos consta que Hannahan realizó a su llegada a los Estudios Chamartín fue la de sustituir las pistolas de una escena de tiroteo por las manos en forma de arma de los actores, que debían emitir sonidos de disparo; el objetivo era desustantivar la acción, que el espectador tuviera que añadir lo que a Hannahan le parecía obviamente ficticio con los elementos que le proporcionara su intelecto. Orduña, que no sabía quién era aquel señor de la gorra a cuadros que de repente pululaba por el rodaje, hizo caso omiso de sus peticiones (pacientemente traducidas por un Pemán que había acudido esa jornada por amabilidad, pero que tuvo que quedarse en los estudios durante toda la presencia del visitante). Hannahan, presa de una cólera silenciosa, asistió durante el resto de esa primera jornada en silencio a lo que le parecía un trabajo deplorable, incluso por debajo de su modesto original.

Al día siguiente, Hannahan explotó. Durante una escena de diálogo entre Fernando Rey y Alfredo Mayo, la cual culminaba con una pelea a puñetazos, y ante la que había pedido que los golpes se sustituyeran por un combate mímico a la manera del teatro kabuki, Hannahan salió corriendo, entró en la escena en medio del rodaje gritando «*jshit! jshiiiiiiit!*», tropezó y derribó el decorado. Mayo, que ya le había tomado ojeriza, se abalanzó sobre

La primera propuesta que nos consta que Hannahan realizó a su llegada a los Estudios Chamartín fue la de sustituir las pistolas de una escena de tiroteo por las manos en forma de arma de los actores.

«Gigamesh en el cine: frustraciones y éxito»



él para golpearle (y no precisamente a la manera del teatro kabuki), pero fue frenado a tiempo por miembros del equipo (DURHAM, 1986, p. 56). Pemán sacó a Hannahan como pudo del lugar, e intentó convencerle de que debía optar por otra táctica.

En días sucesivos, Hannahan intentó ganarse para su causa a dos miembros destacados del reparto. A Fernando Fernán Gómez porque era el único que hablaba inglés, y además era hombre que ya mostraba por entonces ciertas inquietudes, y a Sarita Montiel porque, en esa época, por emplear un dicho contemporáneo, era una hembra de bandera de veinte años recién cumplidos, de las que no se veían en el día a día en las calles del Dublín de posguerra; y Hannahan era por entonces hombre joven y fogoso. En fin, le dedicó un par de poemas dadaístas que resulta preferible dejar en el olvido. No obstante, Sarita apenas podía leer en castellano por entonces⁹, con lo que los acercamientos del irlandés quedaron en nada. Curiosamente, Sarita tuvo después un romance con otro hombre de letras, Miguel Mihura, con quien Hannahan tiene algunos puntos en común.

Los continuos incidentes en el estudio, y el progresivo enfrentamiento de Fernán Gómez con Orduña debido a que el actor hizo bandera de las reivindicaciones de Hannahan, terminaron determinando la intervención de Andrade, quien apenas se había dejado ver por el estudio hasta entonces.

Hannahan, que estaba (por decirlo suavemente) en la inopia, esperaba ver en el «autor» de la película un posible aliado frente a Orduña y Mayo, aunque nada más verle entrar con su uniforme profesional quedó un tanto disuadido. Sin embargo, se acercó y, a través de Pemán, intentó hacerle ver a Andrade las ventajas de un enfoque de carácter más subjetivista, las posibilidades de la imagen en el vigente contexto de reinterpretación de la función del arte, etcétera. Pemán, al que ya le estaba saliendo callo a esas alturas, tradujo que el escritor estaba encantado de conocer a tan ilustre personalidad, que sin duda era un honor llevar a cabo semejante tarea en común, etcétera, a lo que Andrade respondió en consonancia.

La situación pasó por un par de días de tranquilidad hasta que el enfrentamiento derivó hacia una situación irresoluble en las previstas jornadas de rodaje en un pueblo castellano de las cercanías, del que no existen referencias exactas aunque sea posible deducir su situación a partir de ciertos hechos. Además, en las carreteras próximas se grabarían

algunas imágenes de persecuciones. Por ello, Hannahan se desplazó hasta allí con afán proselitista: al fin se había dado cuenta de por dónde iban los tiros políticos en la España del momento, y convocó algunas reuniones con los lugareños para llamarles a la sublevación, aunque no una sublevación política, sino una suerte de rebelión fauvista, convirtiendo aquel lugar en un paradigma de un mundo nuevo y libre de ataduras creativas¹⁰. Pemán tradujo todo aquello por darle gusto y, en una concesión por su parte al humor, por ver la cara de los paisanos al escuchar todo aquello. En las largas conversaciones con un joven local, el único que chapurreaba algo de inglés, contagió al muchacho (que años después llegaría a alcalde) el entusiasmo que el escritor entonces atravesaba por la obra de Faulkner, escritor que terminaría por convertirse en santo y seña del lugar. Pese a la incredulidad de Pemán, toda esta campaña culturizadora de Hannahan tendría a la postre significativas consecuencias sobre el lugar, que se convertiría en un referente único en la geografía castellana.

Aunque ésas no eran las únicas actividades de Hannahan en el pueblo. El joven y ardoroso irlandés enamoró, no se sabe muy bien cómo, a una severa (aunque aún de muy buen ver) viuda del lugar que vivía retirada en la principal plaza del pueblo con sus dos hermanos mayores. Hannahan tuvo como confesor en esos amoríos a Fernán Gómez, quien utilizaría posteriormente parte de esa historia para una de sus más conocidas películas.

El escándalo terminó por explotar cuando la viuda, enloquecida por los celos, invadió el rodaje en una escena en la que Sarita Montiel lucía sus encantos. Gritando inconveniencias, la dama fue sujeta a duras penas por un Alfredo Mayo que, por su parte, también aprovechó la coyuntura para montar una nueva escandalera a Hannahan, defendido a su vez por Fernán Gómez. La situación llegó al punto de que Orduña decidió llamar a Andrade para que pusiera coto a la situación.

Al conocerse la noticia de la posible visita de Andrade al pueblo para el día siguiente, las fuerzas vivas organizaron una especie de festejo popular al paso de la caravana que, a buen seguro, rodearía al guionista. Luis García Berlanga, ayudante de dirección en la película, retrataría posteriormente en un notable film la decepción por el acelerado paso de la expedición, que buscaba a toda velocidad a los cineastas, por el pueblo.

9. Y mucho menos poemas dadaístas.

10. CHERCHILL llama a este momento: «The Irish Bored Sunday» (1989, p. 78).



«Gigamesh en el cine: frustraciones y éxito»

La situación que se encontró Andrade a su llegada era dantesca. Fernán Gómez tenía un ojo morado, Alfredo Mayo rugía y pegaba puñetazos al aire, Juan de Orduña se gritaba con un equipo técnico en pie de guerra por llevar varado ya más de dos semanas en aquel lugarejo, Fernando Rey se negaba a salir de su camerino aduciendo que todos estaban locos, Sarita Montiel había desaparecido (al parecer, en su despecho había iniciado un romance con un notable del lugar que posteriormente le propuso socializar sus encantos con el resto de habitantes del pueblo por alguna extraña tradición local) y Hannahan deambulaba por la plaza porticada del pueblo del brazo de la viuda, como una especie de satisfecha divinidad del caos (DURHAM, 1986, p. 65).

Andrade llamó a Pemán y le pidió que le dijera a Hannahan dos escuetas frases: «No le he entendido a usted ni una palabra desde que llegó aquí. Váyase, esto se acabó». Tomó en un aparte a Orduña y volvió a marcharse del pueblo (PEMÁN, 1965, pp. 274-278).

Germinó en su interior una desconfianza hacia el mundo del cine que sería el germen del posterior proyecto frustrado.

Hannahan protestó, intentó convencer a Berlanga de que dirigiera él la película (al parecer, le veía maneras), intentó pedirle a su viuda que le financiara el final del proyecto a su manera (algo a lo que ésta se negó, podemos deducir que impresionada por Andrade) y terminó por darse por vencido. Mientras los equipos técnicos se alejaban del pueblo, él los veía partir desde un soportal de la plaza, bebiendo apaciblemente un té y germinando en su interior una desconfianza hacia el mundo del cine que sería el germen del posterior proyecto frustrado.

A mediados de los años setenta, Jean-Luc Godard había puesto punto final a lo que se conoce como su periodo maoísta, en el que rodó cinco películas de fuerte contenido político. El que había sido considerado como gran renovador del cine francés se había salido del foco del interés público con esas películas que, salvo *Tout va bien* (1972), la cual había contado con estrellas como Yves Montand y Jane Fonda como protagonistas, habían pasado totalmente inadvertidas para el público y sólo habían concitado el interés del sector más duro de la crítica francesa.

Godard utilizaba como elemento programático de esa etapa de su cine la visión del *teatro épico* de Bertolt Brecht y de las concepciones minimalistas en el escenario de Samuel Beckett. El estudio del trabajo del irlandés parisino, que como ya hemos mencionado tuvo una cierta relación con Hannahan en la fase final de su vida, fue el que llevó a Godard a interesarse por la publicación en esa fase de transición de la primera edición del *Gigamesh* tal y como lo conocemos.

En una carta de Godard a François Truffaut, quien andaba por entonces yendo y viniendo de Estados Unidos con una serie de proyectos de los cuales sólo cuajaría finalmente su actuación en *Encuentros en la tercera fase*, podemos ver el impacto que causó la obra de Hannahan en el director:

«Se trata de una forma de narración nueva, el intento de la condensación del relato en una anécdota vertebradora. Un recurso que, empleado cinematográficamente, nos puede abrir nuevas puertas para la sugerencia y para completar los caminos iniciados por Robert Bresson» (citado en ROMERO, 2005, p. 172).

Godard hace mención en este punto al elemento clave que explica el posterior desarrollo del proyecto. Aunque apenas se utilizaba todavía en ese momento la expresión *minimalismo*, la mayor parte de los creadores que han sido luego considerados como

«Gigamesh en el cine: frustraciones y éxito»



precursores de esta corriente —como Bresson en el plano cinematográfico— habían llevado ya a cabo sus principales trabajos. Tanto Hannahan como Godard coincidían en su admiración, por ejemplo, por el trabajo escultórico y arquitectónico del rumano Constantin Brancusi, lo cual facilitaría el encuentro entre ambos.

El otro aspecto fundamental de la coincidencia entre Godard y Hannahan se dio en la visión del director de la obra cinematográfica como un espacio abierto en el que los elementos no se ofrecen al espectador de manera conjunta, sino que es éste quien debe orquestarlos a partir de la información brindada por el relato. Esta técnica, empleada por Godard en casi todos sus trabajos desde *Al final de la escapada* (1959), era de alguna forma la misma empleada por Hannahan en *Gigamesh* al abrir su relato a las múltiples referencias desentrañadas en el prólogo, y que el lector debía completar en la novela en sí por su cuenta. A partir de esta coincidencia y con su visión de una adaptación minimalista, Godard confiaba en poder convencer a Hannahan (cuya fama de esquivo y huraño ya había comenzado a precederle) de que permitiera la adaptación.

Godard y su principal colaborador de la época, Jean-Pierre Gorin, viajaron a Irlanda para entrevistarse con Hannahan. El personaje que ahora les recibió poco tenía que ver con el joven que había viajado a España, pero aun así desconfiaba poderosamente de cualquier cosa que viniera del mundo del cine. Hannahan ahora era un hombre maduro, de complexión física desgastada, que había trabajado durante años de manera obsesiva en la confección de la primera versión de su obra magna. Vivía entre la decepción por no haber conseguido más reconocimiento por ella y la secreta satisfacción de ver cómo se había cumplido su predicción de que, a diferencia de Joyce, él completaría su tarea de manera aún más exhaustiva, mucho más solitaria y todavía menos reconocida.

De las dos entrevistas entre Godard y Hannahan sólo tenemos constancia por algunos comentarios sueltos del director a *Cahiers du cinéma* en la nota en que se dejaba constancia del arranque del proyecto.

Una forma nueva de hacer cine de la mano de un genio enciclopédico... La película que puede abrir una nueva era en el cruce de lenguajes... La implicación de Hannahan con el proyecto será total...¹¹

11. *Cahiers du cinéma*, nº 348, p. 97.

En estas frases, con todo, no pueden apreciarse en absoluto las reticencias que Godard sentía hacia las draconianas condiciones impuestas por el escritor: fundamentalmente, la de su presencia en el relato como narrador.

En resumen, el proyecto Godard-Hannahan consistía en reproducir la estructura de *Gigamesh*, novela, intercalando las referencias implícitas en el texto en forma de comentarios por parte del propio escritor, los cuales serían grabados en su despacho. Hannahan fue inflexible al respecto: él leería en plano fijo, para evitar cualquier distracción del espectador, y Godard se limitaría a montar sus párrafos en el transcurso del relato principal. Es decir, en el camino de G. I. J. Maesh¹² desde la celda hasta el patíbulo.

Hannahan aceptó a regañadientes la propuesta de Godard de que Jean-Paul Belmondo interpretara a Maege. Belmondo llevaba algún tiempo sin trabajar con el director, viejo amigo suyo, y le había comentado que tenía ganas de recuperar el contacto, si bien difícilmente podría haber imaginado que éste había pensado en que protagonizara un plano secuencia de una caminata, por detrás de una cámara llevada al hombro, de casi una hora de duración y en el que no diría más que un par de frases. A Hannahan le parecía que Belmondo resultaba poco existencial, pero Godard le hizo ver que la credibilidad del personaje del mafioso dependía de una cierta carnalidad, un aspecto temible de hombre bregado.

En cualquier caso, Godard decidió comenzar por la parte que adivinaba más sencilla: la de los párrafos de Hannahan. Un pequeño equipo de media docena de personas se desplazó finalmente a Irlanda para acometer el proyecto. Su estancia, finalmente, apenas se prolongó una semana. El primer día de rodaje, Hannahan se sentó delante de la cámara y comenzó a explicar la observación por parte de Maege de una imperfección en la pintura del pasillo de la muerte, un área levemente descascarillada, como pie para una reflexión acerca del nihilismo implícito en la reducción al absurdo kantiano. A los veintitrés minutos de discurso, cuando el relato de Hannahan estaba permitiendo a Kant terminar sus estudios en la Universidad de Königsberg, y a falta de más de veinte años para que comenzara la redacción de la *Crítica de la razón pura*, Godard interrumpió al escritor para expresarle sus dudas

12. Para la ocasión: «Gil Maege», siguiendo la tradición francesa de «nacionalizar» a los personajes de las novelas extranjeras adaptadas en su cine.



«Gigamesh en el cine: frustraciones y éxito»

acerca de la oportunidad de desarrollar la cuestión tan ampliamente. Una seca mirada de Hannahan bastó para convencerle de que era mejor dejar hacer al escritor. Ese día, Hannahan sólo tocó ese tema: el del movimiento de poesía hermética italiana, y en concreto la obra de Salvatore Quasimodo, como plasmación más relevante de la desazón que pueden producir las sonoridades escuetas, y el de los escasos restos existentes de la oratoria de Demóstenes para justificar la plenitud informativa e intencional en una de las dos frases que pronunciaba Belmondo en el guión previsto. Eran tres de los 128 temas que Hannahan consideraba «imprescindible» introducir como «notas al pie» en la película y, para desarrollarlos, había consumido cinco horas y treinta y siete minutos de metraje.

Godard, en el fondo interesado por lo que oía, restó importancia en la cena con sus compañeros a las críticas discretamente vertidas tras esa primera jornada de trabajo. Sin embargo, dos días más, en los que la firmeza de Hannahan sólo se veía alterada por algún ocasional carraspeo con vasito de agua, empezaron a socavar la moral del director francés. Antes del comienzo de la cuarta jornada (en la que Hannahan tenía previsto derivar un plano de un guardia de los que escoltaban a Maege hacia una historia de la pintura prerrafaelita inglesa), Godard se armó de valor y le explicó a Hannahan que consideraba absolutamente imposible reproducir íntegramente la totalidad de los discursos ofrecidos, y le sugirió facilitar la tarea de montaje resumiendo sus propias intervenciones. Hannahan, como cabía esperar, se indignó profundamente. «Si hubiera optado por el camino fácil, no habría conseguido esa novela que usted pretende convertir un cómic para mentes simples», espetó (ROMERO, 2005, p. 174). Y siguió con sus discursos previstos para la jornada.

Godard decidió ver si realmente el proyecto era factible resumiendo, en un solo minuto de grabación, una de las conferencias de Hannahan, concretamente la del tercer día en torno al movimiento protorracionalista en la arquitectura de comienzos del siglo XX ligada a la disposición del pasillo de la muerte que el escritor visualizaba en la línea del trabajo de Adolf Loos, combinando los ecos del Art Nouveau con disposiciones geométricas de vanguardia. El extracto de un minuto realizado por Cécile Decugis está entre el escaso material de este proyecto que se conserva hasta hoy. En él, vemos a un Hannahan vestido de manera formal, con un traje oscuro con un notable lamparón en la solapa

izquierda¹³, que parece moverse únicamente por los saltos del propio montaje. En cuanto a lo que dice, la verdad, no resulta excesivamente coherente, como cabría esperar de un extracto de un minuto de un original de 129 y realizado en una noche de insomnio sostenido a golpe de Guinness, con un equipo portátil, en una mesa al fondo de una taberna irlandesa.

En resumidas cuentas, Godard mostró al día siguiente el minuto en cuestión a Hannahan y éste echó de su casa a la expedición francesa con cajas destempladas. En una carta al propio Stanislaw Lem, Hannahan juraba no volver a tener tratos con la gente del cine, algo que vulneraría poco más de una década después. Godard volvería un par de años después al cine puramente narrativo, y en adelante se mostró bastante poco explícito a la hora de comentar el fallido proyecto.

13. Hannahan había comprendido la necesidad de dar continuidad a la película y, con admirable respeto al récord, se ponía jornada tras jornada el mismo traje, sin reparar en el detalle de pasarlo en alguna ocasión por la lavadora.

Godard decidió ver si realmente el proyecto era factible resumiendo, en un solo minuto de grabación, una de las conferencias de Hannahan [...]. El extracto de un minuto [...] est  entre el escaso material de este proyecto que se conserva hasta hoy.



«Gigamesh en el cine: frustraciones y éxito»

La verdad es que la compra de *Gigamesh* fue sólo una minúscula parte de un ambicioso proyecto de Warner por hacerse con la práctica totalidad de las novelas de renombre que hubiera disponibles en el mercado.

La razón que llevó a Hannahan a aceptar una oferta de Hollywood por los derechos de adaptación cinematográfica de *Gigamesh* fue estrictamente económica. Hannahan consultó la oferta con su amigo Sean Walsh, el director irlandés que en toda su carrera había rodado una sola película: la adaptación al cine de *Ulises* con el título de *Bloom*, finalmente estrenada en 2003, y que ya había comenzado a pergeñar a comienzos de los noventa con hannahiana paciencia. Walsh le dijo que Hollywood jamás podría afrontar la adaptación de una novela poco conocida, carente además del más mínimo asomo de acción, y que se estrellaría contra ella. Era, pues, dinero fácil a cambio de nada. Obviamente, Walsh subestimaba la capacidad de la Fábrica de Sueños para retocar las obras literarias que caen en sus manos con una absoluta falta de pudor, aunque a la postre su veredicto resultara exacto en este caso.

La compra fue decidida por T. Wesley Hutchinson, a la sazón responsable de proyectos de los estudios Warner en la época. Aunque el pico que pagaron por la reserva de derechos (20.000 dólares) le vino en su momento de perlas a Hannahan, la verdad es que la compra de *Gigamesh* fue sólo una minúscula parte de un ambicioso proyecto de Warner por hacerse con la práctica totalidad de las novelas de renombre que hubiera disponibles en el mercado. El objetivo era evitar que cayeran en manos de la competencia.

Las razones por las que finalmente se decidió iniciar el (insensato) proyecto tuvieron, como es habitual en Hollywood, bastante poco que ver con

cuestiones como el arte o la creatividad. De hecho, según puede deducirse de algunos comentarios a posteriori de Hutchinson, todo se debió al deseo de gastar una broma a Bruce Willis.

El actor estaba empeñado en convertirse en protagonista de un guión que llevaba circulando algún tiempo por la industria: el de *El último boy-scout*, firmado por Shane Black, y que estaba considerado como un material venenoso. No solamente tocaba temas políticos, sino que a la postre ostentaría el récord de veces en las que se dice la palabra *fuck* o alguno de sus derivados en una película: un total de 108 ocasiones.

Willis leyó el guión y se empeñó en hacer la película. Tanto dio la tabarra a Hutchinson, que éste decidió fastidiarle organizando una broma: Willis tendría su *Boy Scout* si a cambio rodaba un proyecto de corte intelectual. Como el actor aceptó a ciegas, Hutchinson tuvo que mirar qué tenía por ahí que sirviera para el caso, y tras considerar posibles adaptaciones de la novela de ciencia ficción *Antón York, inmortal* (1965), de Eando Binder, y del *Tractatus Logico-Filosoficus* (1921), de Wittgenstein, ambas obras presentes en su archivo, decidió poner *Gigamesh* en manos de algún profesional a la altura de las circunstancias y que le hiciera la jugarreta por poco dinero.¹⁴

Alan Smithee, que venía de rodar con Whitney Houston el videoclip de «*I will always love you*» (de la banda sonora de *El guardaespaldas*), andaba como siempre dando tumbos por la industria. Tras iniciar su carrera a finales de los sesenta con el aplaudido western: *Death of a Gunfinger*, Smithee se había especializado en echar el cierre a proyectos especialmente complejos, caso del *Dune* de David Lynch. Casualmente, había leído *Gigamesh* y creía encontrar en la novela algún oscuro eco de su propio trabajo, con lo que se tomó muy en serio la adaptación. De hecho, y en contra de las peticiones iniciales de Hutchinson, escribió un guión completo y enredó a algunas estrellas a las que conocía de sus infinitas correrías por Hollywood para el proyecto que, esperaba, llegaría finalmente a buen puerto íntegramente. Fue el caso de Julia Roberts, que habría de ser la chica del gángster Maesh, o de Joe Pesci y Susan Sarandon, quienes no llegaron a rodar ningún minuto de metraje.

14. Uno no puede sino preguntarse qué pasaría por la cabeza de quien decidió comprar esa novela para adaptarla al cine. No obstante, algunos rumores apuntan a que finalmente se afrontó esa adaptación, aunque el proyecto fue derivando a través de diferentes guionistas hasta convertirse en *Highlander 2*, de Russell Mulcahy.

«Gigamesh en el cine: frustraciones y éxito»

Un mes después del encargo, Smithee le presentó el guión a Hutchinson, que quedó un poco desconcertado por el hecho de que el director se hubiera molestado en escribir una película entera para gastar un bromazo. De hecho, Smithee había comenzado negociaciones para que la película «de castigo» para Willis fuera un proyecto que, tentativamente, había sido titulado *Lethal Weapon meets Die Hard*. A la espera de concretar negociaciones con Mel Gibson al respecto, el productor le pidió a Smithee que empezara la película de *Gigamesh* por el final: la escena en la que Maesh era conducido a la cámara de gas y que, en su versión, terminaba de manera feliz. Hay que decir que el guión de *Gigamesh* —que iba a retitularse tentativamente *Redención final*— no se parecía demasiado a la novela; de hecho, no puede decirse que se parezca en absoluto. La película de Smithee, en caso de haberse rodado, realmente habría puesto los pelos de punta a Hannahan, con sus escenas de persecución, el encuentro amoroso final de Bruce Willis y Julia Roberts con música de Kenny G de fondo y las referencias culturales un poco bastardas que Smithee había decidido introducir para mantener una cierta conexión con la ambición totalizadora del original literario. Era el caso, por ejemplo, de una cita de un diálogo especialmente gracioso de *I Love Lucy* o la fruición con la que Maesh lee y reflexiona en voz alta acerca de obras de un escritor alemán que no estaba precisamente en el entorno del original irlandés: Karl May.

Con un equipo técnico mínimo pero un decorado de primera, Willis interpretó con dignidad no exenta de alguna afectación la escena de la cámara de gas. Julia Roberts, en cambio, da en las imágenes supervivientes de la experiencia la impresión de estar conteniéndose un poco la risa. Tras tres tomas completas, Hutchinson decidió poner fin a la broma, entró en el set y pidió un aplauso para Willis, que al principio se tomó el asunto bastante a mal. Smithee reaccionó aún peor: en algún momento había creído que tendría, al fin, la posibilidad de rodar una película de gran presupuesto, con tiros, ontología para *dummies* y Julia Roberts en cueros. De hecho, parece ser que Smithee movió algunos cables para proseguir con el tema, si bien la única plasmación que tuvieron finalmente sus intriguijas fue la de conseguir que los minutos rodados fueran repescados por Robert Altman para *El juego de Hollywood* (1992), donde se ven las primeras escenas de una adaptación de *Gigamesh* que hayan sido presentadas al público.

Cincuenta años después [...], el autor volvía a tomar un avión para hablar sobre una versión cinematográfica de *Gigamesh*. Las razones por las que el venerable escritor había aceptado [...] pronto le quedaron claras a Von Trier.

Tras aquel experimento, del que apenas tuvo conciencia más que a través de algunos telegramas, difícilmente podría pensar Hannahan que volvería a estar implicado de manera algo más directa en el rodaje de una adaptación de su obra, la única que finalmente llegó —de alguna manera— a buen puerto. Sin embargo, el escritor se despertó un buen día con una llamada de teléfono desde Dinamarca: Lars von Trier, un director local del que nada sabía —pero que ya llevaba, a esas alturas, una significativa carrera internacional con éxitos como *Rompiendo las olas*—, pretendía reunirse con él para hacer una adaptación fiel de *Gigamesh* utilizando una serie de preceptos cinematográficos que había dado a la luz, el *Dogma 95*, y que pensaba que podían resultar especialmente valiosos para la ocasión. Dado que Von Trier padece aviofobia, invitaba a Hannahan a que le visitara en su casa de Jutlandia.

Cincuenta años después de la primera ocasión en la que Hannahan abandonara Irlanda para hablar sobre una versión cinematográfica de *Gigamesh*, el autor volvía a tomar un avión con rumbo a París, para luego enlazar con Copenhague. Las razones por las que el venerable escritor había aceptado viajar pueden parecer incomprensibles, pero pronto le quedaron claras a Von Trier.

Delante de una cerveza artesanalmente bien tirada y un plato de ahumados, mirando hacia el Báltico en un atardecer primaveral, Hannahan escuchó pacientemente la visión de Von Trier: las



«Gigamesh en el cine: frustraciones y éxito»

posibilidades de desarrollar la historia de *Gigamesh* como una ambiciosa parábola crítica hacia la sociedad estadounidense, la necesidad de emplear la cámara en mano como medio para transmitir la angustia existencial del condenado a muerte, el empleo de técnicas relacionadas con el cine de Dziga Vertov como plasmación de la alienación humana que desembocaba en el surgimiento del criminal en forma de cáncer social... Según relataría Von Trier, Hannahan escuchó pacientemente, pero tras su respuesta le quedó bien claro que en realidad todas aquellas argumentaciones estaban de más, porque el escritor tenía clara la respuesta.

Tras una vida larga dedicado a quehaceres más lucrativos, al maduro Hannahan le picó la curiosidad sobre aquello que podría haber sido, y vio la luz al final del proyector de cine, tras tantos cansinos y desesperanzadores chascos.

«Mire usted, por mí como si quiere hacer un musical. Me va a hacer sólo un favor. Saque usted en la película a Catherine Deneuve. Y si quiere hacer algún cambio, consultarme lo que sea, me la envía a ella para que me lo explique. Preferiblemente, que lleve puesto aquel vestidito de *Belle de Jour*» (DURHAM, 1986, p. 768).

Von Trier, inicialmente, se echó a reír, pero cuando comprobó que el gesto del hombre no se alteraba un músculo, terminó por asentir.

Las negociaciones de Von Trier con la diva francesa fueron, sin duda, complicadas, pero Von Trier es tan conocido por su misoginia como por su capacidad para enredar a las actrices a las que luego hace la puñeta en proyectos realmente insensatos. En total, la Deneuve tuvo que viajar en cuatro ocasiones hasta Irlanda, cada vez más a regañadientes. En la primera, para referirle a Hannahan que a Von Trier aquel comentario sobre el musical le había parecido inspirador. El escritor la invitó a una cena en barco y le dijo que le parecía todo bien. En la segunda, para decirle que la acción se trasladaría a un entorno rural, en lugar del urbano, y que se desarrollaría extensamente el relato de las acciones de Maesh hasta llegar a la cárcel. El escritor la regaló un vestidito que reproducía con precisión el mismo que Buñuel había concebido treinta años atrás y le dijo que le parecía todo bien, pero que se lo probara a ver qué tal le quedaba. La tercera fue la más complicada: Von Trier, impresionado por la voz de una cantante islandesa, había decidido que ella fuera la protagonista de la película, y proponía a Hannahan un cambio con ocurrencia incluida, convirtiendo el Maesh original con las mismas letras

en Sehma —finalmente, Selma—. El escritor dijo que le parecía bien, pero que aquel cambio tan raro bien merecía un besito. La cuarta y última fue para comunicarle que Selma sería ciega, madre soltera y víctima en lugar de verdugo. A Hannahan también le pareció bien, pero le pidió a la Deneuve que por qué no le enseñaba las rodillas, que al menos podían seguir siendo amigos y que volviera siempre que quisiera.

La historia del accidentado rodaje de *Bailar en la oscuridad*, con las espectaculares peleas entre Bjork y Von Trier, está ampliamente recogida en otros trabajos y no tiene una relación directa con el motivo de este artículo, la reflexión en torno a las adaptaciones de *Gigamesh* y el esclarecimiento de algunos datos al respecto. Finalmente, esta adaptación menciona sólo en un pequeño rótulo final el origen argumental del film. La película no ha contribuido por ello a la fama del original literario, con el que raramente es relacionada. Sin embargo, podemos encontrar en ella ecos de la grandeza hannahaniana, que sin duda contribuyó de forma decisiva a la consecución de galardones como la Palma de Oro de Cannes; en rigor, el único premio que haya conseguido nunca el trabajo de Patrick Hannahan. ●

Bibliografía citada

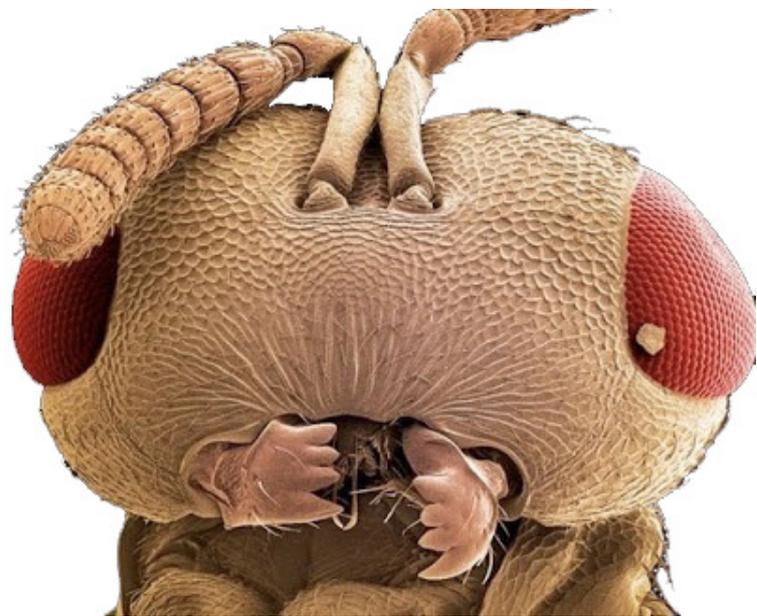
- BLOOM, Harold (1994), *El canon occidental*, Barcelona: Anagrama, 1995.
- CHERCHILL, August (1989), *Freedom numbers: Irish Fighting from a Cabalistic Study of Gigamesh*, by Patrick Hannahan, Belfast: Synn Fenn Publishers.
- DURHAM, Emile Jr. (1986), *Vers, de Patrick Hannahan: le naufrage de la Modernité*, Paris: Seuil.
- PEMÁN, José María (1965), *Obras completas: Miscelánea, vol. VII*, Madrid: Escelicer.
- ROMERO, Ana (2005). *En el cine como en la vida: al final del camino (una biografía no autorizada de Jean-Luc Godard)*, Barcelona: Gedisa.
- WILSON, Hugh (1986), *Nor a Messiah, nor a Writer: Truth and Myth of Patrick Hannahan's Life*, Oxford University Press.

«“Un manuscrito de un sabio o un loco”, de Valentí Almirall»

Introducción: «Un manuscrit de savi o de boig»
y el género de la visión cósmica

Mariano Martín Rodríguez

En la literatura, no sólo se ha viajado fuera de la Tierra en naves espaciales o por cualquiera de los medios materiales que los escritores anteriores al asentamiento cultural de la ciencia ficción imaginaron para conferir cierta impresión de verosimilitud, incluso burlesca, a los viajes imaginarios a otros cuerpos celestes, desde Luciano de Samosata hasta las manifestaciones más recientes de la llamada ópera espacial (*space opera*). También desde muy pronto, al menos desde el Cicerón de *Somnium Scipionis* [*El sueño de Escipión*] (circa 52 a.C.), ha habido autores que han descrito el universo según lo entendía su imaginación, aunque normalmente sobre la base de los conocimientos astronómicos de su época, tras acceder al espacio extraterrestre gracias a la mente, como una especie de iluminación que les permitía observar intelectualmente el cosmos en toda su amplitud abrumadora o sólo en parte, centrándose en astros o regiones del espacio particulares. Un sueño visionario, un éxtasis laico que permite entrar en contacto directo con otras mentes del universo (desde ángeles hasta espíritus de difuntos conocidos, pasando por otras formas de vida capaces de comunicarse y hasta de fundirse telepáticamente salvando las distancias casi inconcebibles del cosmos), un desvanecimiento que anula la materialidad de los sentidos y



abre canales receptivos que no dependen ni de ellos ni de la materia terrestre, son algunos de los procedimientos que sirven ventajosamente de vehículo a una percepción extrasensorial libre de las limitaciones tanto del propio cuerpo como del cuerpo potenciado mediante la tecnología de transporte, aunque ésta sea la fabulosamente eficaz de las naves hiperlumínicas de la ciencia ficción, cuyo funcionamiento sigue atado, no obstante, a las limitaciones de un espacio concreto. En cambio, la visión sublime por medio de la mente no conoce límite alguno, porque se puede extender hasta donde alcance la fantasía, moviéndose libremente en el espacio y, a veces, también en el tiempo, y poniendo entre paréntesis las leyes naturales, aunque siempre permaneciendo en el universo material a ellas sujeto y sin rebasarlo hacia el más allá, esto es, sin adentrarse en el trans-mundo del mito o la religión.

«Un manuscrito de un sabio o un loco»

En este género que podríamos denominar *visión cósmica*¹, el cual culmina modernamente *Star Maker* [*Hacedor de estrellas*] (1937), de Olaf Stapledon², y se extingue prácticamente después de él³, el universo se despliega en el texto al efecto de transmitir una visión intelectual de naturaleza esencialmente materialista. La visión cósmica es una modalidad de ficción literaria⁴ consistente en la descripción de

1. Un panorama más amplio del género es mi propio artículo titulado «From Stapledon's *Star Maker* to Cicero's *Dream of Scipio*: The Visionary Cosmic Voyage as a Speculative Genre» (*Foundation*, 43, 118 [2014], pp. 45-58). De este procede gran parte del contenido teórico e histórico del presente ensayo, al que he añadido diversos ejemplos hispánicos omitidos en el artículo en inglés.

2. Sobre esta obra fundamental y la figura del autor, puede consultarse con provecho la «Introduction» (pp. xix-xxxiii) de Patrick A. McCarthy a la edición crítica de *Star Maker* (Middletown, CT, Wesleyan University Press, 2004), pese a algunos fallos, como el de referirse a esta obra como si fuera una novela, extremo negado expresamente por Stapledon. En español, la bibliografía sobre este autor es bastante limitada, aunque puede mencionarse el brillante artículo general de Pablo Capanna, titulado «Olaf Stapledon: El último de los utopistas», en *Hélice*, 11 (2009), pp. 43-55,

http://www.revistahelice.com/revista/Helice_11.pdf
(consultado el 27 de julio de 2014).

3. Aparte de un curioso libro de Giovanni Bottinelli titulado *Fantasia cosmiche* [Fantasías cósmicas] (1938) que combina algo torpemente la visión imaginaria de los astros (incluidas descripciones de otros habitantes del sistema solar) con la divulgación pseudocientífica y cierto esoterismo, no hay apenas visiones cósmicas predominantemente descriptivas después de *Star Maker* o, al menos, no las hemos localizado, aunque se puede señalar algún ejemplo en el marco de los experimentos con los distintos discursos no novelísticos en la ficción (épica en metro regular, textos ficcionales en forma prescriptiva, descripciones geoetnográficas de mundos imaginarios, etc.) que parecen haberse vuelto algo más numerosos durante la Postmodernidad literaria y después de ella. Entre ellos, se puede recordar «Objetos en el espacio», de Ramón de la Vega, que es una breve visión cósmica publicada en el número 19 (2014-2015) de la revista *La Hoja Azul en Blanco*, pp. 62-63.

4. La visión literaria que representa nuestro objeto de examen es el resultado del proceso de invención de mundos posibles característicos de la ficción y no ha de confundirse con la transcripción de visiones que se presentan como realmente acaecidas en el mundo real, con una supuesta realidad empírica. Por ejemplo, aunque las visiones místicas sean susceptibles de lecturas ficcionales a posteriori, la intención evidente de quienes las transcriben es la de dar cuenta objetiva de una experiencia fiel a la realidad, cuyo disfraz literario obedece a la necesidad de comunicar lo que se ha sentido como inefable. Esto contrasta con las visiones de las obras presentadas como literarias, en las que las mismas tienen un carácter inventado, tratándose de artificios retóricos que persiguen explotar la función poética del lenguaje y su capacidad de crear mundos imaginarios percibidos siempre como ilusorios, irreales. Su verdad no es literal, como lo sería pretendidamente la de un éxtasis místico de Teresa de Ávila, sino simbólica e intelectual.

un universo físico y sensible hecha en primera persona por un personaje que lo ha visitado mentalmente y que lo expresa, en prosa o en verso, en forma de un panorama mental cada vez más amplio de un paisaje cósmico fundamentalmente ajeno a la dimensión sobrenatural. La cosmología sustenta la descripción en este género, aunque la apariencia de este universo pueda diferir del concepto auténticamente científico del cosmos, en la medida en que se trata de la plasmación literaria de una experiencia subjetiva, en la que la imaginación creadora suple los numerosos vacíos del conocimiento aceptado en cada época, especialmente en lo que se refiere a los habitantes de otros cuerpos celestes y a sus sociedades, que pueden dar pie a interpretaciones de carácter (anti)utópico en tácita comparación analógica con las sociedades de la Tierra. En cualquier caso, la pintura de esos seres y organizaciones extraterrestres sirve para introducir al menos una dimensión vital en las visiones cósmicas en las que aparecen, enriqueciendo su dimensión creadora de mundos posibles, que la astronomía habría limitado quizás a desoladas extensiones de piedra o fuego. No obstante, la propia grandeza del cosmos puede bastar también para conferir a la visión un efecto de sublimidad emparentada con el lirismo, ya que la contemplación visionaria del universo puede centrarse tanto en la variedad de seres que lo pueblan especulativamente como en la propia experiencia de la voz que lo describe y siente en su éxtasis visionario, existiendo también visiones que intentan combinar ambos enfoques en una visión totalizante vuelta a la vez hacia fuera y hacia dentro, hacia

La visión cósmica es una
modalidad de ficción literaria
consistente en la descripción
de un universo físico y sensible
hecha en primera persona
por un personaje que lo ha
visitado mentalmente y que
lo expresa [...] ajeno a la
dimensión sobrenatural

«Un manuscrito de un sabio o un loco»

la presencia objetiva y material del universo y hacia la comunicación de la subjetividad que intenta apropiárselo mentalmente. En un caso y en otro, y aun cuando está en primer plano el vértigo del yo ante la inmensidad astronómica, la visión es fundamentalmente racional, de manera que los lectores pueden creer en la correspondencia entre lo que la descripción visionaria da a conocer y un objeto externo con consistencia natural propia, que es el universo dotado de un aquí y ahora opuesto de forma más o menos neta al espacio y tiempo inmatrimales e intemporales de lo espiritual, cuya dimensión es intrínsecamente ajena a la realidad mensurable del cosmos. Así pues, la visión cósmica se enmarca perfectamente en lo que Jorge Luis Borges denominaba la «imaginación razonada», esto es, la ficción especulativa que parte, según el mismo autor, de un «postulado fantástico pero no sobrenatural»⁵.

En cambio, el viaje visionario a un más allá sobrenatural descrito en primera persona por una voz que también se hace pasar por el testimonio de quien ha contemplado los espacios de ultratumba, tal como ocurre, por ejemplo, en *Commedia [La divina comedia]* (1308-1321), de Dante Alighieri, acoge figuras de carácter espiritual procedentes del mito y de las distintas religiones positivas, cuya existencia sólo se puede acreditar mediante la fe, no mediante el método científico que se aplica al estudio de los objetos del cielo estrellado. Incluso las manifestaciones burlescas o paródicas de las visiones de ultratumba, algunas de las cuales revelan un espíritu agnóstico y a menudo antirreligioso en el período moderno, aprovechan un acervo legendario de motivos y conceptos de carácter mitológico. Aunque tanto la visión cósmica como ésta, que podríamos denominar visión teológica en sentido lato, comparten el discurso descriptivo⁶ y su carácter de



ficción especulativa⁷, la visión cósmica se relaciona estrechamente con las ciencias naturales, mientras que la visión teológica o del transmundo tiene que ver con las ciencias divinas, con la religión y el mito. Así pues, se diferencian fundamentalmente por el objeto de su visión, que es material y extraterreno en la visión del cosmos, mientras que lo es espiritual y ultraterreno en la visión del más allá. Esta distinción temática determinante, pese a no estar siempre clara debido a la interrelación tradicional entre los ámbitos cósmico y divino⁸, ya fue observada en la Antigüedad, gracias a la comparación de dos textos, formalmente semejantes y escrito el más reciente a inspiración del más antiguo, que inauguran las dos tradiciones paralelas de la visión teológica y de la cósmica. El primero es el célebre mito de Er, que figura al final de la *República* de Platón. La visión del soldado Er, retornado por un tiempo de entre los muertos, es el informe de lo que vio en la otra vida, de acuerdo con la influyente concepción del autor. El carácter maravilloso de donde

de estas visiones. Incluso cuando el objeto de la visión es el universo en evolución y no estable, esa voz no narra una historia, sino que da cuenta de los diversos estados, en forma de sucesión de imágenes. Igual que la utopía, en la que la propia perfección de la sociedad descrita impide todo cambio y, por lo tanto, cualquier posibilidad narrativa no postiza, o que los textos que describen espacios imaginarios, como las geoficciones urbanas de *Le città invisibili [Las ciudades invisibles]* (1972), de Italo Calvino, las visiones literarias son géneros descriptivos, no narrativos. Esto no les impide tener, naturalmente, un carácter puramente ficcional.

7. Aquí se entiende por tal la ficción que presenta un mundo posible de forma que este dé la impresión de ser racionalmente verosímil y coherente de acuerdo con los métodos y prácticas de cualquiera de las distintas ciencias (formales, naturales, humanas y divinas, sin olvidar la Filosofía), de cuyas hipótesis y teorías proceden el postulado o postulados en que se funda intelectualmente el universo conceptual de la obra. La ficción especulativa abarca la ciencia ficción, que Fernando A. Moreno define como «[g]énero de ficción proyectiva basado en elementos no sobrenaturales» en *Teoría de la literatura de ciencia ficción. Poética y retórica de lo prospectivo*, Vitoria, Portal, 2010, p. 107.

8. Existe incluso alguna obra que hace suceder, sin fusionarlas, visión cósmica y visión teológica, como *El sueño del cielo o Viaje fantástico de un espíritu por regiones nunca vistas* (1870), de Pablo Gómez y Jalón, en el que el protagonista sueña que ha muerto y que un ángel le lleva el alma al cielo para ser juzgada, no sin antes enseñarle la Luna y sus utópicos habitantes, según describe donosamente el libro Augusto Uribe en «El sueño del cielo de Gómez y Jalón», en <http://www.augustouribe.com/gomez.html> (consultado el 27 de julio de 2014). Por su parte, y también en España, Carlos Mesía de la Cerda fundió la vacilación fantástica entre lo real y lo soñado y la visión celeste (del planeta Ceres y de sus habitantes) en «El hombre de cristal» (*El saquillo de mi abuela*, 1875).

5. La cita procede de su prólogo a *La invención de Morel* (1940), de Adolfo Bioy Casares, que cito del volumen titulado *Miscelánea*, Barcelona, Debolsillo, 2011, pp. 26-28, en la p. 28.

6. El texto de la visión suele configurarse mediante un discurso consistente en la descripción de paisajes mentales determinados. La mirada que los contempla cambia su focalización, ampliando la perspectiva, de modo que aparezcan continuamente nuevas vistas que exciten la imaginación, como estrechándola para resaltar los detalles, los cuales van apareciendo en una sucesión dinámica según la mirada se pasea por el paisaje, sea éste natural (el cosmos) o sobrenatural (cielo, infierno, paraíso, etc.). Esta mirada se comunica mediante una voz que no es la narrativa de la novela, sino una descriptiva de testigo que se limita a contemplar el paisaje cósmico en una especie de instante eterno que suprime efectivamente el tiempo y, por ende, la posibilidad de narrar salvo accesoriamente, en los posibles excursos anecdóticos que, por no ser necesarios, ni siquiera aparecen en muchas



«Un manuscrito de un sabio o un loco»

Existía ya en la Antigüedad
la conciencia de la ficción
especulativa, de la
«imaginación razonada»
borgiana

se ha encontrado, la contemplación del juicio de las almas previo a su reencarnación, la intervención de entes de la mitología griega como las Parcas y otros rasgos y agentes de ese transmundo aportaron un modelo de espacio divino abierto a la especulación literaria que «dejó una huella importante en todos los viajes literarios al más allá»⁹. Aunque las visiones teológicas cristianas obedecen a postulados religiosos muy diferentes, los cuales determinan a su vez la apariencia de una ultratumba dividida en los territorios estancos del bien y el mal, infierno y paraíso, siguen a Platón en cuanto al carácter inmaterial de los habitantes del transmundo, almas de fallecidos incluidas, residentes en un lugar no físico, aunque el visitante pueda conservar su cuerpo al visitarlo¹⁰.

La Visión de Er también presenta un panorama del funcionamiento de los astros, de acuerdo con las teorías zodiacales griegas. Será esta parte la que Cicerón pondría de relieve al escribir el mito que habría de rivalizar con el platónico en su propio tratado *De republica* [*La república*]. El tratado permaneció perdido durante siglos, mientras que ese mito nunca dejó de leerse, gracias al celeberrimo comentario que le dedicó Macrobio en el siglo IV, luego convertido en manual de conocimientos astronómicos durante toda la Edad Media. Otro comentario de la misma época no tuvo tanta fortuna. La *Disputatio de Somnio Scipionis* [*Comentario al Sueño de Escipión*], de Favonio, cuya prosa científica contrasta por su aridez con el estilo brillante de Macrobio, merece recuerdo al menos por haber sido el primero en distinguir entre la ficción maravillosa, de carácter fabuloso, y la ficción obediente a los dictados de la razón en su vuelo imaginativo, que hoy en día está representada sobre todo por la ciencia ficción. Esa distinción se aplica a los dos mitos comparados, definiéndose el de Cicerón como «racional» y verosímil en una cita que demuestra que existía ya en la Antigüedad la conciencia de la ficción especulativa, de la «imaginación razonada» borgiana:

9. Teresa Gómez Trueba, *El sueño literario en España: consolidación y desarrollo del género*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 29.

10. «[T]hese visions are certainly presented as totally physical experiences, since the visionary often suffers pain and brings back the scars of torture from these 'visions'» [Estas visiones se presentan ciertamente como experiencias totalmente físicas, ya que el visionario sufre a menudo dolor y regresa con las cicatrices de la tortura de estas «visiones»], en Eileen Gardener, «Introduction», *Visions of Heaven & Hell before Dante*, New York, NY, Italica Press, 1989, pp. XI-XXIX, en la p. XXI.

«Un manuscrito de un sabio o un loco»

Cuando, a imitación de Platón, Cicerón escribió un tratado sobre la república, también volvió a contar el episodio de la resurrección de Er de Panfilia (quien, según se dice, después de ser colocado en una pira, revivió y reveló muchos misterios del inframundo). Sin embargo, en lugar de inventar una ficción increíble, como había hecho su antecesor, Cicerón se sirvió de una fábula en cierto modo racional, imaginando un sueño ingenioso.¹¹

En *Somnium Scipionis* [*El sueño de Escipión*], el fallecido Escipión el Africano muestra al visionario que lo sueña, su sobrino Escipión el Joven, no un más allá religioso, sino el cosmos real, tanto las estrellas como la Tierra vista desde el espacio, con lo que se redimensiona radicalmente la posición de Roma a la que ambos han servido y sirven, ya que su grandeza y gloria son relativas al espacio limitado en que se ejerce su imperio en un planeta dividido en zonas climáticas en las que viven muchas otras poblaciones, con sus propios imperios. Ese cosmos y sus componentes tienen, a diferencia del mundo de ultratumba descrito por Er, una existencia material. El mismo Escipión el Africano tiene una presencia física que permite el abrazo de Escipión el Joven. Las estrellas son básicamente materia y, más exactamente, fuego, que era uno de los cuatro elementos del mundo físico de los antiguos. Aunque estén dotadas de una inteligencia calificada de divina, siguen siendo cuerpos materiales que giran en torno a sus órbitas de acuerdo con las leyes naturales, a las que están sometidas, pese a su carácter pretendidamente divino. Esa materialidad permite su percepción completa mediante los sentidos. De hecho, si sólo las podemos ver y no también oír, este silencio se debe únicamente a la limitación del cuerpo humano. La música de las esferas no es, en Cicerón, una simple metáfora de la armonía y la perfección de los cielos, sino que también tiene una existencia física:

En cuanto a la música producida por la revolución velocísima de todo el universo, ella es tan fuerte que nuestros oídos humanos no pueden percibirla, como no podéis mirar de cara al Sol

11. «Imitatione Platonis Cicero de re publica scribens locum etiam de Eris Pamphylii reditu in uitam, qui, ut ait, in rogo impositus reuixisset multaque de inferis secreta narrasset, non fabulosa, ut ille, assimulatione commentus est, sed sollicitis somnii rationabili quadam imaginatione composuit», en Favonius Eulogius, *Disputatio de Somnio Scipionis*, Bruxelles, Latomus, 1957, p. 13.

cuyos rayos triunfan sobre la agudeza de vuestros sentidos.¹²

Frente al espacio abstracto, puramente espiritual y mítico-religioso del mito platónico de Er y de las visiones teológicas, el cosmos de *Somnium Scipionis* es el material y concreto de la ciencia moderna, y también el de la ficción científica que puede afirmarse nace con esta obra. La afirmación no es tan aventurada como podría parecer a primera vista si consideramos que inspiró los primeros viajes astronómicos no alegóricos y que su influjo se puede seguir sin interrupción hasta *Star Maker*, la obra cumbre del género que agotó prácticamente sus posibilidades de manera análoga a lo que lo hizo la *Commedia* dantesca con la visión teológica¹³. La primera imitación directa de Cicerón, tanto en la forma como en el espíritu, parece ser un opúsculo latino del humanista castellano Juan Maldonado y se titula *Somnium* [*Sueño*] (escrito en 1532 y publicado en 1541). En el mismo, el visionario visita en sueños, guiado por una noble señora fallecida, una Luna en la que prospera una comunidad utópica. El interés por conseguir una verosimilitud racional es patente, pues «[t]anto en la precisa datación de tiempo y lugar, cuanto en estas descripciones que intentan ser tan realistas, se advierte el empeño que pone el autor en presentarnos su viaje como algo plausible, propósito que va a mantener a lo

12. Hic uero tantus est totius mundi incitatissima conuersione sonitus, ut eum aures hominum capere non possint, sicut intueri solem aduersum nequitis, eiusque radii acies uestra sensusque uincitur (Cicero, *De re publica* 6.19). La traducción española es de Rafael Pérez Delgado, en *La república*, Madrid, Aguilar, 1979, p. 131.

13. Según Gardener, «[t]he genre of medieval visions of heaven and hell culminates with Dante's *Divine Comedy*. [...] Dante was able to prepare a cohesive, imaginative, literary and brilliant summation of the subject. After him the topic, in effect, dies» [el género de la visiones medievales del cielo y el infierno culmina con *La divina comedia* de Dante. (...) Dante fue capaz de preparar un compendio coherente, imaginativo, literario y brillante del asunto. Después de él, el tema muere de hecho] (op. cit., pp. XXVI-XXVII). Esta afirmación parece algo exagerada. «El sueño del infierno» (*Sueños y discursos*, 1627), de Francisco de Quevedo, es testimonio de que la visión teológica no murió con Dante, si bien el enfoque satírico de Quevedo y de imitadores como el galés Ellis Wynne (*Gueledigaethu y Bardd Cwsc* [Visiones del bardo dormido], 1703), es lo suficientemente distinto del común en la literatura medieval como para justificar la impresión de muerte del género, al menos en su vertiente seria. No obstante, descripciones literarias no burlescas ni irónicas del transmundo se han seguido publicando hasta el siglo XX. En España, se podría mencionar *La visita al Paraíso* (1909), de Mauricio López Roberts.

«Un manuscrito de un sabio o un loco»

largo de todo el relato»¹⁴. A continuación, Johannes Kepler procedería de modo parecido al ofrecer su visión imaginaria de la Luna en su propio *Somnium sive Astronomia lunaris* [*El sueño o la astronomía de la Luna*] (1534), cuyos habitantes tienen esta vez un aspecto verdaderamente extraterrestre, pues su conformación obedece a las características hipotéticas de su vida en ese satélite, que dependería de sus condiciones astronómicas (longitud de los días y las noches, oscilaciones consiguientes de la temperatura, etc.). De hecho, el autor insiste en su uso de la ciencia al adjuntar a su *Sueño* extensísimas notas de asunto astronómico, cuyo rigor científico es el previsible en alguien como Kepler. Estas notas sitúan también su ficción en el corazón de la polémica del heliocentrismo y no ha de extrañar, pues, que su modelo fuera seguido pronto en otras visiones cósmicas mediante las cuales el artificio del viaje mental sirve para apoyar o refutar determinadas teorías. Así ocurre, por ejemplo, en *Itinerarium Exstaticum Coeleste / Iter Exstaticum Coeleste* [Viaje extático celeste] (1656/1660), de Athanasius Kircher, que apoya la cosmología de Tycho Brahe, o *Voyage au monde de Descartes* [Viaje al mundo de Descartes] (1690), de Gabriel Daniel, que presenta el universo tal como sería de ser cierta la teoría de los torbellinos de René Descartes, a la que el autor se oponía radicalmente. En España, Diego Torres Villarroel se sirve del género en su *Viaje fantástico* (1725) para presentar un universo ptolemaico científicamente anacrónico y literariamente más árido aún que las visiones cósmicas mencionadas de carácter didáctico o polémico, pese al humor de Daniel y la poesía mineralógica de los planetas de Kircher. Éste tuvo el mérito de haber podido influir, al menos para adoptar el patrón genérico de la visión cósmica, en Sor Juana Inés de la Cruz, cuyo poema «Primero Sueño» (1692) transporta su mente (o alma) al espacio exterior, desde donde contempla la Tierra y trata de entender el cosmos siguiendo un orden neoplatónico inverso, esto es, desde lo más simple (el reino mineral) hasta lo más complejo (las esferas celestes). Su confianza primera en la visión heredada y ortodoxa del universo la abandona ante su incapacidad de comprender, antes de descubrir que, si bien ha seguido tanto los dictados de la razón como las enseñanzas de la Iglesia, el resultado es su caída desde las alturas celestes como en el

El modelo de Kepler
fue seguido pronto en
otras visiones cósmicas
mediante las cuales el
artificio del viaje mental
sirvió para apoyar o refutar
determinadas teorías
científicas

mito de Faetón, cuya historia cierra magníficamente el poema. La crítica radical de la cosmovisión todavía medieval del mundo que persistía en el mundo hispánico y que Torres Villarroel aceptaría luego sin más, pudo ser aceptada, y hasta admirada, seguramente porque el poema se recibió como una pura obra de arte, lo que es efectivamente incluso si nos atenemos al soberbio dominio de una lengua que, en su extrema ornamentación barroca, explota todos los recursos retóricos a su alcance para ofrecer una cumbre de complejidad dominada y profundamente armónica bajo su retorcimiento aparente. Este despliegue de virtuosismo idiomático pudo tener el efecto de disimular la dimensión intelectual del poema como declaración más o menos velada de una concepción del universo más bien agnóstica, pues «human reason is partial, limited, relative, and unscrupulous; faith, on the other hand [...] offers no real explanation of the ways and mysteries of the cosmos»¹⁵ [la razón humana es parcial, limitada, relativa, y sin escrúpulos; la fe, por otro lado (...) no ofrece ninguna explicación real del funcionamiento y los misterios del cosmos].

La importancia de «Primero Sueño» en la historia de la visión cósmica no se limita a su maestría literaria, que lo sitúa en un lugar de honor entre Cicerón y Stapledon. Por primera vez de forma indiscutiblemente lograda, la descripción del universo pierde protagonismo, aun manteniendo su

14. Augusto Uribe, «Españoles que fueron a la Luna: en 1532 la alcanzó el clérigo Maldonado», en http://www.augustouribe.com/esp_luna_01.htm (consultado el 27 de julio de 2014).

15. Ilans Stavans, «Introduction», *Sor Juana Inés de la Cruz, Poems, Protest, and a Dream*. London & New York: Penguin, 1997, pp. XI-XLVIII, en la p. XL.

«Un manuscrito de un sabio o un loco»

carácter central conceptualmente, en favor de la comunicación de la propia experiencia del visionario ante el cosmos. El sueño de la voz descriptiva adquiere una profundidad existencial que se impone en la lectura como un equivalente laico del éxtasis místico. El panorama del cielo, y de la Tierra vista desde el espacio, no eclipsa la figura del visionario, reducido virtualmente a los ojos que contemplan y aprehenden. En el poema de Sor Juana, la visión genera una emoción intensa derivada de la confrontación del yo limitado con la Naturaleza en su expresión más amplia, totalizante, universal en suma. La confusión ante la grandiosa complejidad del paisaje cósmico, la conciencia de la insignificancia propia en tal contexto, el orgullo paradójico de aspirar a abrazar con la mente el cosmos y domeñarlo así intelectualmente de acuerdo con el convencimiento común de que la inteligencia humana es la corona de la creación, la frustración implícita que se desprende de la observación concomitante de las limitaciones humanas, todos estos sentimientos se combinan en el texto, superponiendo la subjetividad indomable del visionario a la objetividad material de su visión, ahora también lírica. Esta focalización en la vivencia de la voz visionaria reaparecerá varias veces en la historia del género, especialmente en sus manifestaciones en verso, como *Behind the Veil* [Tras el velo] (1893), de James De Mille, o la sección titulada «Aletheia Phrikodes» del poema titulado «The Poe-et's Nightmare» [«La pesadilla de(l) Poe-eta»] (1916), de H. P. Lovecraft, como era quizá de esperar dada la elección de la forma poética. También era de esperar que este tipo de visión cósmica cobrara vigor, también en prosa, coincidiendo con el Romanticismo. En esta época destaca uno de los sueños de Jean-Paul [Richter], a saber, «Traum über das All»

En el poema de Sor Juana, la visión cósmica genera una emoción intensa derivada de la confrontación del yo limitado con la Naturaleza en su expresión más amplia, totalizante, universal en suma.



[«Sueño del universo»], incluido en su novela *Der Komet oder Nikolaus Marggraf* [El cometa o Nikolaus Marggraf] (1820-1822). En su visión onírica, el autor parece querer comunicar el sobrecogimiento sentido al observar a la vez el vacío aparente del espacio y la luz que llena el universo, cuyos planetas están poblados por seres prácticamente inmateriales en medio del mar luminoso. Esta visión de un cosmos que bulle de vida material y espiritual aparece como un espacio místico, pero esto no impide su relación estrecha con la realidad astronómica observada, pues «it is in fact a description of the astronomers' cosmos, imbued with metaphysical significance»¹⁶ [es, de hecho, una descripción del cosmos de los astrónomos, imbuido de significado metafísico].

Esta fusión de exactitud científica y de interpretación espiritualista del universo la heredará Camille Flammarion, cuya actitud positivista en materia de investigación mediante los últimos telescopios perfeccionados es compatible con unas convicciones de espiritista apasionado. Como tal, en su libro titulado primero *Récits de l'infini* [Narraciones del infinito] (1872), y *Lumen* en su versión definitiva de 1887, pobló los mundos descritos de habitantes turbadoramente familiares y extraños al mismo tiempo, porque no eran otra cosa que almas terrestres reencarnadas en otros planetas, generalmente libres de las taras propias de la humanidad del nuestro. Esta obra de Flammarion, que se vendió en muchísimos ejemplares en diversos idiomas, pudo influir en visiones análogas de especies inteligentes en los mundos del espacio, tales como *Life in a Thousand Worlds* [Vida en mil mundos] (1905), de William Shuler Harris, y en el propio *Star Maker*, de Stapledon¹⁷, pero su propaganda

16. J. W. Smeed, *Jean Paul's Dreams*, Oxford, Oxford University Press, 1966, p. 30.

17. Según Brian Stableford, en su «Introduction» a Camille Flammarion, *Lumen*, Middletown, CT, Wesleyan University Press, 2002, pp. ix-xxxv, «[w]hether Stapledon ever read *Lumen* or not, *Star Maker* sets out to do a very similar job in presenting an image of the universe revealed by early twentieth-century telescopes, and imagining the many kinds of life that might be contained within it. Like Flammarion's cosmic schema, Stapledon's is a product of design, which has a progressive process built into it at the most fundamental level» [si Stapledon leyó alguna vez *Lumen* o no, *Hacedor de estrellas* se propone un trabajo muy similar al presentar una imagen del universo revelado por los telescopios de principios del siglo XX e imaginar las numerosas clases de vida que podría contener. Al igual que el esquema cósmico de Flammarion, el de Stapledon es un producto diseñado que lleva un proceso progresivo incorporado en el nivel más fundamental] (p. xxxiv).



«Un manuscrito de un sabio o un loco»

espiritista apenas encontró sucesores. Uno de éstos fue, en España, el «Doctor Spero» (Enrique Feijoo y Rubio), cuya ficción «Los hombres de vidrio» (*Los hombres de vidrio y otros ensayos*, 1929), sigue fielmente su modelo francés, aunque no inventa mundos extraños, sino que el viaje mental a velocidad superior a la de la luz le dio pie simplemente a contar episodios de la historia antigua de su país, poco antes de que el mejicano Dr. Atl (Gerardo Murillo) publicara una visión cósmica moderna sumamente original titulada *Un hombre más allá del universo* (1935), que se podría comparar en audacia filosófica con la de Stapledon, si bien diste mucho de la obra maestra inglesa por su carácter más bien ensayístico, de exposición de ideas bastante peculiares y heterodoxas cosmológicamente, en detrimento tanto de la creación de mundos imaginarios, que es muy somera, como del sentimiento lírico, aquí bastante poco desarrollado, a diferencia de la visión focalizada en la subjetividad de su compatriota predecesor Pedro Castera, cuya breve ficción titulada «Un viaje celeste» (1872; titulado «Un viaje celestial» en el volumen *Impresiones y recuerdos*, de 1882) ya ha alcanzado categoría de pequeño clásico en su país.

Esta consideración nos parecerá seguramente merecida si consideramos que la idea de los mundos habitados a la manera de su estricto coetáneo Flammarion se presenta como un descubrimiento progresivo del visionario, cuya descripción se caracteriza por un equilibrio casi perfecto entre la presencia concreta de los distintos componentes del universo plausible y la comunicación sobria y eficaz de una impresión de excepcionalidad metafísica de la experiencia, todo ello en una prosa a la vez lírica y objetiva que anuncia el tono de «Under the Knife» [*Bajo el bisturí*] (1896; recogido en *The Plattner Story and Others* [*La historia de Plattner y otras narraciones*], 1897), de H. G. Wells, aunque Castera mantiene un planteamiento más cercano al Romanticismo, a juzgar por su afán por unir la ciencia con un misticismo astronómico sobre el que Wells ejerce su ironía característica. Su materialismo y agnosticismo en materia espiritual eran, en efecto, demasiado pronunciados como para simular, aunque fuera jugando, una creencia en seres que trascendieran la concreción física del cosmos o en una mente que pudiera abandonar el cuerpo para pasearse por los espacios siderales. De hecho, puede considerarse que invierte los polos de la visión cósmica al poner de relieve la materialidad del cuerpo, cuyo papel se reafirma. Ya no se trata del vuelo de un alma desasida temporalmente de las

Un hombre más allá del universo
se podría comparar en
audacia filosófica con la
de Stapledon, si bien diste
mucho de la obra maestra
inglesa por su carácter más
bien ensayístico

Castera mantiene un
planteamiento más
cercano al Romanticismo, a
juzgar por su afán por
unir la ciencia con un
misticismo astronómico
sobre el que Wells ejerce
su ironía característica

«Un manuscrito de un sabio o un loco»

ataduras de la carne, de sus limitaciones que impiden a la mente ejercer todo su poder fuera de los contados momentos de éxtasis visionario. Al contrario, es precisamente una afección corporal la que constituye la oportunidad para la visión, o más bien alucinación, antes de resolverse en un rechazo de la inmaterialidad que había aportado engañosamente al yo. Según la concepción materialista ahí adoptada, la visión no tiene sustancia ni realidad sin el cuerpo que la sustenta y de ahí el alto grado de detallismo fisiológico de su descripción, que puede recordar incluso los procedimientos de la novela naturalista decimonónica. A este respecto, «Under the Knife» podría constituir una excepción en el género, cuyo desdén por el cuerpo que se deja atrás es notorio desde Cicerón hasta Stapledon, si no existiera una visión cósmica algo anterior en la que esta dimensión física se aborda sistemáticamente, de forma que la descripción detallada de la condición fisiológica que hace posible la visión contribuye al efecto de realidad, al intensificar la impresión de experiencia vivida, tal como ocurre, por ejemplo, al describirsenos con admirable veracidad los rasguños y heridas que sufre el visionario, privado de sus sentidos, al rozar la cara con la arena que ya no es capaz de percibir, al estar tumbado sin sentidos sobre ella. Esta experiencia, que es a la vez corporal y mental, no se somete al distanciamiento irónico luego aplicado por Wells, de modo que ese mismo realismo preparatorio del éxtasis cósmico se extiende a este último, aumentando su verosimilitud y arraigándolo en lo positivo, tanto desde el punto de vista conceptual como en el de la construcción literaria, que explota hábilmente los procedimientos a su alcance para disimular el carácter imaginario y ficticio de la visión, la cual pretende describirse con la objetividad de un informe. De esta manera, este breve texto cósmico-visionario ilustra, en compendio representativo, la cosmovisión materialista predominante entre los intelectuales más influyentes de la segunda mitad del siglo XIX por medio de las técnicas que solían servir para expresarla literariamente. Esta visión cósmica en la que el evolucionismo ha enriquecido la mentalidad antitrascendente del Positivismo, introduciendo también en ella el germen de la conciencia de la decadencia histórica que espera a la humanidad, es la que constituye el núcleo de «Un manuscrit de savi o de boig»¹⁸, obra

18. Según la ortografía original, «Un manuscrit de savi o de boig». Nuestra traducción castellana se basa en la primera edición, que luego se ha reeditado varias veces en Cataluña, junto con otros textos del autor. Para facilitar la lectura, las citas del texto original proceden de la versión actualizada or-

del catalán Valentí Almirall, cuya versión española llamamos «Un manuscrito de un sabio o de un loco».

El título de una de las escasas ficciones en su lengua materna de este autor, que es conocido hoy sobre todo por su labor política como liberal radical y promotor de un federalismo de tipo suizo, un federalismo que tuviera debidamente en cuenta las peculiaridades económicas, culturales y lingüísticas de su región de origen en el marco de una España descentralizada¹⁹. Su catalanismo federal fue muy influyente, aunque pronto fuera eclipsado primero por el nacionalismo imperialista de Enric Prat de la Riba o el racista de Pompeu Gener, así como por los crecientes movimientos separatistas radicales. En cambio, su labor cultural en defensa de la normalización social de su lengua sentó las sólidas bases en que esta se asienta gracias, entre otras cosas, a su fundación del primer periódico escrito íntegramente en *llemosí*²⁰, el *Diari Català* (1879-1881), un órgano progresista político y científico cuya alta calidad demostró la viabilidad de este idioma como vehículo lingüístico para cualquier uso intelectual²¹. Desde este punto de vista, la labor de Almirall con ese diario no precisa encarecimiento, máxime si consideramos que no se limitó a la dimensión política e ideológica en la que se suele insistir. Si puede considerarse que, gracias a este periódico y a sus propios libros, Almirall es uno de los primeros ensayistas catalanes, no hay que olvidar

tográficamente del volumen siguiente: Valentí Almirall, *Cultura i societat*, a cura de Josep M. Figueresueres, Barcelona, Edicions 62, 1985, pp. 111-115.

19. La bibliografía sobre el Almirall político es muy amplia en Cataluña. Una buena síntesis es el estudio introductorio «Valentí Almirall i Llozer (1841-1904). Federalisme i catalanisme» en Valentí Almirall, *Antologia de Textos*, Barcelona, Generalitat de Catalunya – Institut d'Estudis Autònoms, 2011, pp. 9-44.

20. Aunque quizá no sea filológicamente exacto, éste es el término utilizado durante siglos para designar al que es hoy el principal *Kulturdiakkt* del grupo occitano, junto con el provenzal, el languedociano y el gascón (que engloba, en España, el aranés). Esta denominación tiene como principal ventaja respecto a la de catalán el que no esté ligada a una región concreta de su dominio lingüístico, con lo que se evita herir susceptibilidades valencianas o baleares y se previene la identificación etnonacionalista de la lengua con un territorio concreto, identificación que margina en la práctica a los habitantes de este que no la tienen como lengua materna o propia y que, en este caso, hasta suponen una ligera mayoría en la región correspondiente. Las lenguas tienen hablantes, no territorios.

21. Sobre el *Diari Català* puede consultarse el estudio del mismo Josep Pich i Mitjana titulado *Almirall i el Diari Català (1879-1881): l'inici del projecte políticoidiològic del catalanisme progressista*, Barcelona – Vic, Institut Universitari d'Història Jaume Vicens i Vives – Eumo, 2003.



«Un manuscrito de un sabio o un loco»

tampoco que, con la publicación allí de «Un manuscrit de savi o de boig» en 1880²², ofreció a su lengua la primera muestra importante de ficción especulativa moderna y seria, de la ficción científica incluso²³ si consideramos la visión cósmica uno de sus subgéneros. Esta aportación ha pasado casi desapercibida, tal vez por el hecho de que el propio autor se esforzó por disimular su carácter de ficción literaria e incluso su propia autoría. El texto aparece firmado con el pseudónimo de *Thales* (¿en alusión al primer filósofo, Tales de Mileto?) y, lo que es más significativo, la voz autorial de este *Thales* recurre al viejo artificio del manuscrito encontrado para negar toda su responsabilidad en lo escrito, cuyo carácter de capricho literario subraya al calificarlo de *divagacions* en el subtítulo. Su distanciamiento del texto se sugiere, además, mediante la inclusión en el marco narrativo de juicios críticos implícitos que orientan la lectura hacia su interpretación como una extravagancia mental, como un tejido de «elucubracions» [elucubraciones] (p. 115) casi incomprensibles desde la misma letra difícil del manuscrito, a la postre indescifrable hasta para los más eruditos, aunque éstos aseguren que contiene ideas importantes y trascendentes. La letra del manuscrito, que había pertenecido a un alemán²⁴, era tan extraña que el

En «Un manuscrit de savi o de boig», la visión quiere acometer, mediante la deconstrucción radical del ser humano, su redimensionamiento en la economía del todo. Como el Sol dejó de ser el centro del universo, Almirall refuta la idea tradicional del hombre como corona de la creación.

narrador del marco la creyó primero «obra de savi» [obra de un sabio] (p. 111), con lo que indica mediante la paradoja que, en realidad, le pareció el texto de un loco. Finalmente, prefiere no inclinarse por una de esas posibilidades contrarias: desde el mismo título de la visión, Almirall deja al autor la decisión de tomarla como el delirio poético de un loco o como la revelación de un sabio. En cualquiera de esos dos casos, esas «Divagacions» [Divagaciones] no se presentan en ningún momento como una invención literaria del autor del manuscrito, sino como un testimonio genuino, lo que también contribuye a disimular su carácter ficticio. De hecho, bien pudo ocurrir que Almirall adoptara este molde genérico, posiblemente siguiendo las huellas de Flammarion, precisamente por su lejanía formal de lo novelístico, con lo que podría considerarse más en consonancia con sus propios artículos y ensayos del *Diari Català*, uno de los cuales, «Lo rei dels astres» [El rey de los astros]

(29 de julio de 1880), adopta el tema cósmico para trazar una analogía entre la evolución histórica de la astronomía y la política, augurando una derrota a manos de la ciencia de la superstición que presta prestigio al poder, de forma parecida a lo ocurrido en materia de estudio del universo. En «Un manuscrit de savi o de boig», la visión parece querer acometer un combate similar, pero esta vez a escala más amplia, mediante la deconstrucción radical del ser humano hasta su redimensionamiento en la economía del todo. Como el Sol dejó de ser el centro del universo, Almirall refuta la idea tradicional del hombre como corona de la creación.

Este destronamiento afecta tanto a su cuerpo como a su alma o, más bien, su mente, pues el autor del manuscrito recalca ya en las primeras líneas su laicismo antirreligioso al calificar la idea cristiana de «la més estèril i destructora que ha concebut la raça humana» [la más estéril y destructora que ha concebido la raza humana]. No hay que esperar, pues, un desprecio de la carne como obstáculo al vuelo del espíritu del visionario, ni tampoco una descripción de un más allá inmaterial que satisfaga

22. El texto ocupa casi enteramente las tres columnas de la segunda página y unas líneas de la primera columna de la página siguiente del número 490 (pp. 604-605 del año II) del *Diari Català* de 16 de diciembre de 1880.

23. Es anterior en un año la zarzuela de Narcís Capmany y Joan Molas i Casas (1854-1904) titulada *De la Terra al Sol* (1879). Sobre la rica literatura catalana de ciencia ficción hasta la Guerra Civil de 1936, A. Munné-Jordà ha publicado, entre otros, dos valiosos trabajos: «La ciència-ficció en la literatura catalana» (*L'Espill*, 22 [1985], pp. 25-48) y «La literatura catalana d'especulació científica i tecnològica de la Renaixença a la Guerra Civil», en Jordi Font-Agustí (ed.), *Entre la por i l'esperança: percepcions de la tecnociència en la literatura i el cinema*, Barcelona, Proa, 2002, pp. 69-96.

24. Teniendo en cuenta la consideración de Alemania como país romántico por excelencia y como patria de la filosofía idealista tan opuesta al materialismo de Almirall, no es de descartar aquí un guiño irónico.

«Un manuscrito de un sabio o un loco»



ilusoriamente el ansia de observar lo que se encuentra fuera del limitado horizonte de los sentidos. De forma muy positivista, la visión extática es el producto de un «atac estranyíssim» [ataque extrañísimo] (p. 11) que se podría atribuir a una patología, aunque la voz que lo describe reconoce su desconocimiento de las causas, así como la imposibilidad, al modo de la mística, de describir correctamente sus sensaciones mentales inefables. Dicho éxtasis se manifiesta mediante los sentidos, de acuerdo también con el materialismo positivista.

Las limitaciones de los sentidos, que determinan los propios límites de la mente humana en su percepción del mundo, desaparecen al dejar de funcionar. Primero la vista y el oído se apagan, con lo que se puede redescubrir la potencia del tacto, antes de que éste, junto con el gusto y el olfato, se apague a su vez y lo dejen en un estado parecido al inicial de la estatua de la famosa parábola filosófica de Condillac. El resultado es, sin embargo, el opuesto. Mientras que el ilustrado francés se había servido de la idea de una estatua que, al ir adquiriendo los sentidos, crecía consecuentemente en inteligencia, el visionario de Almirall postula que son los sentidos los que impiden a la mente conocer la verdadera dimensión del universo al atarla a los conceptos de tiempo y espacio definidos por ellos. Al perder su uso, la mente deja de estar determinada y puede entrar en contacto inmediato con el cosmos, en el cual ese tiempo y espacio son ilusorios. El universo se le revela directamente, como el todo, «*en un sol punt i en un sol instant matemàtics*» [*en un solo punto y en un solo instante matemáticos*] (p. 113), con una claridad y precisión inalcanzables para los sentidos. Esta experiencia recuerda poderosamente los testimonios místicos de fusión con la divinidad, la cual suele ser presentada por la Teología, además, como capaz de percibir su obra, el cosmos, también fuera del tiempo y del espacio. Sin embargo, Almirall se atiene a su universo materialista en su descripción subsiguiente. Ésta anuncia la vertiginosa enumeración de otro punto literario totalizante similar, el Aleph borgiano, con la diferencia de que el escritor catalán sustituye la coincidencia de todo el espacio en un único lugar a la vez diminuto e inconmensurable por la coincidencia en un solo instante de todos los tiempos.

La visión cósmica amplía su esfera al omitir la descripción astral estática que había dominado el género hasta Almirall por otra en la que se hace sensible el cambio constante de un universo que ha dejado de ser estático, y al cual se aplica la teoría

de la evolución, tanto en su formulación lamarciana como en la darwiniana, de la que fue un defensor en Cataluña²⁵. Almirall centra su visión primero en la evolución de la especie humana en tanto que especie pensante, desde su idiotéz inicial hasta la orgullosa proclamación reciente del «progrés indefinit» [progreso indefinido], pese a lo cual se seguía debatiendo en la incapacidad, debido a sus sentidos, «d'arribar a la immensitat i a l'infinit, paraules per a ella absurdes, puix que expressen idees que no coneix ni pot conèixer» [de llegar a la inmensidad y al infinito, palabras absurdas para ella, puesto que expresan ideas que ni conoce ni puede conocer]. Una vez arruinadas las certidumbres positivistas desde dentro, el visionario abraza un evolucionismo integral por el que «[t]ot vivia, tot se movia» [todo vivía, todo se movía], tanto el hombre como los mundos, estando sujeto todo a la misma «*lleï de selecció i transformació*» [ley de selección y transformación], que daba lugar a una infinidad de cambios y, por ende, a una infinidad de variedades de la materia, lo único existente. En este universo, las pretensiones del ser humano adquieren visos de «cosa ridícula i absurda» [cosa ridícula y absurda] (p. 114). El hombre no es sino una manifestación más de la vida universal, no más digno que el menor de los infusorios. Además, la evolución que había llevado al progreso actual de la especie estaba sujeta a la vida del planeta y del cosmos entero, pues ese progreso continuaría mientras las condiciones de su entorno lo permitieran, mientras que la decadencia del planeta habría de hacerla volver al punto de origen mediante un proceso de «*selecció negativa*» [*selección negativa*] que culminaría en su descomposición para formar parte «*de mons nous i de formes noves*» [de mundos nuevos y de formas nuevas] (p. 115). El hombre, pues, no sería sino un paréntesis. El optimismo positivista se torna en su opuesto tras la asimilación de una idea de evolución que había supuesto un cambio copernicano en lo referido a la consideración del ser humano dentro de la Naturaleza. Tras el descubrimiento de la antigüedad de nuestro planeta y de que los fósiles no eran sino animales desaparecidos, la humanidad había perdido su corona, al ser sólo una especie más aparecida en un momento dado del pasado y que desaparecería en un momento dado del futuro. Ésta había sido también la filosofía del poema

25. Puede consultarse al respecto el artículo de Santiago Riera i Tuèbols titulado «La difusió del darwinisme a Catalunya», *Medi Ambiente: Tecnologia i Cultura*, 43 (2008), pp. 12-21.

«Un manuscrito de un sabio o un loco»

Les Fossiles [Los fósiles] (1854), de Louis Bouilhet, cuya narración épica del origen y el destino de la humanidad se cierra con la sustitución de ésta por otras en un futuro siempre cambiante. Almirall es más pesimista y, lejos de consolarse con la idea de un eterno retorno en cuyo devenir habría de aparecer el superhombre nietzscheano, la profundidad cronológica de su visión, en los dos sentidos de la flecha temporal, rechaza cualquier solución consoladora frente a la perspectiva del declive y la muerte ineludibles, de esa *selección negativa* que nos espera. El hombre, ya de por sí limitado por su cuerpo y sus sentidos, es un ser pasajero e irrelevante en la economía de un cosmos que es incapaz de percibir, además, en su totalidad y en su esencia.

Esta incapacidad y la propia insignificancia humana frente a un cosmos tan inmenso y ajeno no hacen sino realzar, paradójicamente, el propio valor de la visión extática que el manuscrito intenta comunicar. Como señala un teórico de la ciencia ficción, «overwhelmed by the immensity of the physical universe, man is compelled to resort to non-physical reaction, to the idea of his free mind — a faculty standing above the senses, irreducible to nature and above it»²⁶ [abrumado por la inmensidad del universo físico, el hombre se ve obligado a recurrir a una reacción no física, a la idea de su mente libre —una facultad por encima de los sentidos, irreducible a la naturaleza y superior a ella—]. La mente del visionario ha podido contemplar así el espectáculo sublime del ejercicio de la evolución a través de las eras en la Tierra y en los mundos exteriores, en el microcosmos humano y en el macrocosmos del universo material entero, refutando así sus limitaciones, aunque sea a costa de poner entre paréntesis su cuerpo. Su visión positivista acaba negándose a sí misma y, aunque no salga nunca de la esfera de lo material, como corresponde a su género desde Cicerón no menos que a la ideología predominante de Almirall y su época, reafirma indirectamente el valor cognitivo del ejercicio mental y, en última instancia, de la ficción que de ahí procede. La literatura, que parecía negada, recobra su importancia al menos como vía de revelación distinta a la científica, aunque programáticamente compatible con ella, a la hora de presentar un universo al que se ha accedido mediante un procedimiento emocional, al fin y al cabo. Esta emoción es la de lo sublime, una sublimidad que resulta tanto más eficaz por cuanto

26. Cornel Robu, «'A Key to Science Fiction': Revisiting the Sense of Wonder», *Helice*, 2, 1 (2012), pp. 29-37, en la p. 30, http://www.revistahelice.com/revista/Helice_1_vol_II.pdf (consultado el 27 de julio de 2014).

El hombre, ya de por sí limitado por su cuerpo y sus sentidos, es un ser pasajero e irrelevante en la economía de un cosmos que es incapaz de percibir, además, en su totalidad y en su esencia.

no se dispersa en cuadros descriptivos que se suceden con el capricho, cuando no arbitrariedad inventiva, de los mundos visionarios de Flammarion, por ejemplo, o de la visión cósmica evolutiva de Carlos Octavio Bunge, cuyo interesante «Viaje a través de la estirpe» (*Viaje a través de la estirpe y otras narraciones*, 1908) coincide con el texto que nos ocupa de Almirall por el hecho de preferir a la descripción estática del cosmos la de la Naturaleza en evolución²⁷, con la diferencia de que ese autor argentino se limita a la especie humana y, sobre todo, de que diluye a menudo el efecto de la descripción de la evolución humana percibida mediante el viaje mental al dividirla en cuadros más bien difusos y pedagógicamente discursivos. En cambio, Almirall, como antes Cicerón o Castera, supo contener su pluma de modo que aquel efecto estético y emocional pudiera ganar intensidad gracias a la propia brevedad del texto, cuya concentración intensifica su fuerza contenida de atracción lírica. Con ello ofreció al género de la visión cósmica uno de sus ejemplos decimonónicos más notables y a la literatura catalana moderna de la imaginación razonada quizá su primera obra maestra, aunque los juicios de valor corresponden más bien a los lectores, a quienes ofrecemos esta traducción. ●

27. En estos ejemplos, la visión cósmica se aplica no tanto a la descripción de un universo estable como a la de procesos en el tiempo, aunque no por ello se trata de textos narrativos. Se trataría más bien de descripciones dinámicas. En el marco de la descripción del cosmos de *Star Maker*, Stapledon incluye también numerosas descripciones de este tipo, al introducir excursos sobre la evolución de especies y sociedades extraterrestres. De esta forma, la dimensión temporal se añade a la espacial en la descripción. Sin salir de la Tierra, Gabriel de Lautrec recurre en «Fragment de conte futur» [Fragmento de cuento futuro], incluido en su colección de ficciones *La Vengeance du portrait ovale* [La venganza del retrato oval] (1922), al recurso de la visión mental para describir el funcionamiento de una sociedad humana en el futuro de cariz claramente distópico.



«Un manuscrito de un sabio o un loco»

Thales

UN MANUSCRITO DE UN SABIO O DE UN LOCO

Traducción de Mariano Martín Rodríguez

Uno de los vicios que tengo es ir a las subastas, los días en que las hay, en busca de las gangas que sólo se encuentran en ellas. He encontrado muchas, aunque pocas tan *originales* como la que tendré el gusto de comunicar hoy a los lectores de esta publicación. En medio de los libros viejos que habían pertenecido a un alemán que acababa de morir, encontré un manuscrito con una letra tan extraña que al principio lo creí obra de un sabio. Intenté descifrarlo y traducirlo y, a fuerza de trabajo y de paciencia, acabé sacando en claro las cuartillas siguientes, que así rezan:

DIVAGACIONES

Era el verano y recorría yo las más hermosas costas del mar Mediterráneo, buscando afanosamente las causas que hicieron de ellas el sitio privilegiado de la civilización de los períodos que conoce la historia. Los rayos de sol que, en épocas pasadas, dieron a Grecia y a Roma el calor de la inspiración, haciendo fermentar los genios que nuestro orgullo de hombres califica de inmortales y que, en tiempos más cercanos a los nuestros, hicieron el milagro de convertir en fecunda y productiva la misma idea cristiana, la más estéril y destructora que ha concebido la raza humana, caían perpendicularmente sobre mi cerebro, sin darme cuenta de ello, por lo absorbido y embebido que estaba en mis meditaciones soñadoras. Mi mirada, que, corta como la ordinaria del hombre, sólo puede abarcar unos cuantos kilómetros en la inmensidad del universo, pretendía extenderse más allá de los horizontes y descubrir los lugares que entreveía en mis sueños, mientras que mi imaginación, esclava del tiempo y del espacio, evocaba los pueblos que se habían movido en los mismos lugares en los que yo permanecía inmóvil. De repente, me sentí víctima de un ataque extrañísimo, que en vano he tratado de clasificar después con la ayuda de todo lo que se ha escrito sobre patología. Las horas, los minutos o los meses (no pude ni tan

siquiera hacerme cargo del tiempo) que permanecí tendido en la arena, perdida por completo mi naturaleza humana, forman hoy para mí un recuerdo confuso e indefinible, aunque tan dulce, tan suave, tan vagaroso que, al intentar penetrar infructuosamente su misterio, me he sentido a la vez grande y pequeño, orgulloso y humilde, débil y fuerte.

Cien veces he intentado hacerme cargo; cien veces he probado a comunicar mis impresiones, y cien veces he debido abandonar la empresa. ¿Cómo puede explicarse lo inexplicable? ¿Cómo comunicar por medio del lenguaje humano las impresiones recibidas cuando había perdido mi naturaleza humana?

Pero soy hombre y siento el orgullo característico del orden al que pertenezco. Voy a intentarlo por la centésima primera vez.

*

En el momento de caer en la arena, un velo espeso y tupido cubrió mis ojos, al mismo tiempo que notaba que se me tapaban herméticamente los oídos. Los dos sentidos que más aprecia el hombre, ya que son los que lo ponen en relación más directa con el espacio y el tiempo, desaparecieron por completo, de forma que no lo *veía todo negro* ni oía el *silencio*, como nos lo hace ver u oír la memoria siempre que prescindimos artificialmente del uso de la vista o del oído, sino que ni veía ni oía *nada*. Ni recuerdo me quedó de que hubiera visto ni oído alguna vez, ni tampoco mi cerebro tenía conciencia de haberse puesto nunca en relación con el mundo exterior mediante los globos oculares ni los conductos auditivos, de manera que veía y oía (sirviéndome de una expresión vulgar) por los ojos y los oídos lo mismo que hoy veo y oigo por los codos o por la espalda.

Y, cosa extraña, al encontrarme en el miserable estado del mudo y ciego de nacimiento, la primera sensación fue la de la satisfacción íntima que siente el hombre que adquiere una idea nueva para él. El instante brevísimo que necesitó la acción de ver y de oír para borrarse de mi memoria fue suficiente para abrir

«Un manuscrito de un sabio o un loco»



mis potencias y persuadirme de que aquellos sentidos son sólo secundarios. El rey de los sentidos humanos es el tacto, del que a veces no hacemos el debido caso por la continuidad y la importancia de los servicios que nos presta. La vista nos pone en relación directa con el espacio y el oído con el tiempo, pero si solo dispusiéramos de esos dos sentidos, las nociones de tiempo y de espacio serían incompletas e imperfectas.

Sin embargo, aquella fruición íntima duró muy poco, puesto que, igual que se me habían velado los ojos y taponado los oídos, me inutilizó el tacto una insensibilidad absoluta, tan absoluta que, al *despertarme* de mi dolencia, me encontré con la cara llena de moratones y heridas. La falta de tacto había hecho que intentara levantarme de la tierra apretando la cara contra la arena y que no *sintiese* el obstáculo que me oponía la tierra inmóvil.

Junto con el tacto desaparecieron el olfato y el gusto, de manera que quedé absolutamente separado del mundo humano. Las impresiones recibidas anteriormente se me borraron de la memoria, y del tiempo y del espacio no conservé ni la conciencia.

*

En este punto empezó lo inexplicable. En la triste situación en que me encontraba, igual a la de alguien que hubiera nacido sin ninguno de los sentidos, experimenté de repente una *sensación* (digo sensación para entendernos) extrañísima. Me había aparecido un sentido nuevo, que me ponía en relación con el universo, separado en absoluto de las ideas de tiempo y de espacio. Todo lo *veía* o lo *oía* o lo *palpaba* (también lo digo así para intentar hacerme entender) *en un solo punto y en un solo instante matemáticos*. Nada tenía distancias ni fechas y todo aparecía ante mi cerebro *modificado* de una manera infinitamente más clara y más *precisa* que cuando disponía de los sentidos perdidos. El espacio y el tiempo han sido, son y serán la causa de la limitación de las facultades del ser humano. Los sentidos lo hacen esclavo de las fantasmagóricas condiciones de todo aquello a lo que cree extenderse su conocimiento.

*

¡Cuántas impresiones desconocidas sentí en aquellos *momentos* de felicidad suprema! ¡El Universo, sin límites ni instantes, no tenía misterios para mí! ¡Las mayores elucubraciones del genio humano mostraban ante mi ser todas sus imperfecciones y su miseria! *Sentía* la especie humana y me hacía reír. La *veía primero* (debo usar el lenguaje humano, pues soy una vez más esclavo del tiempo), la *veía primero* como aturdida y sin saber nada de lo que la rodeaba. La *veía* luego, en el orgullo de la ignorancia, llegar a figurarse que era la reina del Universo y que la vida del todo se subordinaba a su vida. La *veía* más tarde, llegada a su edad viril, dirigir su mirada impotente hacia el tiempo y el espacio, descubriendo sólo en ellos lo suficiente para desvanecer su orgullo sin base ni fundamento, pero haciendo nacer en su espíritu un nuevo orgullo, tan infundado y estúpido como el que acababa de desvanecerse. La *veía* que, engañada por el aumento insignificante que había dado a sus sentidos por medios ingeniosos relativamente a sus fuerzas, llegaba a creerse que estaba en camino de dominar a la naturaleza y proclamaba el progreso indefinido. La *veía* debatirse siempre en la impotencia y tratando en vano, mediante sus sentidos limitados y esclavos, de llegar a la inmensidad y al infinito, palabras absurdas para ella, puesto que expresan ideas que ni conoce ni puede conocer. La *veía*, por consiguiente, raquílica, insignificante, de tal modo que, desde que recobré la naturaleza humana, no he podido volver a tener conciencia clara de ella.

Veía entonces el gran todo en su evolución inmensa e infinita; veía la simplicidad absoluta de la materia y de las leyes inmutables que la rigen. Ante mi *vista* se formaban los mundos, crecían, se desarrollaban, estaban en su apogeo, disminuían, se descomponían y desaparecían otra vez en el inmenso todo de la naturaleza. Ante mi *vista*, la materia *una* se combinaba en formas infinitamente variadas, dando lugar a manifestaciones de vida también variadas hasta el infinito.



«Un manuscrito de un sabio o un loco»

Todo vivía, todo se movía; lo mismo el hombre que la roca, lo mismo el mundo que se formaba como el que se descomponía, pues todo cumplía fatalmente la ley que a todos los seres, *grandes y pequeños, viejos y jóvenes*, se impone.

*

Mi inteligencia, servida hoy por sentidos humanos, es impotente para seguir describiendo lo que vio en aquellos momentos. Sólo puedo recordar que el orgullo del hombre se me presentó entonces como una cosa ridícula y absurda. Somos esclavos de la ley general y absoluta que hace mover al gran todo y hemos de seguir sus prescripciones inflexibles. La vida del ser más insignificante es la síntesis de la vida general y el pequeño planeta que habitamos sigue las mismas evoluciones que esos infusorios, menos que microscópicos, que en una fracción de segundo nacen, cumplen su misión y mueren con prisa vertiginosa. El progreso de la especie humana está sujeto, pues, a la vida del planeta que habita, como el del planeta lo está a la del sistema del que forma parte, como el del sistema lo está a la de otros y otros sistemas que son el punto imperceptible de enlace entre las partes y el todo de la naturaleza. La ley de selección y transformación modificará y mejorará nuestra raza mientras la Tierra no llegue al punto que separa el crecimiento de la decadencia. Tan pronto como ésta se inicie, la vida tomará nuevas formas y el hombre, si todavía conserva el orgullo de su raza, habrá de contemplar cómo, paulatinamente y por grados casi imperceptibles, va perdiendo lo que había ganado, hasta volver a su punto de origen mediante la *selección negativa*, y los seres que nazcan luego serán los únicos testimonios de la descomposición del planeta (que creíamos haber adornado y perfeccionado con los esfuerzos de nuestra inteligencia), pasando la cantidad de materia infinitamente pequeña que lo compone a formar parte de mundos nuevos y de formas nuevas, que obedecerán también inmutables a la fatal ley de la naturaleza...

*

Hasta aquí y no más me ha sido posible traducir del manuscrito por el que me he roto la cabeza durante meses y meses. Su autor prosigue aún sus elucubraciones, pero lo hace mediante signos que no he podido descifrar ni con la ayuda de unos amigos de esos que leen hasta los caracteres desconocidos de idiomas de los que ni noticia queda, por más que algunos de los consultados, pese a no entenderlos, me hayan asegurado que contienen ideas importantes y de trascendencia. No tenemos, pues, otro recurso sino confiar su traducción a algún afortunado que vuelva a sufrir la misma dolencia misteriosa de que fue víctima el autor del manuscrito, que, repetimos, no sabemos si calificar de sabio o de loco. ●

«Charles Cros, en los orígenes del microrrelato de ciencia ficción»

Mariano Martín Rodríguez

El microrrelato, que se lleva cultivando con acierto en el mundo hispánico desde hace décadas y que ha experimentado una boga considerable en este comienzo de milenio, ha sido bastante propicio a la ciencia ficción, contando en ella con clásicos en miniatura indiscutibles como, por ejemplo, el folleto publicitario ficcional «Baby H. P.» (*Confabulario*, 1952), de Juan José Arreola, uno de los primeros maestros del género. Sin embargo, los antecedentes de la frecuente explosión actual de la temática especulativa en la narrativa de mínima extensión son bastante anteriores y habría quizá que buscarlos en la Francia decimonónica de los movimientos renovadores de la poesía en torno al Simbolismo y corrientes paralelas, entre los experimentos que fueron asentando el poema en prosa. Uno de los principales es «Le phénomène futur» [«El fenómeno futuro»] (1876), de Stéphane Mallarmé, cuya brevedad acentúa la atmósfera opresiva de un porvenir aséptico, presentado mediante un discurso que funde lirismo y narratividad. Menos conocido, aunque no menos importante y también reeditado a menudo en su lengua original, es «Le caillou mort d'amour», de Charles Cros (1842-1888), que se publicó por primera vez el 20 de marzo de 1886 en el número 219 de la revista satírica *Le Chat noir* [El gato negro]. Charles Cros, hoy recordado sobre todo por una obra lírica que lo acerca en estética e influencia a la de poetas como Arthur Rimbaud, Paul Verlaine o

el mismo Mallarmé, escribió también algunos de los relatos fictocientíficos más originales de su siglo. Entre ellos, destaca el titulado «Un drame interastral» [«Un drama interastral»] (1872), que es una historia de amor imposible entre un terrícola y una venusina en contacto desde sus planetas respectivos, narrada en forma de informe histórico pseudoacadémico. Aún más innovador resulta «Le caillou mort d'amour», cuya escritura combina rasgos de la jergas especializadas de las ciencias (las duras, como las Matemáticas y la Geología, y las blandas, como la Historia y la Filología) y juegos eminentemente subversivos con el lenguaje corriente que anuncian los experimentos estilísticos de las Vanguardias, superándolos por anticipado en pericia y pertinencia. Sin embargo, el interés de esta microficción dista de ser únicamente formal. Aparte del atrevimiento de atribuir un intelecto a las piedras de la Luna, la narración sintetiza una historia romántica en la que el absurdo rivaliza con la fascinación sublime que suscita el espectáculo de unos extraterrestres de una otredad difícilmente reductible, fuera de las provocadoras alusiones sexuales casi transparentes. Mueve a estos seres minerales, especialmente al agente, un anhelo carnal que parodia el amor humano y lo vuelve, a la vez, familiar y extraño, conmovedor y ridículo. La frase final, que también puede considerarse precursora de los finales paradójicos y sorprendidos de tantos microrrelatos contemporáneos, sitúa este amor frustrado en una perspectiva histórica que explota el mito de la pareja del origen de una forma distanciada e iconoclasta, explorando analógicamente sus límites y, por ende, los límites conceptuales de la humanidad. Al principio tanto de la microficción como de la ficción científica modernas, Cros llega a una frontera literaria que sus sucesores han explorado, pero que apenas si han alcanzado a traspasar. ●



«El guijarro muerto de amor
(historia caída de la luna)»

Charles Cros
EL GUIJARRO MUERTO DE AMOR
(HISTORIA CAÍDA DE LA LUNA)

Traducción de Mariano Martín Rodríguez

El 24 chum-chum (cómputo de Vega, 7ª serie), un espantoso temblor de luna asoló el Mar de la Tranquilidad. Se abrieron grietas horribles o encantadoras en aquel suelo virgen¹, aunque infecundo.

Un pedernal (en principio, nada que ver con la época de la piedra tallada ni, con mayor razón, de la piedra pulida) se aventuró a rodar de un picacho perdido y, orgulloso de su redondez, acabó dentro de algún phthwfg² de la grieta A. B. 33, conocida vulgarmente por el nombre de Molde de Mono.

El aspecto rosa de este paisaje, completamente nuevo para él, un pedernal apenas descolgado de su picacho, con la espuma negra de manganeso que sobresalía del fresco abismo, conturbó al guijarro temerario, que se detuvo duro, derecho, tonto.

La grieta estalló en esa risa deliciosa, aunque silenciosa, propia de los Seres del Planeta sin atmósfera. Su fisonomía, al reírse, lejos de perder su gracia, ganó un no sé qué de exquisita modernidad. Agrandada, pero más coqueta, parecía decirle al guijarro: «¡Pues ven aquí, si te atreves...!»

1. No podemos tener en cuenta las infames calumnias que han circulado sobre este suelo.

2. El phthwfg equivale a una longitud de 37.000 metros de iridio a 7° bajo cero.

Éste, cuyo nombre auténtico era Skkjro³), juzgó apropiado hacer preceder a su amoroso asalto una serenata cantada en el vacío aromatizado por el óxido magnético.

Usó los coeficientes imaginarios de una ecuación de cuarto grado⁴. Se sabe que, en el espacio etéreo, se obtienen en ese mundo fugas sin igual (Platón, lib. XV, § 13).

La grieta, cuyo nombre selenioso quiere decir «Agustina», parecía al principio sensible a este homenaje. Hasta flaqueaba, acogedora.

El guijarro, envalentonado, iba a abusar de la situación, rodar una vez más, penetrar tal vez...

Aquí empieza el drama, el drama breve, brutal, auténtico.

Un segundo temblor de luna, celoso de este idilio, sacudió el suelo seco.

La grieta (Agustina) se cerró, despavorida, para siempre y el guijarro (Alfredo) estalló de rabia.

De entonces data la edad de la Piedra (Es)tallada. ●

3. Este nombre de pila, común en el Planeta, se traduce exactamente como «Alfredo».

4. El texto lunar original reza «del rellano de la cuarta planta». Error evidente del copista.

«Unas líneas sobre Han Ryner»

Mariano Martín Rodríguez

Han Ryner (pseudónimo de Jacques Élie Henri Ambroise Ner, 1861-1938) es una de las figuras intelectuales más curiosas de la generación de fin de siglo (XIX) en Francia. Pacifista y anticlerical, fue célebre sobre todo por sus numerosos ensayos, en los que defendió sus ideas anarquistas individualistas, que fueron bastante influyentes en determinados sectores del movimiento libertario de varios países, incluida España, donde se le tradujo bastante en revistas no ligadas directamente al anarcosindicalismo militante, como la llamada *Ética* (1927-1928), entre otras¹. En efecto, Ryner preconizaba más bien una liberación individual al modo de corrientes filosóficas antiguas como el estoicismo y, especialmente, el cinismo, cuya figura más conocida, Diógenes, fue adoptada por Ryner como portavoz para sus ideas mediante diálogos y parábolas modernas, de forma análoga al Zaratrustra nietzscheano, aunque con mayor humor y humanidad. Es el caso de libros como *Les Voyages de Psychodore, philosophe cynique* [Viajes de Psicodoro, filósofo cínico] (1903), *Les Paraboles cyniques* [Parábolas cínicas] (1913) o *Le Père Diogène* [El padre Diógenes] (1920), además de cuentos filosóficos publicados en revistas, algunos de los cuales se reeditaron póstumamente en un volumen de *Contes* [Cuentos] (Blainville-sur-Mer, L'Amitié par le Livre, 1968). Proceden de este volumen las dos ficciones aquí traducidas. La primera data de 1909 y constituye el texto más claramente fictocientífico del autor. La forma adoptada, que imita el modelo de los libros

de texto de la época organizados como sucesiones de preguntas y respuestas como los catecismos, parece bastante original, no siéndolo menos la enorme historia de la Tierra que se cuenta en escasas páginas, con terraformación, catástrofes apocalípticas y resurrección de dinosaurios incluidas. El héroe, Victor Venturon, se presenta con una fina ambigüedad irónica, pues su intervención responde en teoría al amor a la ciencia y a la humanidad, pero tampoco cabe descartar una burla de Ryner hacia el tipo de intelectual positivista que, de acuerdo con la idea común del progreso imparabile y de la supremacía humana sobre la naturaleza, no duda en proponer una ingeniería planetaria como un remedio tal vez peor que la enfermedad. En cuanto al cuento titulado en español «Sacrificios» data de 1902 y también destaca por su originalidad. Es probablemente uno de los primeros que convierte a Dios en protagonista de una ficción. Ésta reescribe la historia sagrada del universo y de la humanidad mediante una cosmogonía renovada y libre del dogmatismo religioso. Su Dios falible y experimentador anuncia el hacedor de estrellas de Stapledon, de cuya obra cumbre este cuento parece un compendio antecesor, aunque a lo que más puede recordar es a un breve relato muy similar de Jorge Campos que se suele titular «El Ser, el Dios, el Todo» (1973), asimismo muy logrado². El texto, escrito en el francés ornado propio de la llamada «escritura artista» finisecular, se distingue también por su lirismo, que es perfectamente compatible con un planteamiento perfectamente racional que lo arraiga en la ficción especulativa, por no decir la ciencia ficción, si se considera que la Teología es una ciencia, aunque sea divina en vez de humana o natural. ●

1. Puede verse a este respecto la sección titulada «Han Ryner, el individualismo subjetivista» del libro de Xavier Díaz *El anarquismo individualista en España (1923-1938)*, Barcelona, Virus Editorial, 2007, pp. 69-73.

2. Fernando Valls lo reproduce, tras un breve comentario elogioso, en *Soplando vidrio y otros estudios sobre el micro-relato español*, Madrid, Páginas de Espuma, 2008, pp. 70-72.



«Biografía de Víctor Venturon»

Han Ryner
BIOGRAFÍA DE VÍCTOR VENTURON

Traducción del francés de Silvia González Corredera

PREGUNTA. ¿En qué estado se encontraba el globo terrestre en el año 14500 de la Era Social?

RESPUESTA. Hacia el año 14500 de la Era Social, la Tierra, que se había ido enfriando lentamente, era en su mayor parte inhabitable. El casquete polar había ido avanzando hasta cubrir el Mediterráneo. Los habitantes de Argelia no tenían más recursos que el reno y algunos líquenes que, con dificultad, encontraban bajo la nieve. En el ecuador, el trigo todavía crecía y las manzanas de sidra proporcionaban una bebida aceptable, pero los invernaderos conservaban apenas unos pocos y curiosos especímenes de viñas y maíz. La duración de la agonía humana se estimaba en un máximo de doce siglos.

P. ¿Qué gran hombre nació en esta época?

R. Víctor Venturon

P. ¿Qué fue lo primero que hizo?

R. Escribió un libro titulado *El nuevo Prometeo*.

P. ¿Qué se debe opinar de esta obra?

R. Esta obra es el más sublime de los poemas, el más profundo de los libros científicos, la más útil de las obras humanas.

P. ¿Y en cuántas partes se divide?

R. En tres partes.

P. ¿Qué contiene la primera parte?

R. Una cosmogonía. En un lenguaje maravillosamente rico y preciso, Víctor Venturon nos relata la génesis del mundo en general y de nuestro planeta en particular. Expone claramente las causas del enfriamiento terrestre y muestra, con Prometeo, cómo la voluntad humana triunfó por primera vez sobre la fatalidad de las cosas.

P. Analice la segunda parte.

R. En la segunda parte, Venturon estudia el estado del Universo en su época e investiga si la electricidad o cualquier otro de los medios artificiales propuestos antes de él podrían remediar el enfriamiento general. Declara estos medios insuficientes.

P. ¿Qué hace en la tercera parte?

R. Recuerda, en la primera parte, la solución a un problema análogo; establece, en la segunda parte, los datos del gran problema de su época. En la tercera parte, aporta la solución.

P. ¿Cuál es esta solución genial?

R. Acercar la Tierra al Sol.

P. ¿Qué medios proponía para conseguirlo?

R. Enormes trabajos de explanación para que nuestro planeta se aplanara en forma de un disco, cuyo diámetro sería perpendicular al movimiento terrestre.

P. ¿Qué resultado se obtendría con esto?



«Biografía de Víctor Venturon»

R. Una resistencia mayor a la fuerza centrífuga, lo que equivaldría a un aumento de la fuerza centrípeta.

P. ¿Su proyecto se llevó a cabo?

R. No, se burlaron del gran sabio¹.

P. ¿Qué sucedió hacia la misma época?

R. Un cometa chocó contra la tierra.

P. ¿Este choque causó alguna desgracia en particular?

R. Sí. Más de la mitad de la humanidad murió, sin contar los daños materiales, que fueron incalculables.

P. ¿Qué hizo Venturon?

R. Escribió un libro titulado ¡Viva el cometa!.

P. Analice este libro.

R. Venturon demostró por medio de cálculos irrecusables que el cometa había conseguido el aplanamiento deseado de la Tierra y que ésta se acercaría al Sol.

P. ¿Qué prueba hay de que sus afirmaciones fueran ciertas?

R. Dos cosas: 1.^a) la Tierra se calentó rápidamente; 2.^a) se aproximó a Venus, que antes era un planeta independiente, hasta el punto de convertirlo en su segundo satélite.

P. ¿Cómo terminaba el libro ¡Viva el cometa!?

R. Concluía que la Tierra pronto estaría demasiado cerca del Sol y por ello había que disminuir de manera inmediata la resistencia a la fuerza centrífuga dándole de nuevo su forma original.

P. ¿Las obras empezaron a tiempo?

R. No.

P. ¿Qué sucedió?

R. La Tierra, demasiado caliente, se volvió inhabitable en los trópicos; el hielo polar se fundió completamente; los renos y otras especies perecieron y vimos

reaparecer a los plesiosauroideos y a todos los monstruos de la fauna prehistórica.

P. Y la humanidad, asustada, ¿qué hizo?

R. La Confederación humana nombró a Víctor Venturon dictador. Los trabajos, impulsados con rapidez, frenaron el mortal acercamiento al Sol. En unos años, con los cañones heliofluídicos del 248, destruimos todas las especies peligrosas y la civilización pudo continuar su marcha interrumpida.

P. ¿Qué fue de Víctor Venturon?

R. Murió cargado de años y de gloria.

P. ¿Qué nos enseña esta maravillosa vida?

R. Nos enseña las tres virtudes antropológicas que son: 1) la fe en los resultados prácticos de la ciencia; 2) la esperanza en la inmortalidad de la vida en general, y, en particular, en la admirable resistencia de nuestra especie; 3) el amor a la humanidad. ●

(Extraído de *Catecismo histórico de la Diócesis de Galia*)

Copia exacta:

Han Ryner.

1. La mayor objeción a la idea de Venturon era la imposibilidad de mantener la Tierra en su posición tras desplazar una porción tan grande de su masa. Se afirmaba que el canto del disco se colocaría perpendicular a la elíptica y que esto facilitaría la fuerza centrífuga. El acontecimiento probó que el gran sabio estaba más atinado que sus contemporáneos. Las razones del fenómeno son demasiado complicadas como para explicarlas en esta obra elemental. Para más información, consultar las páginas 573 y siguientes, del tomo xxxiii de la *Cosmografía racional* de M. Quand.



«Sacrificios»

Han Ryner
SACRIFICIOS

Traducción del francés de Felipe Cervantes Corazzina

Dios pensó: «Yo soy poderoso». Y se irradiaron las almas de los reyes.

Después, se preguntó: «¿Sobre qué ejerzo mi poder?». Y los espacios quedaron sembrados de universos donde los reyes se repartieron reinos.

Dios afirmó: «Yo soy todopoderoso». Y, del Centro glorioso, brotaron almas altivas: Césares, Alejandro, Napoleones.

Pero el Ser caviló: «¿Soy yo realmente todopoderoso?». Y se respondió: «Sí, en la medida en que no existe poder alguno fuera de mí y mis criaturas... Mas, ¿soy todopoderoso hasta el punto de que nada sea imposible? ¿Cómo podría saberlo, si cualquier pensamiento mío es creador y lo imposible es, para mí, lo impensable?». Y siguió: «No puedo yo conocer mis límites ni si los tengo. ¡Ah, flaqueza...!».

Durante esta reflexión reactiva, no obstante, se habían proyectado por los mundos sombras de negación junto a los poderes recién irradiados. Cerca de cada César se alzaba un Bruto; cerca de cada Napoleón, un Wellington; cerca de cada Alejandro, un Poros impotente y una copa grande y misteriosa que desbordaba de tanta vida que acabaría por dar la muerte.

El Creador miró los mundos a merced de los tiranos y a los héroes matadores de tiranos. La lucha entre los

que todo lo quieren y los que no quieren que otros lo tengan todo le pareció funesta.

Se lamentó: «Las tierras que he creado son malas». Y ese arrepentimiento se tradujo en diluvios de agua y de fuego, en desastres terribles.

Dios lloró por haber sido presa de ese remordimiento maléfico. Y seres dulces y débiles, largas procesiones de víctimas y lágrimas vagaron por los mundos.

«Y, con todo, yo soy bueno», se dijo el Ser. «La bondad ha de actuar, ha de ser fuerte». Y hombres admirables, pura devoción activa, florecieron. Y Dios sonrió a los Vicentes de Paúl.

Ahora bien, Dios había tenido muchos otros sueños, muchos otros pensamientos.

El Único había afirmado: «Yo soy la Prueba». Y habían existido las Teresas y los Buenaventuras, los Platones y los Plotinos, todos los místicos, los extáticos, los videntes de lo inefable.

El Inmenso había pensado: «Yo soy infinito en detalle, imposible de abarcar por entero». E, inclinados sobre sus alambiques y retortas, habían aparecido aquellos sabios que, a duras penas, investigan y hallan algunas verdades limitadas a su universo, pero que no verán a Dios.

El Pensamiento creador había pensado: «Yo soy la Belleza». Y los Homeros habían cantado al son de sus



«Sacrificios»

liras; los Fidias habían dotado a sus mármoles de una vida armoniosa; los Rafaeles habían hecho sonreír los lienzos serenos.

Una vez Dios hubo pensado mucho, comparó las creaciones de su pensamiento consigo mismo. Y, asombrado, se dijo: «¡Pues ahora el conjunto de los mundos es mayor que yo!». Y tal asombro creó en todos los universos las almas necias de los ateos y los escépticos.

Mas el Generoso sintió que su poder disminuido no producía más que seres incompletos, miserables y malhechores. Entonces, pronunció:

—SACRIFICIO.

La Palabra hizo temblar los mundos, porque ahora ya no quedaba el creador fuera de sus creaciones. Las aguas, madres de todo cuanto vive, se estremecieron, entristecidas, al no sentir sobre ellas el soplo del Espíritu que las fecundaba y dejaron oír sus voces sinietras: «¡El gran Pan ha muerto!».

Por el Verbo se había hecho carne. Y almas de niños sonreían en pesebres mientras sus ojos, al destellar, creaban en el cielo estrellas que servían de guía y sus vagidos, reverberantes, cantaban en las alturas: «Paz a los hombres de buena voluntad».

Cada Jesús, en su mundo, fue por la vida haciendo el bien, comprendido y amado por algunos, perseguido y finalmente ejecutado por los poderosos.

Cada Jesús muerto descendió, con la piedad como lastre, a la tierra inmediatamente inferior a la suya, la que sus compatriotas, adivinándola vagamente, llamaban Infierno; transmitió a los moradores de este mundo más doloroso palabras de esperanza. De vuelta a sus tierras, los Cristos se reencarnaron y se aparecieron a algunos de aquellos que los habían amado, con lo que afirmaban el poder de vida y de resurrección del bien. Y les prometieron que, ya cerca del Padre, les enviarían el Espíritu.

Cada Jesús subió entonces a la tierra inmediatamente superior, la que sus compatriotas, adivinándola vagamente, llamaban Cielo o Paraíso. Y el que pertenecía al mundo más perfecto regresó al Centro para que Dios volviera a empezar.

Y la sublime constelación de mundos, sufriende pero avivada por la esperanza, ascendió hacia el Dios enteramente por recrear. Y por doquier, la Idea del Amor fue combatida por las Fuerzas del Odio. Hubo incluso poderosos hábiles que quisieron apropiarse de la Idea mártir y coronarse con ella: como los Pablos habían empezado a darles a los Gentiles un alma común, los Constantinos esperaron imperar sobre todas las naciones. Por todas partes, sin embargo, la idea sangrante, cambiando de nombre, a veces sin nombre alguno, prosiguió su marcha terrible y sonriente a través de las fuerzas que la desgarraron, pero que ella arrastró lentamente en su estela, percibida por nadie apenas.

Cuando los tiempos hubieron terminado, cuando Dios se hubo reconstituido en su totalidad gracias a la muerte voluntaria de los universos, pensó, en un primer júbilo avaro de reencontrarse consigo mismo:

—Cada ciclo se asemeja a los que lo han precedido. ¿De qué sirve volver a empezar mi dilatación, cuyas dichas nada tienen de imprevisto y que, por los siglos de los siglos, no tendría como respuesta sino la concentración, siempre tan dolorosa, de los mundos?

Mas Dios percibió que este pensamiento egoísta se había transformado en seres malvados.

Consciente de su poder inexorable, que obliga a cada uno de sus pensamientos a adoptar una forma concreta, exclamó: «¡Yo soy demasiado grande para no crear!». Y, grandes ya, resplandecieron seres resignados, Sócrates que aceptaban la muerte, Zenones que aceptaban el mundo.

Continuó el pensamiento de Dios:

—Además, esta necesidad es sublime. No sólo la tolo, sino que la quiero y la amo; y es que este doble movimiento, siempre el mismo en apariencia, es más hermoso en cada ciclo, ya que es cada vez más consciente y voluntario el sacrificio de Dios, que muere por la vida de los hombres; el sacrificio de los hombres, que mueren por la vida de Dios.

Y Dios, sonriente, siguió extinguiéndose en universos luminosos y almas radiantes. ●

«Un satírico congreso planetario brasileño»

Mariano Martín Rodríguez

Afonso Henriques de Lima Barreto (1881-1922) es un clásico moderno de la literatura brasileña, sobre todo gracias a novelas en las que satiriza los usos de su tiempo, como *Triste Fim de Policarpo Quaresma* [*Triste fin de Policarpo Cuaresma*] (1915), en la que el quijotesco protagonista se enfrenta inútilmente a una sociedad falsa y corrompida, sin perder su carácter ridículo que realza la irónica ambigüedad del planteamiento. Un tratamiento semejante adoptaría Lima Barreto en muchos de sus numerosos cuentos satíricos, entre los cuales «Congresso Pamplanetário» (*Histórias e sonhos* [Historias y sueños], 1920) destaca por su uso alegórico de motivos de la ciencia ficción de su tiempo, cuando los planetas del Sistema Solar se presentaban como hogares de alienígenas inteligentes y a menudo humanoides. El autor brasileño altera los lugares comunes de esta literatura primero mediante la sustitución de la forma novelesca convencional de muchas de aquellas narraciones por un discurso de aire historiográfico, de informe objetivo, que supedita la acción narrativa a la reflexión histórica y, en consecuencia, social y política, campo en el que introduce una alteración no menos importante. Frente al expansionismo imperialista que traspasa a otros planetas el heroísmo colonial de los protagonistas anglosajones del *planetary romance*, Lima Barreto adoptó la perspectiva del subalterno, del (neo)colonizado, de las razas de color marginadas y oprimidas. El sistema hegemónico de Júpiter señala el imperialismo estadounidense sin apenas posibilidad de duda (las comparaciones de las políticas jupiterinas con las de la gran potencia norteamericana son a veces

expresas), del que se denuncian la hipocresía y la agresividad económica y comercial, aspectos que distan de haber desaparecido hoy. Sin necesidad de insistir en los ejemplos repetidos tantas veces que se han convertido en lugares comunes insufribles, bastará aludir al diluvio de papel literario de origen norteamericano que nos agobia por su número y su grosor. Lima Barreto resulta especialmente profético al describir cómo los voluminosos superventas anglosajones han acabado por ahogar prácticamente cualquier literatura narrativa para el común de los lectores de las culturas subalternas, como lo son hoy casi todas las demás. Esta crítica también se dirige contra el realismo conversacional de diálogos insulsos que aqueja a esta literatura al peso hoy más incluso que en tiempos de Lima Barreto. Éste defiende implícitamente su opción por un tipo de ficción en la que los lectores han de ejercitar algo su intelecto para encontrar el sentido de la sátira, el referente real del extrañamiento cognitivo que introduce la perspectiva planetaria. Y si no encuentran tal sentido, al menos podrán quedarse con la gracia de la ironía negra con la que «Congresso pamplanetario» aborda el espectáculo de la explotación del hombre por el hombre, o más bien de los (extra)terrestres por los extraterrestres. ●



«Congreso Pamplanetario»

Afonso Henriques de Lima Barreto
CONGRESO PAMPLANETARIO

Traducción de Mariano Martín Rodríguez

De tal forma se habían multiplicado los congresos que hubo de ser original. Dentro de cada uno de los ocho planetas, desde el más rudo, que me parece ser Venus, hasta el más inteligente, que naturalmente debe de ser Neptuno, no era posible reunir uno que no fuese la milésima repetición de los anteriores. Los congresos nunca han sido cosas de primera necesidad, pero la necesidad de espectáculo tiene en todos nosotros tan fuertes exigencias como oportunos desfuegos.

Además, Júpiter estaba tan adelantado que necesitaba mostrarse al sistema entero. Producía al año 200.000.000 toneladas de arpas perfeccionadas de bambú (remedio contra el dolor de muelas), y sus filósofos y escritores, gracias a las modernas máquinas eléctricas de escribir, abarrotaban los almacenes de los ferrocarriles con billones de toneladas de papel impreso. Hubo uno que, narrando todas sus conversaciones y actos del año, día a día, hora por hora, minuto por minuto, segundo por segundo, escribió una obra de 68.922 volúmenes y 20.677.711 páginas, de las cuales 3.000.000 (¡las mejores!) estaban limpiamente en blanco y significaban las horas de su sueño sin ensueños.

El autor no omitió en ellas ni las órdenes a los criados, ni tampoco las frases banales que intercambiamos

de cumplido. Registró todo, porque, según él, eso aumentaba el peso de la obra y, en consecuencia, su valor.

Únicamente Júpiter estaba en esa situación: el resto de los satélites del Sol vivía tolerablemente... Sin embargo, como habían descubierto que todos ellos estaban ligados por una fuerza oculta que, aunque influía en todos ellos, pesaba poco en los destinos particulares de cada uno y, como también hacía falta ser originales en los congresos, Júpiter propuso, y todos los demás planetas aceptaron, la celebración de un Congreso Pamplanetario. Según los embajadores de Júpiter, era necesario formar un espíritu planetario, en contraposición al espíritu estelar. De esta manera escondían el secreto deseo de vender a los demás planetas arpas perfeccionadas, callicidas, toneladas de literario papel de embrollos y otros productos similares de su actividad ilimitada, sin olvidar la intención de conquistar algunos de esos planetas o parte de ellos.

Ninguno vio bien ese propósito de Júpiter, pero éste venció su resistencia convenciéndolos de que debían ser originales y llamar la atención del Universo... El mundo estelar, ¿no nos envía? ¿No está siempre Al-tair riéndose sarcásticamente de nosotros? ¿No nos amenaza Aldebarán con su pudor? ¿No nos desdeña Sirio? Les tenemos que enseñar.



«Congreso Pamplanetario»

La reunión, según se decidió, se celebraría en la Tierra. No porque la Tierra fuese muy poderosa, sino porque había instalado en sus polos, en los últimos años, un altavoz inmenso que gritaba a las estrellas: «Soy el primer planeta del orbe, tengo carreteras de millones de metros: soy el paraíso del Universo», etc., etc.

El altavoz era indispensable, en vista de que los caminos, los palacios, los jardines y los teatros, etc. se destinaban a los extraterrestres y tenían por objeto atraerlos, pensando que los extranjeros vendrían a traerle una segura prosperidad a ella, a la Tierra.

Todos saben cómo es su pueblo: es gente llena de una poesía nebulosa, temosa, locuaz, algo indolente, pero liberal, por ser relajada, amén de generosa, por ser liberal.

Son defectos y son cualidades, precisamente porque, para los pueblos, no hay ni defectos ni cualidades; hay características, y nada más.

Los de Júpiter no son así; son rígidos, duros y fríos, y tienen dos sentimientos predominantes: el de lo enorme, que es su criterio de belleza, y el de lo dorado.

Un habitante del gran planeta, una vez en la Tierra, al ver al crepúsculo el cielo bañado de oro derretido, pataleó de tal modo y de tal modo escaló las montañas para cogerlo, que hubo un terremoto en las antípodas.

Al ver el color del oro, salen bufando, con los ojos inyectados, rabiosos, y matan, destripan a los indiferentes, a los amigos, a los parientes y hasta a los padres. Y, lo que es curioso, sólo quieren el oro para construir cajas de seis leguas de altura y seis pulgadas cuadradas de base. Es así como sienten la belleza... Suman a eso el horror a los gatos, un odio idiota e histérico. Sin embargo, los «gatos» son buenos; si son viejos, tienen candor de niños; si son niños, una grácil espontaneidad que encanta. Aun si no son mejores que sus compañeros de planeta, son perfectamente iguales a ellos. Con todo, son doloridos y auditivos, lo que les da la facultad de crear una poesía y música propias, de las cuales se aprovechan los de Júpiter, a falta de poder crear ellos mismos esas manifestaciones artísticas, puesto que su insensibilidad no se lo permite.

Pero los jupiterinos no los toleran, porque los «gatos» pueden votar, aunque fueron sus propios verdugos los que les concedieron ese derecho.

Por cualquier nimiedad, los estúpidos jupiterinos se reúnen en la plaza pública y los matan a golpes, los queman, los degüellan, sin ninguna forma de proceso, con el pretexto de que el «gato» se quería casar o cortejaba a cualquiera de sus hijas. Allí se llama bandidaje y es algo parecido al linchamiento yanqui.

Entre tanto, un viajero que estuvo allí consideró a esos «gatos» gente excepcionalmente tímida y afable, sorprendiéndose de que allí no hubiera más crímenes, provocados por los sufrimientos y las humillaciones que sufren.

Los persiguen de un modo bárbaro y cobarde. Los llaman cobardes, pero, cuando quieren guerrear, se valen de ellos, y los «gatos» se portan bien. Llega la paz, los oprimen, los encierran, pero aun así crecen y se multiplican... ¡Débil raza!

Júpiter, como decía, acudió al grito del altavoz y reunió el congreso en la Tierra.

En la primera sesión, los jupiterinos no tardaron en hablar de la fraternidad entre todos los animales del Universo: hombres y gatos, burros y jupiterinos, marcianos y zorros. Una persona principal de Júpiter hasta hizo un discurso muy bonito a ese respecto.

Es muy rancia la maniobra de Júpiter: hablar siempre de libertad, fraternidad, etc. Una vez declaró la guerra a Saturno, para liberar a sus pueblos, pero nada más vencer, restableció la esclavitud, que se había abolido allí. Igual hizo Norteamérica con Tejas, provincia de Méjico, en 1837.

Como esperaban todos, los trabajos del congreso prosiguieron con gran actividad.

Además de hablar de tender puentes colgantes que unieran entre sí a todos los planetas, el congreso votó las conclusiones siguientes sobre la perfecta fraternidad animal, estableciendo los puntos siguientes:

- a) se debería dejar de comer carne de animal alguno (vaca, oveja, cerdo);
- b) las jaulas de los pájaros deberían hacerse el doble de grandes, como mínimo;



«Congreso Pamplanetario»

c) en la caza, las escopetas no se podrían cargar con más de seis perdigones;

d) generalizar los juegos de pelota en la sociedad de los chivos.

El programa era vasto y misericordioso y, a este respecto, hasta un hombre importante de Júpiter oró y citó ampliamente la *Biblia*, tanto el *Antiguo Testamento* como el *Nuevo*. Daba pena que no hubiera allí muchas beatas que pudieran llorar con tal santo varón, tan digno de acabar sustituyendo a San Vicente de Paúl, porque no conviene mencionar aquí a Sakyamuni.

El pueblo de la Tierra, buena gente, exultó y se llenó de orgullo por poder mandar a las estrellas este grito: «¡¡Hemos dejado de comer carne de vaca!! ¡No tenemos nada que ver con las estrellas!».

Se celebraron fiestas: banquetes y bailes para algunos; luminarias para quien quisiera ver las fantasmagorías sorprendentes de los órganos publicitarios.

Sin embargo, en el Cielo, Sirio sonrió y Altair se volvió más amarilla. De las Pléyades, dos estrellas palidieron de asombro y Aldebarán quiso avisar a los necios, pero no pudo.

Júpiter vendió a todos sus hermanos toneladas de arpas, de callicidas, de papel literario, y todo esto con alguna violencia, que me abstengo de contar. Les diré de paso que ocupó un trozo de Mercurio...

Aunque esos productos no estaban completamente envenenados, fueron mortíferos. La Tierra se trivializó; Marte perdió la inteligencia; Venus, el amor desinteresado; Neptuno, la bravura generosa; los «gatos» de todos los planetas, no obstante, acabaron gozando de las ventajas de las instituciones jupiterinas, esto es, se los expulsó de la comunión de los patricios.

Bajo los buenos auspicios de Júpiter, así fue como se alcanzó la fraternidad animal en todo el sistema planetario.

Sirio nunca más dejó de sonreír. ●

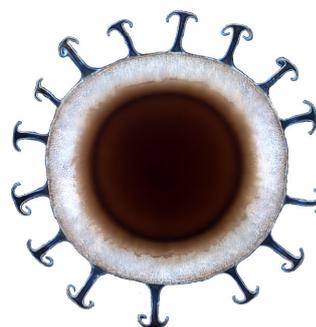
«La “Zona” oscura del deseo»

Luis Manuel García Méndez

P*icnic extraterrestre*¹, la novela de Arkadi y Borís Strugatski, transcurre en la periferia y dentro de la «Zona», donde una expedición alienígena hizo una breve escala, un picnic, y desapareció sin establecer contacto ni aclarar nada a los insignificantes terrícolas. La «Zona» quedó plagada de objetos «extraños» y transgresiones de las leyes físicas. Trampas mortales, o que inducen alteraciones genéticas. Debido al valor de los objetos extraterrestres, no escasean los *stalkers* (acechantes), que violan las fronteras de la «Zona» y se juegan allí la vida, como el protagonista, Redrick Schuhart, un superviviente de moral plegable, pragmática, cuya cínica generosidad le gana la empatía del lector. Quizás porque el resto, casi todos gente de pocos escrúpulos, aunque no siempre malvados, son peores o menos dignos de atención.

La novela es más ficción que ciencia. Las infracciones de las leyes físicas se mantienen inexplicadas y los viajes a la «Zona» recuerdan las incursiones de caballeros andantes por tierras encantadas donde todo sortilegio es posible, incluso un sitio que cumple a quien lo alcance sus más recónditos deseos. Si algo queda claro es la revocación del antropocentrismo. Los alienígenas hacen su picnic sin importarles las consecuencias, sin intentar el contacto, como si los humanos fuéramos insignificantes microorganismos locales.

En *Stalker*, el filme de Tarkovski², no se menciona «La Visitación» ni aparecen los portentos que



son en la novela los objetos de deseo o de pánico: vacíos, jalea de brujas, el cuartel de la peste, ronchas de mosquitos, telarañas plateadas, picapica, trampas magnéticas, el K-23, el anillo blanco, las cuentas negras, la lámpara de la muerte, el imán contorsionante, las pica carnes, la vacuidad transparente, los así-así (pilas eternas) —que violan la primera ley de la termodinámica— y los moldeados —que violan la segunda—. Tampoco se menciona en el filme que, cuando emigra, cada ciudadano que viviera en la «Zona» en el momento de «La Visitación» lleva consigo la desgracia a donde quiera que vaya (p. 106). En Tarkovski la excepcionalidad de la «Zona» es más elusiva: soldados muertos, tanques y armas carcomidos por la naturaleza, insectos y pájaros cuya alternancia con el sonido del agua y el silencio moldean la tensión desde la banda sonora; maquinaria oxidada, monedas, armas, iconos, las huellas de una vida anterior, de construcciones

1. Strugatski, Arkadi y Borís; *Picnic extraterrestre* [*Piknik na obochone*]; EMECE Distribuidora S.A.C.I.; Buenos Aires, 1978. (Edición original: Moscú, 1971).

2. Tarkovski, Andréi; *Stalker*, Mosfilm, 1979. Guión: Andréi Tarkovski, Arkadi y Borís Strugatski. Intérpretes: Alexandr Kaidanovski, Anatoli Solonotsyn, Nikolái Grinko, Alisa Freindlich y Natasha Abramova.



«La “Zona” oscura del deseo»

humanas fagocitadas por el paisaje. La imagen de los muertos abrazados, ella conservando su cabellera intacta, y el perro que los señala, que los vigila o que previene de ellos al *stalker* (2:00 h.)³, el mismo perro que al final sale con él de la «Zona». Las flores sin olor y el modo en que el *stalker* se acuesta sobre la tierra como pidiendo permiso a la «Zona» (0:43 h.). «Aquí nadie anda en línea recta» (1:09 h.), dice Redrick, «todo cambia cada dos minutos» (1:13 h.). Y, sobre todo, el agua, cuya presencia inquietante (corriente o estancada, limpia o contaminada de basura, polvo, manchas oleaginosas) subraya los momentos más tensos, como el aguacero que cae dentro de la habitación cuando están a punto de entrar.

En 139 páginas, los hermanos Strugatski condensan muchos años de la «Zona» y del protagonista en una narración ágil y donde la vida interior de los personajes está filtrada a través de los acontecimientos. Ocho años más tarde, por el contrario, *Stalker*, de Tarkovski, se adensa en un solo día. El tempo de novela de aventuras se ralentiza hasta el tempo del viaje de los protagonistas hacia sí mismos. «En la “Zona” no pasa el tiempo» (p. 26), dice el *stalker* de la novela, y el filme lo cumple rigurosamente. Con menos de 150 cortes, a un minuto por plano, la película ha sido calificada de «contemplativa», «intensa», «concentrada», «exageradamente densa», «insufriblemente aburrida», y Goskino, el sindicato de directores rusos, de «lenta y pretenciosa». Tarkovski respondió que «el filme tiene el ritmo que le conviene [...], los que se equivocaron de película se dan cuenta enseguida y se van de la sala». Aunque por momentos el espectador se sienta abrumado por una lentitud innecesaria que prorroga la cinta hasta las dos horas y 38 minutos. Por ejemplo, los 10 minutos iniciales sin que suceda absolutamente nada; o un solo plano, que se extiende durante cuatro minutos, del suelo de baldosas cubierto por el agua y tapizado de objetos.

El filme cuenta con guión del director y de los hermanos Strugatski, quienes sólo aportaron los rasgos generales del argumento, el concepto de la «Zona» y su protagonista, el *stalker* Redrick Schuhart, tan dubitativo aquí como decidido en la novela. Si en *Picnic extraterrestre* los personajes buscaban algo concreto, aquí lo importante no es la meta, sino el viaje hacia una habitación de la «Zona» que concede cualquier deseo, es decir, hacia la zona oscura de ellos mismos. La derogación del antropocentrismo

Tarkovski respondió que «el filme tiene el ritmo que le conviene [...], los que se equivocaron de película se dan cuenta enseguida y se van de la sala».

3. De aquí en adelante, estos números indican el momento del filme, en horas y minutos, a que se refiere.



«La “Zona” oscura del deseo»

El propio Tarkovski aseguró que la película era totalmente independiente de la novela.

no es aquí ni una anécdota; de hecho, en lugar de referirse a la «visitación», el profesor habla de «Un mensaje a la humanidad. Un regalo» (0:48 h.), sin que sepamos de quién o por qué. El propio Tarkovski aseguró que la película era totalmente independiente de la novela.

¿La traslación al cine de la obra ha sido una suerte de sobreinterpretación por parte de Tarkovski? Umberto Eco defiende el papel activo del intérprete en la lectura de textos⁴, e insiste en «conservar un vínculo dialéctico entre la *intentio operis* y la *intentio lectoris*»⁵. Jonathan Culler, quien considera la sobreinterpretación «una cualidad que debe cultivarse en lugar de evitarse»⁶, se refiere a que una buena parte de la crítica no pregunta «qué tiene en mente la obra sino qué olvida»⁷. Una pregunta que quizás se hizo Tarkovski y, de hecho, intentó responderla. Umberto Eco reivindica el carácter de obra abierta de todo texto creativo⁸. «Decidir cómo funciona un texto significa decidir cuál de sus diversos aspectos es, o puede ser, relevante o pertinente para una interpretación coherente y cuál resulta marginal e incapaz de soportar una lectura coherente»⁹.

Así, en el filme los personajes sortean todo tipo de peligros (más invocados que evidentes) y asoman sus miserias a medida que se adentran en la «Zona», una suerte de viaje a las tinieblas al estilo de Conrad. Terminan enfrentándose entre ellos mismos, o con su propia conciencia. De hecho, el escritor ataca al *stalker* (1:52 h.), quien al final del filme se queja a su mujer: «Esos intelectuales no creen en nada, tienen el órgano de la fe atrofiado. Nadie cree, ¿a quién puedo llevar para allá?» (2:27 h.). Ella le pide que no se moleste con ellos. «Hay que tenerles lástima» (2:29 h.). El *stalker*, a quien los intelectuales menosprecian, es el que mejor resiste el viaje. No sólo por sus habilidades como guía, o por que todo lo tenga en la «Zona»: dignidad, libertad; sino porque, como él dice, «ésta es la zona, quizás ella parezca caprichosa, pero ella es tal y como la hace el estado de

4. Citaba a Todorov y su controvertida afirmación de que «un texto es sólo un picnic en que el autor lleva las palabras y los lectores, el sentido».

5. Eco, Umberto; con colaboraciones de Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose; *Interpretación y sobreinterpretación*; Cambridge University Press; Madrid, 2002, p. 76.

6. «En defensa de la sobreinterpretación»; en: Ídem, p. 142.

7. Ídem, p. 134.

8. Ídem, p. 160.

9. Ídem, p. 167.



«La “Zona” oscura del deseo»

ánimo del ser humano [...] todo lo que ocurre aquí depende de nosotros. La zona deja pasar a los que no le quedan más esperanzas, no son ni buenos ni malos, son desgraciados. Lo que se ha endurecido no vence» (1:00 h.). Postula la debilidad como virtud (1:07 h.). Y apostilla que «lo principal es creer» (2:04 h.). «A la gente no le queda otro lugar. Éste es el único al que pueden ir cuando la esperanza muere» (2:09 h.). «Sólo yo puedo ayudar a los que no tienen esperanza» (2:11 h.). Redrick Schuhart sabe a lo que se enfrenta y lo asume. Le interesan el qué y el cómo; los porqué están fuera de su alcance.

¿Pueden el arte o la ciencia ofrecer algo al hombre?, es la pregunta implícita que se hace Tarkovski mediante los personajes del escritor y el profesor, y la respuesta de éstos es desoladora. «Odio escribir, es una ocupación bochornosa. Quería transformar a los demás y fueron ellos los que me transformaron» (1:48 h.), confiesa el escritor, y se coloca una corona de espinas (1:59 h.) como si fuese un mártir de sí mismo. El profesor, por su parte, demuestra en una llamada telefónica sus mezquindades y después se pregunta si debe existir la habitación de los deseos, al alcance de cualquier canalla, e intenta volarla con una bomba (2:06 h.), aunque más tarde la desactiva (2:16 h.). Justo cuando están a punto de entrar a la habitación, el *stalker* reconoce que nunca ha visto a una persona feliz (1:19 h.). «Entran al cuarto, salen y no nos vemos nunca más». Y recomienda al profesor y al escritor recordar toda su vida. «Cuando el hombre piensa en el pasado, se hace benévolo» (2:03 h.).

Largos monólogos, silencio, poesía visual y temas filosóficos que ya aparecían en *Solaris* otorgan a *Stalker* densidad y cierto ascetismo narrativo. Esto queda subrayado por el uso del color: en blanco y negro tirando a sepia durante los primeros minutos de la película: Redrick con su familia, el encuentro con el profesor y el escritor, la fealdad de la zona industrial, el momento thriller en que eluden el dispositivo de seguridad, hasta la entrada en la «Zona», cuando hay un abrupto corte al color (0:37 h.) que muta a color en sordina durante las escenas de interiores, dominadas por el gris, y de nuevo a blanco y negro fuera de la «Zona», desde la escena del bar (2:21 h.). Blanco y negro que sólo pasa a color cuando Monita, la niña mutante, regresa a casa a hombros de su padre (2:24 h.) y en la escena de ella practicando sus habilidades telequinéticas (2:35 h.). Monita «es» la «Zona». No pertenece a este mundo. Lo que explica que Redrick exprese su intención de mudarse a la «Zona» con su familia

(2:18 h.), para que la gente no se burle de la niña. El resultado de la extraordinaria poética visual es una extraña belleza: exuberante, teatral, misteriosa, amenazante.

La película ha sido considerada «una experiencia devastadora», «la obra más compleja y notable de Tarkovski», «sin piedad con el espectador: dolor, soledad, desesperanza, lucha interna, diálogos inquisitivos, lucidez salvaje, tiempo detenido». En su momento, aunque Tarkovski explicó que la película trataba sobre los problemas morales del hombre, el gobierno soviético encontró en ella cierta ambigüedad política e ideológica, cuando no una crítica abierta al sistema, dada su desesperanza y esa fuga burlando la seguridad fronteriza hacia un lugar donde, al menos en teoría, se cumplen todos los deseos.

En las escenas finales, Guta habla a la cámara, al espectador, para decirle que su marido es un simplón¹⁰, un lelo, pero «mejor una felicidad amarga que una vida gris y aburrida. Sin pesares tampoco habría habido felicidad ni esperanza» (2:31 Redrick). Y el filme cambia al color justo en los últimos minutos, cuando Monita desplaza vasos con una mirada impersonal, distante (2:35 Redrick). ¿La mirada del futuro?

El final de *Picnic extraterrestre* es mucho más esperanzador. En su última incursión a la «Zona», Redrick se dirige a la bola dorada que concede los deseos de quien la alcance y le grita:

¡Mírenme dentro del corazón! Sé que allí encontrarán cuanto necesitan. Tiene que ser. ¡Nunca vendí mi alma a nadie! Averigüen ustedes qué es lo que deseo... ¡No puede ser que desee algo malo! Maldición, no se me ocurre nada, nada, salvo esas palabras que él dijo... ¡Felicidad para todos, gratuita, y que nadie quede insatisfecho! (p. 139).

Ocho meses antes de la muerte de Tarkovski, el 28 de abril de 1986, ocurrió la catástrofe de Chernóbyl, un sitio que será conocido como la «Zona». ●

10. Cosa de la que el espectador duda, por las reflexiones del *stalker* en la «Zona» y por la habitación llena de libros en su casa que sólo ahora el director nos presenta.

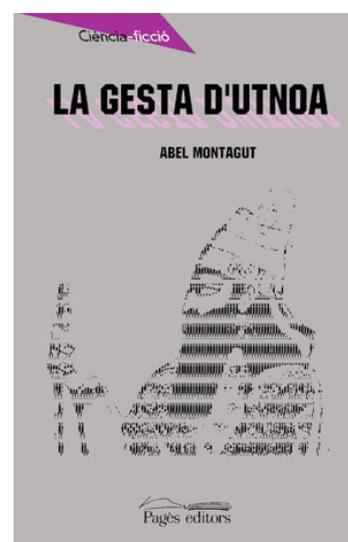
La gesta d'Utnoa

Jordi Solé i Camardons
Escriptor

De vegades s'ha volgut disfressar la ciència-ficció amb el rètol «futurisme» o «novella d'anticipació» però aquests termes només serveixen per definir un determinat tipus d'obres, ja que de vegades les novel·les de ciència-ficció ens parlen del present, d'un temps indeterminat o del passat, de vegades fins i tot del passat remot o prehistòric.

La gesta d'Utnoa és una obra enfocada envers el passat ja que ens conta la història de Noé abans del diluvi universal que li feu construir la famosa arca. I ara el lector es preguntarà què té a veure un passatge de la història sagrada amb el gènere que inaugurà el 1818 [Mary Shelley]. Doncs bé, en aquesta nova versió uns éssers extraterrestres hi tenen una participació fonamental de fet la història ens és explicada des del punt de vista d'un alienígena.

Cal destacar l'enorme esforç de caràcter formal que l'autor ha fet ja que l'original d'aquesta versió en llengua catalana fou escrit en esperanto amb el títol *Poemo de Utnoa* i publicat el 1993 a Viena. En aquella ocasió l'autor va fer servir un vers de 15 síl·labes anomenat «aleksandrino», que consisteix bàsicament en una variant de l'alexandrí. La versió catalana ha estat publicada en forma lineal en pro-



La gesta d'Utnoa
Abel Montagut

Pagès Editors «Ciència-ficció» n° 5
Barcelona, 1996

218 pàgines

La gesta d'Utnoa

sa però en realitat es tracta de «quasi versos» que parteixen del model de l'hexàmetre adaptat al català per Carles Riba. D'aquesta manera el lector notarà que tota l'obra respira un ritme diferent a les narracions en prosa normal però sense perdre cap de les virtuts de la prosa ja que hom pot concentrar l'atenció en el contingut com em qualsevol narració.

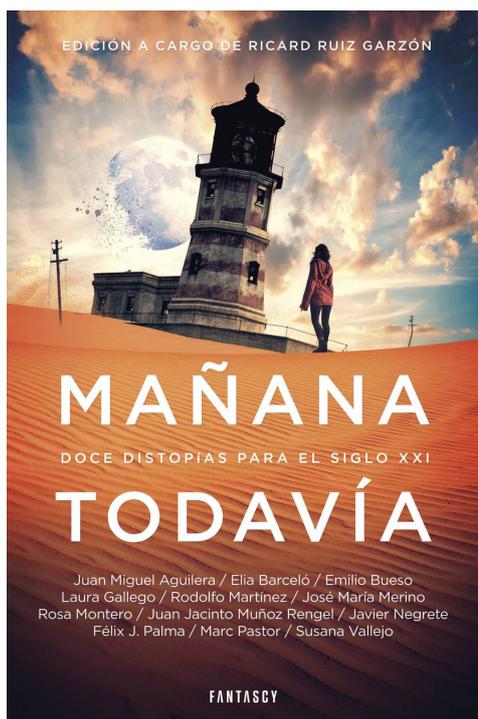
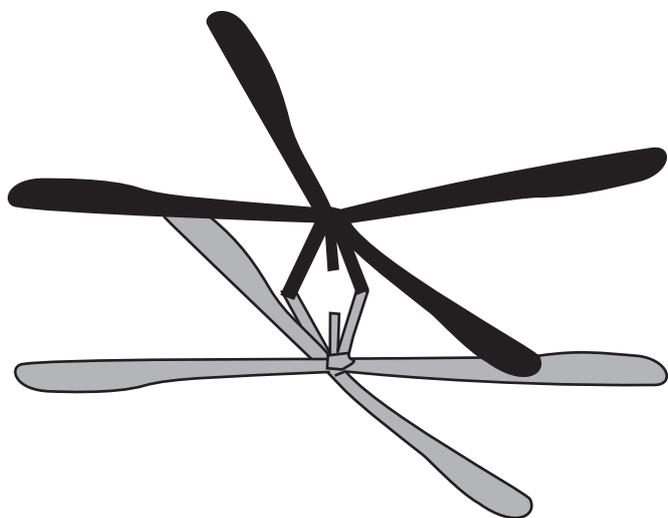
Cal destacar també el gran esforç intel·lectual realitzar per l'autor, ja que ha sabut inspirar-se i encabir dins la història moltes altres històries i el seus llibres respectius: el *Poema de Gilgames*, l'*Eneida* de Virgili, el *Codice Florentino*, la *Bíblia*, els *Informes d'Ummo*, *Ramaiana*, la *Ilíada* d'Homèr, el *Giudizio Universale* de Papini, entre altres. D'aquí que l'obra té molt de treball de recerca sobre l'èpica literària humana, un món farcit d'idees que sovint defineix la bona literatura de ciència-ficció, un gènere on abunda la literatura utòpica.

De fet, es tracta d'una obra èpica que l'autor ha escrit amb la intenció de posar en paraules els sentiments profunds d'una persona que viu experiències contradictòries, les experiències de tothom, negatives i positives, al llarg de tota la història i a l'ample de tota la geografia, expressant, per tant, una «quintaessència» d'home. El missatge ètic i cultural que s'hi adivina és un humanisme radical compromès amb la diversitat i la cultura de tota la humanitat. ●



Doble Hélice: *Mañana todavía*

por Gabriel Saldías Rossel
y Santiago L. Moreno



Mañana todavía
W.AA.

Barcelona: Fanctasy, 2014
496 páginas
ISBN: 978-84-15831-31-0

Gabriel Saldías Rossel

La distopía es una forma narrativa que, por lo general, ha permanecido vinculada exclusivamente a tres nombres: George Orwell, Aldous Huxley y Ray Bradbury. Esto representa una injusticia no sólo porque se han escrito distopías antes y después de los denominados «clásicos», sino también porque el fenómeno literario ha trascendido hace mucho tiempo las fronteras del mundo anglosajón. Por esta razón, un texto como *Mañana todavía* tiene el potencial y la responsabilidad de corregir una visión generalmente prejuiciada dentro del público y la crítica hispánica.

En este sentido, es justo celebrar la iniciativa de un volumen como éste. Se trata de una antología compuesta por doce narraciones relativamente breves (con algunas excepciones entre las cincuenta y casi cien páginas) que no sólo otorga visibilidad a una categoría literaria generalmente oscurecida por terminologías mucho más amplias (futurismo, anticipación, prospectivismo, etc.), sino que también lo hace desde una variada selección que reúne nombres muy importantes para el hispanismo contemporáneo, como José María Merino y Rosa Montero.

Sin embargo, no es esta una empresa sin riesgos y a veces se diría que los errores superan los éxitos de la iniciativa. La ambición de Ricard Ruiz Garzón de crear una antología compuesta por «doce distopías para el siglo XXI» obliga a los escritores

Mañana todavía

a asumir determinados retos propios de la forma literaria que, en la gran mayoría de los casos, se revelan aún sin superar. El primero y más evidente tiene que ver con el espacio, pues no es casualidad que las grandes distopías hayan sido pensadas como novelas. La reducción del impulso utópico al cuento o, en el mejor de los casos, a la novela corta, obliga a los escritores a ser más selectivos que nunca, porque el espacio es limitado. Esto lleva a que muchos de los textos tropiecen con sus propias inconsistencias, resultando algunos demasiado ambiciosos, mientras que el intento de síntesis de otros, por falta de explicación y coherencia, resulta cuando menos arbitrario.

El segundo problema que podemos detectar es que no existen criterios uniformes respecto a lo que es o debería ser realmente una distopía, falta que podemos extender a la edición al incluir obras que, derechamente, nada tienen de distópicas. También se echa mucho de menos una definición académicamente sustanciosa en el prólogo. La ambigüedad terminológica hace que muchos de los textos opten, o por copiar modelos ya establecidos, o por desviarse absolutamente hacia formas narrativas completamente diferentes.

En tercer lugar, el volumen nace en un contexto literario específico que no es quizás el mejor para explorar las profundidades de lo distópico. Es evidente que una buena cantidad de los escritos presentes en la selección vieron la luz a partir del *boom* de *The Hunger Games* [*Los juegos del hambre*] (2008), de Suzanne Collins, lo que indudablemente lleva a los autores a privilegiar el modelo del *coming of age* norteamericano sobre la verdadera función crítica distópica. El resultado son narraciones que parecen querer decir algo de la sociedad, pero que, en última instancia, se agotan en una anécdota que se centra exclusivamente en hacer una semblanza alarmista de la juventud contemporánea.

El último problema tiene que ver con una confusión general ante la función que define a la distopía, a saber, ser una narración crítica de la sociedad expresada a través de la ficción especulativa, siempre consciente de su propia constitución metaficcional. Las distopías son ironías culturales, reflejos opacos de sociedades derrotadas en las cuales; si existe la esperanza, ésta ha de ser siempre como un minúsculo rayo de luz en un universo completamente devorado por la oscuridad. En esta antología, sin embargo, muchas narraciones olvidan que las distopías nacen del sufrimiento y se centran, en cambio, en sociedades donde lo que más abunda es

Muchas narraciones olvidan que las distopías nacen del sufrimiento y se centran, en cambio, en sociedades donde lo que más abunda es el aburrimiento, arriesgando con ello convertirse en obras miméticas que no son ni distópicas ni atractivas.

el aburrimiento y la apatía cultural, arriesgando con ello convertirse en obras miméticas que no son ni distópicas ni atractivas.

Dado que los problemas son muchos y muy variados y que la selección agrupa a múltiples autores y temas, la única forma de hacer una reseña justa y competente de un texto como éste es referirnos una a una a las narraciones que lo componen. El espacio, sin embargo, es limitado, por lo que se tratará de reseñas breves y críticas sintéticas que, esperamos, resuman bien lo que hace de esta antología un grandioso gesto con una decepcionante puesta en escena.

El volumen abre con el relato «WeKids» de Laura Gallego. La narración se centra en la figura de un niño recién nacido que se ve enfrentado a la presión de un mundo hiperconectado que demanda a los infantes una prematura inclusión en las redes sociales para hacerse un nombre y asegurarse un futuro. Así, la anécdota sigue la vida de Lucas Laval, un niño introvertido y con altas aspiraciones científicas, y su contrapartida Alfredo García, un joven desenvuelto y carismático, comparando sus experiencias de crecimiento en la ficticia red para llevar el relato hacia una inesperada conclusión de aire fatalista. Es evidente que la narración trata de desarrollar una reflexión crítica sobre la omnipresencia de programas como Facebook y YouTube en la vida de la juventud actual, pero la forma en que esto se lleva a cabo atenta contra uno de los elementos centrales del proceder distópico: el *novum*, esto es, el elemento que, como una suerte de aleph

Mañana todavía

narrativo, resume y explica la esencia absoluta del universo ficcional, y que debe estar perfectamente posicionado entre el presente contextual y el tiempo especulativo del mundo ficcional para generar un efecto crítico. En este caso, el *novum* (la red WeKids) es demasiado cercano y similar a su contrapartida referencial, con lo que se suspende el pacto de ficción y se fuerza a la narración a convertirse en un mero pregón en forma de parábola que no resulta original ni efectivo. El resultado, como es de esperar, es una distopía que sólo queda sugerida superficialmente, relegada a mero trasfondo de una anécdota previsible y con descarados tintes moralistas.

«Al garete», de Emilio Bueso, es una historia absolutamente diferente. Como es común con este autor, el relato gira sobre una sociedad postapocalíptica *à-la-Waterworld* donde las capas polares se han derretido y la humanidad ha sido condenada a vagar en largas caravanas de balsas por un mar interminable, siempre con la vaga esperanza de llegar a alguna lejana costa donde la promesa de tierra firme pueda hacerse realidad. Se trata del relato más breve de toda la selección, con apenas diez páginas, que no se desperdician, por lo demás. Con el estilo ágil e impersonal propio de Bueso, la narración sigue a dos personajes que deambulan entre las barcas, retratando con excepcional precisión la miseria y escasez de una humanidad sin dirección ni destino. El tono es resignado y nihilista y el estilo recuerda a ratos a la cortazariana «La autopista del sur» (*Todos los fuegos el fuego*, 1966) y al absurdo existencialista de *En attendant Godot* [*Esperando a Godot*] (1952), de Samuel Beckett. Dicho esto, es lamentable que el talento de Bueso, que ya ha probado con *Cenital* (2012) que sabe perfectamente marcar los límites y quebrar las fronteras entre lo distópico y lo postapocalíptico, se vea limitado, seguramente por falta de espacio, a llevar a cabo una mera pincelada de un mundo que podría haber sido mucho más. Como cuento, «Al garete» cumple con traspasar las sensaciones negativas asociadas a la opresión distópica, pero falla en el momento de ampliar la frustración social más allá de un par de brevísimas historias que se agotan en sí mismas y que limitan la trascendencia crítica de la obra a su estricto mundo ficcional.

«2084. Después de la revolución», de Elia Barceló, es el tercer relato del volumen y, si lo que le faltaba a Bueso eran los detalles necesarios para crear una distopía, esta narración sufre de una sobreabundancia de los mismos. Ubicada en un universo futurista en el cual las clases sociales se encuentran divididas en castas, las personas han sido

reducidas a «consumidores» capitalistas, los bebés son fabricados y vendidos como productos de consumo, los ancianos son sacrificados en las casas de asilo y las mujeres utilizadas como hembras reproductoras, la casi novela corta de Barceló se caracteriza por ser muy ambiciosa y, también, por poseer muy poca sustancia. A través de una fábula doble que sigue tanto a uno de los personajes de las castas superiores como a una mujer revolucionaria, la narración rápidamente pierde el foco de su crítica en una repetición absurda y excesiva de elementos tecnológicos que no llevan a ninguna parte. Éste es otro de los problemas recurrentes de las distopías actuales: la falsa creencia de que toda obra de este tipo requiere de forma apriorística un cierto set de elementos narrativos que reflejen su constitución como sociedad pesadillesca. El verdadero efecto distópico se genera del choque violento de los personajes con el entorno social opresivo, lo que implica que muchas veces no es necesario explicar los detalles de cada una de las castas, sino, simplemente, mostrar cómo esto es experimentado negativamente por parte del protagonista. En este sentido, y al igual que sucede en todo el resto de la narración, tanto los personajes como la acción misma quedan reducidos a una serie de significantes que parecen distópicos pero que, en esencia, son sólo cascarones carentes de significado. La resolución del conflicto, como es de prever, es simplista y no refleja ni la crítica a la sociedad que podríamos esperar de este tipo de obras ni su constitución irónica.

El cuarto relato de la antología se titula «Instrucciones para cambiar al mundo», de Félix J. Palma, y constituye una agradable sorpresa. En términos estrictamente estructurales, se trata de una historia de amor entre un sujeto romántico y una secretaria inconformista en una sociedad espejo de la nuestra: gris, aburrida y triste. Los personajes, a través de una relación cómplice, comienzan a descubrir el verdadero sentido de la vida. Si la reseña sugiere que se trata de un relato rosa, nos engañaremos, porque se trata más bien de una distopía de calidad que, haciendo uso de una retórica a la vez romántica y barroca, retrata el sinsentido de una sociedad conformista y resignada. El lirismo que baña toda la narración es el punto fuerte del relato (aunque a veces haga lenta la lectura), pues no sólo se queda en los sentimientos y lo personal, sino que se extiende a la creación del mundo ficcional. El absurdo y el humor, relatados con el tono hipersensible del narrador, crean una sociedad que es al mismo tiempo familiar y surreal, una especie

Mañana todavía

Con mucha maestría, Palma prueba que lo único que se requiere para crear una distopía efectiva en una narración breve es claridad, precisión y dominio de la palabra escrita.

de máscara esperpéntica de la sociedad actual que, a la vez que nos aleja, nos obliga incómodamente a reconocer nuestra civilidad. Sin ningún *novum* físico (lo adecuado sería pensar en un *novum* retórico), el relato no depende de castas inventadas ni de exacerbadas hipérboles futuristas que, por lo claras, se vuelven redundantes. Con mucha maestría, Palma prueba que lo único que se requiere para crear una distopía efectiva en una narración breve es claridad, precisión y dominio de la palabra escrita.

«El error», de Rosa Montero, quinto relato de la selección, escoge el tema de los clones para intentar mostrar una sociedad distópica donde el proceso se ha vuelto tan común y regular que nadie tiene seguridad finalmente de quién es humano y quién un clon. Es una idea inquietante que, lamentablemente, queda relegada apenas a los últimos párrafos del relato, centrándose la anécdota justamente en uno de los mentados clones en proceso de descomposición. Si bien es necesario reconocer que la prosa de Montero no pierde el tiempo en detalles intrascendentes y que tiene muy claro que el punto fuerte de su narración está en el impacto emocional de una repentina y escalofriante certeza de caducidad por parte de sus personajes, el efecto no llega a su máxima consolidación por problemas de espacio. Sucede que en estos casos la prioridad que se le da a la historia mínima y personal significa generalmente sacrificar el trasfondo social que determina al sujeto. Se trata de un sutil y casi imperceptible equilibrio que es muy difícil de encontrar, pero que de conseguirse efectivamente lleva al lector a sentirse tan abrumado, vulnerable y sin salida como los personajes del relato. Montero, si bien acierta en lo primero, no tiene tiempo para desarrollar lo segundo, dejando lo distópico solo como una sugerencia que, si bien inquieta, nunca llega realmente a cuajar en el extrañamiento cognitivo que se espera de estas narraciones.

El texto que sigue, «Limpieza de sangre», del valenciano Juan Miguel Aguilera, es también uno de los relatos fuertes del volumen, pues acierta en los puntos clave que crean una distopía sin sacrificar con ello la anécdota, sino justamente desprendiéndolos de la misma. El relato se sitúa en una hipotética sociedad islámica totalitaria que se ha extendido sobre toda España a raíz de una epidemia masiva de ébola. A través de los ojos del narrador, un médico habitante de esta Valencia distópica, se van introduciendo progresivamente y casi de forma natural todos los elementos que hacen de esta una sociedad represiva, punitiva y totalitaria. La

Mañana todavía

anécdota despegar rápidamente con la llegada a la ciudad de un personaje femenino que revela, muy descarnadamente, todos los maltratos y vejaciones que las mujeres sufren a causa del machismo institucionalizado. A partir de aquí, y a través de la relación que crean los dos protagonistas, la narración se vuelve cada vez más vertiginosa, abriendo puerta tras puerta de secretos hasta culminar con un clímax bastante inesperado y muy inventivo. El gran mérito de este relato es que está escrito con oficio y no cae en las trampas propias de la distopía media. Por una parte, la narración en primera persona ayuda mucho a generar una sensación de familiaridad con la sociedad alternativa y permite un contacto mucho más íntimo con los personajes. El relato, por lo tanto, no necesita detenerse a explicar los elementos despóticos que operan en esta sociedad, sino que éstos se desprenden de las interacciones entre los personajes. Por otra parte, al no existir un *novum* físico, la narración se centra mucho más en la lógica y la moral de la sociedad ficticia, lo que representa una apuesta inteligente que obliga al lector a centrarse en las trágicas relaciones humanas retratadas. De todas las narraciones de la antología, ésta es la que se percibe como más incómodamente familiar. Aguilera logra lo que no han sabido hacer Gallego y Barceló: ubicar perfectamente el universo ficticio entre la imaginación prospectiva y la realidad referencial. El efecto es un malestar que frecuentemente obliga al lector a preguntarse cuánto de lo ahí narrado en clave hiperbólica no es sino pan de cada día en otras regiones del mundo. A través de una estetización postmoderna del tema medieval de moros y cristianos, Aguilera ofrece un *thriller* distópico muy astutamente planeado y satisfactorio, de gran valor.

Aguilera logra [...] ubicar perfectamente el universo ficticio entre la imaginación prospectiva y la realidad referencial.

El siguiente relato de la selección, titulado «Camp Centaury», es obra del catalán Marc Pastor. Se trata de un texto mitad sobre una invasión extraterrestre, mitad postapocalíptico, en el que lo distópico, una vez más, parece relegado a un segundo plano. En el cuento, la Tierra se ha convertido en un planeta dominado por una especie extraterrestre vegetal que ha arrinconado a los humanos en refugios polares como el Camp Centaury del título. Allí, Pastor nos presenta la supuesta comunidad distópica de la novela; una especie de base militar regida por un anciano gurú llamado Escritor y sometida a estrictas normas sociales que obligan a la lectura y a la escritura regular por parte de los habitantes. La acción principal del relato sigue a un joven protagonista que intenta rebelarse contra las normas de la base para expandir la presencia humana en el mundo a través de nuevas colonias, lo que no tiene muy buenos resultados. Cuando la focalización pasa de la sociedad al protagonista, la novela pierde lo poco de distópico que había logrado sugerir. La importancia de la imaginación y la memoria frente a la extinción es un tema fuerte y con un gran potencial a la hora de crear un mundo ficcional igualmente vigoroso, por lo que el constante salto a la aventura juvenil en lucha contra los extraterrestres lo siente el lector como un insufrible desvío, además de ser un desperdicio de tiempo y espacio. Con un desarrollo y un final igualmente confusos, incapaz de definir qué tipo de narración desea ser, el relato de Pastor prueba que, a veces, menos es más.

En la misma línea de mediocre hibridación genérica tenemos «En el ático», narración breve a cargo Rodolfo Martínez, esta vez centrada en los clichés distópicos del *cyberpunk*. En una sociedad literalmente estratificada que vive en pirámides, en donde los ciudadanos de mayor rango habitan en el llamado «ático», una asesina a sueldo es contratada para acabar con un grupo de clones que amenazan la estabilidad financiera de un millonario heredero, proceso a lo largo del cual la protagonista descubre también el insospechado papel que ella misma juega en la ecuación conspirativa. Como se puede desprender de la reseña, éste es un relato incansable en su acumulación de fórmulas y estereotipos derivados de un trasnochado *cyberpunk* noventero. Se incurre constantemente en explicaciones expositivas del mundo y, aunque la narración está en primera persona, la protagonista llega al lector con la misma profundidad y humanidad que la plástica heroína de una película como *Barb Wire* (1996). Como

Mañana todavía

sucede también en otros relatos, lo distópico sólo es una excusa para narrar una anécdota repetitiva que quiere, desesperadamente, impresionar al lector mediante imágenes supuestamente impactantes. El único logro del relato es recordar que si queremos leer una buena distopía *cyberpunk*, no hay que ir más lejos que al creador mismo del género, William Gibson y su *Neuromancer* [*Neuromante*] (1984).

El octavo relato de la serie, titulado «La inteligencia definitiva», corresponde al veterano José María Merino y constituye, probablemente, la mayor decepción del compendio. A lo largo de una extensa narración, Merino imagina una sociedad en la que los móviles se han convertido en herramientas cada vez más complejas y han llegado a evolucionar hasta convertirse en verdaderas inteligencias artificiales. El relato presenta una comunidad de ermitaños antitecnología que se ven presionados por una superinteligente IA para hacer entrega de sus niños a la civilización, sacrificando con ello toda la tradición, identidad y futuro del grupo. Éste es, sin duda alguna, el peor relato de todo el volumen. Las razones que justifican este juicio son muchas: en primer lugar, lo distópico ni siquiera se sugiere, sino que se presume sin detalles de ningún tipo a través de una rápida digresión en forma de flashback, razón por la cual no hay razón alguna para llamar a este texto una distopía; en segundo, el tema en sí, la posición antitecnológica, ha sido probablemente el tema más tratado por la ciencia ficción en general (y para qué hablar de la distopía), por lo que no presenta ninguna originalidad; en tercero, toda la narración está empapada de un tono nostálgico que, más que una distopía, hace de este texto una apología alegórica del pasado, martillada insistentemente por un moralismo pretecnológico que, en el mejor de los casos parece caduco, cuando no incoherente; y, por último, en cuanto a la pertinencia de la narración, da la impresión de que éste es un relato profundamente anacrónico que recuerda más, tanto en calidad como en moralina, a los peores «bolsilibros» de los sesenta que a una distopía del siglo XXI.

En un astuto movimiento por parte del editor, el texto que sigue a la insufrible fábula moral de Merino es uno de muchísima mejor calidad. En «Gracia», Susana Vallejo imagina una Barcelona en decadencia donde las rencillas, las protestas y los disturbios ciudadanos han llevado a la población a la máxima miseria. En medio de este marco de violencia y pobreza, la protagonista del relato, la Gracia del título, habitante acomodada del extrarradio capitalino, visita a su abuela en el antiguo

barrio de Sants y, al contacto con ella, desata un vertiginoso remolino de recuerdos que conectan el presente y el pasado a través de la nostalgia, el nihilismo y la resignación absoluta. Éste es un relato, además de inteligente, muy humano. En términos prácticos, Vallejo oscurece el *novum* retórico de su distopía hasta tal punto que ésta parece inexplicable. Esto, que en muchos otros textos de este mismo volumen significa un gran error, funciona como un gran acierto en este cuento. Con maestría, Vallejo sugiere que la decadencia de la civilización es algo normal y natural, incluso inevitable, en cuanto el pasado siempre parece brillar con más intensidad frente al opaco presente. La supervivencia de los habitantes, por lo tanto, tiene mucho de sinsentido existencial y llega a recordar relatos de posguerra en los que la carencia, el dolor y el absurdo llevan al ser humano a preguntarse una y otra vez, ¿para qué seguir viviendo? En este sentido, «Gracia», a través de un ingenioso salto temporal generado a raíz de la conversación entre las dos protagonistas, toca una fibra emocional que es transhistórica y que no requiere de aspavientos futuristas para surtir efecto. Al igual que los mejores relatos de esta antología, el cuento de Vallejo se caracteriza por crear su distopía no a través de la distancia temporal, sino de la esencia misma de la especie y la conciencia de su irremediable vulnerabilidad.

«Gracia» [...] toca una fibra emocional que es transhistórica y que no requiere de aspavientos futuristas para surtir efecto. [...] Se caracteriza por crear su distopía no a través de la distancia temporal, sino de la esencia misma de la especie y la conciencia de su irremediable vulnerabilidad.

Mañana todavía

El relato de Vallejo es, lamentablemente, el último de calidad. El siguiente, «Colapso», de Juan Jacinto Muñoz Rengel, vuelve al motivo de la sobredependencia a la tecnología, desde una perspectiva también derivada del *cyberpunk*, aunque mucho menos tópico que «En el ático». La narración trata de la cena de una pareja de clase media-alta que ve, a medida que transcurre la noche, cómo el absoluto colapso de todos los sistemas tecnológicos de la ciudad, especialmente los introducidos en sus propios cuerpos, generan un caos masivo que amenaza sus vidas y la de su hijo pequeño. Con un ritmo apresurado y un breve número de páginas, Muñoz Rengel escoge centrarse en la desesperada carrera de los padres por llegar a casa con su bebé en lugar de desarrollar los elementos que hacen funcionar, para bien o para mal, la sociedad imaginada. El resultado es una narración que se conforma con sugerir los potenciales riesgos del posthumanismo, pero que, por falta de tiempo y espacio, no acaba de vincular esta crítica con la composición social distópica del texto, lo que hace de ésta una más entre las muchas otras narraciones mediocres de este tipo.

El texto que cierra la antología es también el más extenso de todos y se titula «Los centinelas del tiempo». De casi cien páginas de extensión, se puede calificar realmente de novela corta. Obra del conocido autor fantástico Javier Negrete, «Los centinelas del tiempo» es una narración que, en sus mejores momentos, se puede leer como una celebración del valor de la lectura y la escritura, pero que sufre constantemente de un tono sermoneador que hace de la crítica en la novela menos una reflexión cultural que una denuncia arbitraria que frisa en lo testimonial. La narración se centra en la figura de Pablo, un tímido estudiante de primaria que habita en un mundo donde la hipercorrección y lo políticamente correcto se han convertido en ley. El resultado es una sociedad que no permite ningún tipo de discriminación y en la que la censura, la recodificación de la memoria cultural y la alteración de la historia se llevan a cabo constantemente para mantener un aire de inofensiva paz ciudadana. Se trata de una sociedad que interpreta la perfección como una igualdad política camuflada de diversidad cultural, por la que todos son diferentes, siendo en realidad iguales. En este mundo hipercorrecto, Pablo entra en contacto con libros de su antigüedad, como *El señor de los anillos* y *Harry Potter*, no sometidos a la censura ni a modificación alguna. Apoyado por una profesora del instituto y un antiguo docente, el niño descubre el valor de la imaginación

y comienza a escribir, actividad que, al salir a la luz, despierta el rechazo de las autoridades y la comunidad escolar.

Está claro que la intención de Negrete es realizar una crítica del escaso valor que se le da a la tradición y a la escritura en el mundo contemporáneo. Sin embargo, los recursos y el procedimiento narrativos que escoge para llevar a cabo dicha tarea le juegan una mala pasada. Por una parte, las normas de la sociedad distópica están exageradas más allá de lo verosímil, casi como en el relato de Palma, pero mientras que éste reconoce y celebra sus absurdas hipérbolas, Negrete parece justificarlas con explicaciones entre paréntesis y un agobio de siglas que, al cabo de un rato, dejan de tener sentido alguno. Tampoco ayudan las incoherencias temporales, que a veces parecen indicar que se trata de una sociedad ubicada miles de años en el futuro, para luego aseverar que los cambios sociales han sucedido tan sólo recientemente.

El tono de la narración fluctúa entre la idealizada inocencia del niño y el nostálgico sermón del anciano, lo que tampoco ayuda a dar profundidad a la distopía en cuestión. De hecho, dado el amplio espacio que ocupan estos diálogos aleccionadores, en los que el viejo habla y el joven escucha, da la impresión de que el autor utiliza la juventud del protagonista como una excusa para hacer demasiado evidente su queja. La transparencia es tal que tiende a cancelar el pacto de ficción, porque resta relieve al mundo ficcional a cambio de un mensaje que, por repetido, termina por volverse irrelevante. El mayor problema de esta novela corta, sin embargo, radica en que no entiende verdaderamente para qué se escriben distopías. Falta en el universo ficcional de Negrete algo que es fundamental para que lo distópico surta efecto: la urgencia. El autor reemplaza el temor a la masacre y la muerte por una ley del «qué dirán», que, a la larga, retrotrae la novela a un provincianismo que en nada refleja la importancia de una lucha universal y de trascendencia para la especie. Cuando Winston Smith es torturado en la habitación 101 no es porque disfrutase leer o escribir, sino porque ese simple acto significaba una revolución que podría cambiar el mundo para siempre. Negrete parece querer sugerir lo mismo, pero en una sociedad donde lo peor que puede pasar es recibir un castigo o una suspensión; el sentido de urgencia que ha hecho de las distopías lo que son queda completamente aguado por una anécdota que, con tal de comunicar su mensaje, sacrifica la verdadera relevancia del mismo. En este sentido, la

Mañana todavía

novela tiene más que ver con *Die unendliche Geschichte* [*La historia interminable*] (1979) que con *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury.

Llegamos así al momento del balance final. De las doce narraciones que componen el volumen, sólo tres son realmente destacables como obras de ficción de calidad, originales y con propuestas que van más allá de las rumiadas y archiconocidas fórmulas de escritura popularizadas por la ciencia ficción. La pregunta clave es, por lo tanto, si esto es suficiente para destacar este compendio como una antología representativa. Quizás la respuesta radique en el punto de vista con el que nos acerquemos al texto en cuestión: por un lado, es cierto que la mayoría de las narraciones son mediocres, pero esto también acentúa el valor de aquellas que destacan justamente por su calidad superior. Si hacemos hincapié en los aciertos y no sólo en los errores, es indiscutible que aquí hay un buen material que refleja con mucha claridad lo mejor que la distopía puede ofrecer en el contexto actual, resaltando, especialmente, aquellos elementos que las distinguen como obras específicamente españolas.

Lo bueno, sin embargo, obliga también a reflexionar sobre los errores, reflexión que, idealmente, funcionará para arrojar luz sobre lo que aún queda por mejorar para seguir fomentando la senda de lo distópico en España. Por ahora, si bien el camino se ve complicado y queda mucho por enmendar, corregir y mejorar, los escasos aciertos narrativos presentes en *Mañana todavía* hacen a pensar que, en un futuro quizás no tan lejano, podremos ver una obra nacional nueva del nivel que corresponde a una verdadera distopía. ●

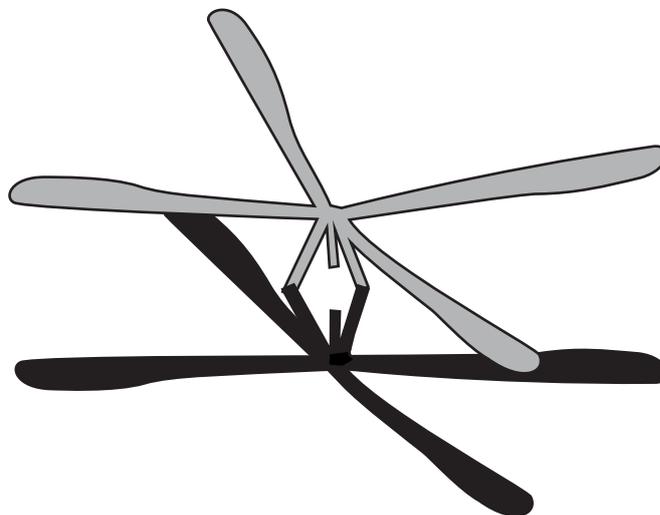


Santiago L. Moreno

**Mañana todavía:
el fin de la distopía tal como la conocimos**

Si se busca el origen de la palabra distopía, todas las fuentes remiten a los ingleses Jeremy Bentham y John Stuart Mill. El primero fue quien antes formuló la idea de antiutopía, refiriéndose a ella como la implantación de la peor forma de gobierno posible, cuyo resultado sería el contrario al que se daba en la sociedad perfecta que Thomas Moore propuso en su obra *Utopia* (1516). Bentham lo denominó, por contraposición etimológica, *cacotopia*¹, un mal lugar o situación, pero fue Mill, en 1868, quien, como protesta a las medidas propuestas para la gobernación de Irlanda, acuñó el nombre que todos conocemos, *dystopia*², similar al anterior. Mill conserva la raíz de la palabra, calificando la situación que dejaría ese programa político de utopía falsa o engañosa. Significativamente, Bentham y Mill son considerados las figuras centrales del utilitarismo, filosofía que preconiza «el máximo bienestar para la mayor parte de la sociedad posible», es decir, la felicidad social. Es lógico, pues, que en sus discursos introdujeran, como posibilidad comparativa, la antítesis de ese ideal y le dieran nombre. Si la utopía representa la felicidad social, la distopía surge como un concepto crítico opuesto cuya función es describir una sociedad que, aun manteniendo una apariencia benévola, es de signo contrario; precisamente, una sociedad configurada con los valores opuestos a los utópicos, es decir, una falsa utopía.

Debido a su inexistencia e imposibilidad, la utopía, como entequeia que es, sólo puede ser tratada desde la ficción no realista. Por su relación directa con ella, la distopía también ha sido excluida del realismo e incluida en la literatura fantástica, pero bajo un prisma distinto. Desde el principio quedó claro que, si bien la utopía daba juego como muestrario de maravillas y deseos, es decir, como literatura



Si la utopía representa la felicidad social, la distopía surge como un concepto crítico opuesto cuya función es describir una sociedad que, aun manteniendo una apariencia benévola, es de signo contrario.

1. *As a match for utopia (or the imagined seat of the best government) suppose a cacotopia (or the imagined seat of the worst government) discovered and described.* Bentham, Jeremy. (1818). *Plan of Parliamentary Reform, in the form of a catechism.*

2. *It is, perhaps, too complimentary to call them Utopians, they ought rather to be called dys-topians, or cacotopians. What is commonly called Utopian is something too good to be practicable; but what they appear to favour is too bad to be practicable.* Mill, J. S. (1868) *Dystopia Oxford English Dictionary.*

Mañana todavía

1984, de George Orwell, y *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley, son claramente deudoras de la obra del ruso [Nosotros, Zamiatin], hasta tal punto que algunos teóricos han llegado a sugerir que las tres son, en realidad, la misma obra.

o bien escapista o bien de anhelo social, su reverso distópico ofrecía un juego superior como herramienta para la especulación admonitoria y la crítica política. Así, su adopción por la ciencia ficción, el subgénero literario que mejor explota la capacidad metafórica y alegórica de lo improbable pero posible, el que posee mayor potencial para diseccionar lo hipotético, era sólo cuestión de tiempo.

Las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX vieron la publicación de obras que, poco a poco, fueron afinando las características finales de la distopía. Los propios padres de la ciencia ficción, Jules Verne y H. G. Wells, escribieron relatos con diversos contenidos distópicos³. Escritores como Samuel Butler y Jack London se acercaron en sus respectivas obras *Erewhon* (1872) y *The Iron Heel* [*El talón de hierro*] (1908) a un territorio temático que Ievgueni Zamiatin, en su novela *We* [Nosotros], asentaría definitivamente como subgénero en 1927. Las grandes obras posteriores que coronan esta nueva rama de la ciencia ficción, concretamente *Nineteen Eighty-Four* [1984] (1949), de George Orwell,

y *Brave New World* [*Un mundo feliz*] (1932), de Aldous Huxley, son claramente deudoras de la obra del ruso, hasta tal punto que algunos teóricos han llegado a sugerir que las tres son, en realidad, la misma obra⁴. Los puntos en común son innegables (Orwell señaló repetidas veces la influencia que *Nosotros* tuvo en su novela y —aventuró— en la de Huxley⁵); en el componente histórico, en el escenario opresivo y en la estrategia narrativa.

Las tres distopías son, además, hijas de otro subgénero de la ciencia ficción: el postapocalíptico. Las sociedades alienantes que surgen como resultado de conflictos mundiales ocurridos en el pasado: una guerra de doscientos años, una de nueve que conlleva un hundimiento económico global y, finalmente, otra que ha durado décadas. En las tres novelas hay una forma de gobierno centralizada y representada por una figura (el Gran Hermano, el Gran Benefactor y los Controladores Mundiales) que dice velar por sus ciudadanos, pero que en realidad los domina; que se presenta al lector como símbolo paternal, pero que en realidad es, principalmente, un elemento de control despótico. El conflicto se desarrolla también de la misma forma. El sujeto, la anomalía individual, descubre las contradicciones del sistema mientras mantiene una relación amorosa con una persona del sexo opuesto, una mujer que juega un papel convulsivo en el despertar del protagonista y en el proceso de su desencuentro y ruptura con el estado distópico. Puede decirse que, por su enorme importancia en los hechos, son en realidad las parejas y no los sujetos (D-503 e I-330, Winston y Julia, Bernard y Lenina) quienes interpretan el papel protagonista.

Pero todas esas similitudes estructurales, ese esquema compartido del que se sirve cada una de estas novelas para desarrollar su peripecia, están al servicio de un trasfondo común político y social, y aunque la estética perdura en novelas posteriores, es éste el que trasciende y es asimilado por la ciencia ficción para desarrollar, a partir de mitad del siglo XX, las siguientes distopías literarias. El nuevo subgénero queda, al igual que el término que lo encabeza, como una ficción que presenta formas de gobierno presuntamente favorables al hombre pero en realidad perjudiciales, como la descripción de una sociedad cuya naturaleza utópica ha sido

3 . La sociedad conformada por Morlocks y Elois en la novela de Wells *The Time Machine* [*La máquina del tiempo*] (1895) es un claro ejemplo de sociedad funcional basada en un precepto espantoso, alegoría del desequilibrio entre clases en la Inglaterra victoriana. Por otra parte, las características de la sociedad que Verne describe en *Paris au XXe siècle* [*París en el siglo XX*] (aunque publicada recientemente, escrita en 1863) son claramente alienantes.

4 . Ramón García Cotarelo. «Zamiatin, Huxley, Orwell: la antiutopía», ensayo en *Orwell: 1984. Reflexiones desde 1984* (1984).

5 . Reseña de *Nosotros* escrita por George Orwell. http://orwell.ru/library/reviews/zamyatin/english/e_zamy

Mañana todavía

pervertida y es, en esencia, falsa. La distopía, siguiendo su propia definición, nace como un subgénero literario social y político, y así lo entiende la ciencia ficción, género que lo adopta y lo utiliza como herramienta para proyectar los problemas y amenazas sociopolíticas de cada generación, creando en adelante alegorías sociales con una fuerte carga crítica.

Novelas como *Fahrenheit 451*, *The Space Merchants* [*Mercaderes del espacio*], *Stand on Zanzibar* [*Todos sobre Zanzibar*] o *The Sea and the Summer* [*Las torres del olvido* según el título de la edición norteamericana, *Drowning Towers*]⁶ aportan nuevas formas de abordar la perversión de la utopía. Sus modos son distintos a los de los tres grandes clásicos del subgénero, pero la esencia es la misma. Sociedades alienantes, que bien desde el despotismo, bien desde el capitalismo salvaje o desde cualquier forma de sometimiento gubernamental mantienen a sus ciudadanos en una infelicidad continua. Los innumerables matices aportados por la gran cantidad de historias distópicas escritas a lo largo de la segunda mitad del siglo XX fueron asentando el subgénero hasta convertirlo en una de las ramas literarias más importantes de la ciencia ficción y más fecundas en cuanto a crítica sociopolítica a todos los niveles.

En los albores del siglo XXI, la literatura de la infelicidad y la opresión social tenía un nombre: distopía. Tras décadas de crecimiento asociado a cientos de narraciones y estudios literarios, el subgénero se lanza al nuevo siglo con una base teórica diáfana, elaborada a hombros de críticos y escritores. John Clute la define como «un modelo negativo de una sociedad ideal»⁷. David Pringle de este modo: «un lugar políticamente desagradable para vivir (opuesto a utopía, un buen lugar)»⁸. La distopía, apegada a su origen, se define como una ficción de carácter político y social, y más concretamente, como el reverso oscuro de la utopía. El nuevo siglo sigue produciendo distopías *stricto sensu*, como *Génesis*, de Bernard Beckett, o *Corpus Delicti* [*El método*, según el título de la traducción inglesa, *The Method*], de Juli Zeh, pero en el año 2008 ocurre algo que trastocará décadas de historia, el involuntario principio del

fin, la adulteración de lo que hasta entonces había seguido un proceso de crecimiento natural.

Dos años después de que el subgénero postapocalíptico, gran dominador literario en el siglo XXI, sorprenda a la industria con el libro de Cormac McCarthy titulado *The Road* [*La carretera*], la distopía presenta *The Hunger Games* [*Los juegos del hambre*], la primera novela de una trilogía escrita por Suzanne Collins. El enorme éxito de ventas que obtiene esta obra, con posterior triunfo cinematográfico, le presenta al mundo editorial una solución para un problema pendiente en los últimos años. En la década de 2000, la ciencia ficción ha comenzado a ser tratada con normalidad literaria y vende, vende mucho. Está en las manos de los grandes escritores generalistas y también en las de los autores superventas de la literatura juvenil. Pero sigue teniendo ese horrible nombre que ahuyenta a los compradores. La solución al problema se presenta, diríase desde el cinismo, inevitable. «Distopía» es una palabra que suena bien y cuenta, además, con un pasado distinguido (Orwell, Huxley), con obras muy apreciadas por la crítica general. Es una etiqueta atractiva para el lector culto, pero también, gracias a Collins, para el joven devorador de series. Así pues, el mercado editorial, apoyado por la crítica no concedora del género, decide que toda la ciencia ficción que se publique llevará, a partir de entonces, la usurpadora calificación de «distópica». Postapocalípticos principalmente, pero también futuros cercanos, *cyberpunks*, *technothrillers* y toda una gama de subgéneros con décadas a sus espaldas quedarán atrapados en la telaraña distópica, en una suerte de aberrante globalización genérica que pregona la distopía como, sencillamente, un mal futuro. Así de simple.

Este desprecio por la historia del género medra gracias a la connivencia de muchos de sus aficionados, y más concretamente de la mayor parte del denominado *fandom*⁹. Escritores, blogueros, usuarios de foros, antólogos¹⁰ y, por supuesto, editores,

9 . *Fandom* es una contracción de *fanatic kingdom*, que viene a significar los dominios del aficionado, el grupo activo de seguidores (fans) de una determinada disciplina. El de la ciencia ficción es, quizás, el más relevante.

10 . El propio Ricard Ruiz Garzón, antólogo del libro que motiva este artículo, reconoce en uno de los comentarios de *El fraude en el etiquetado de la distopía*, ensayo escrito por Julián Díez, lo siguiente: «En [*Mañana todavía*] encontrarás dos o tres textos que no son exactamente distopías, sino que están ahí en la frontera». En realidad son bastantes más. <http://www.ccyberdark.net/1328/el-fraude-en-el-etiquetado-de-la-distopia/#comment-48824>

6 . Novelas escritas por Ray Bradbury (1953), Frederik Pohl (1952), John Brunner (1968) y George Turner (1987), respectivamente.

7 . *A negative model of an ideal society. Science Fiction. The Illustrated Encyclopedia*. John Clute. (1995)

8 . *A politically nasty place to live (opposite to Utopia, a good place). The Ultimate Encyclopedia of Science Fiction*. David Pringle. (1996)



La innatural generalización del término «distópico» acaba por suplantar a todos los demás y, para agravarlo aún más, con carácter retroactivo.

El éxito de la maniobra editorial, al menos en su objetivo comercial, ha provocado un mayor interés por algunas publicaciones, mal etiquetadas, pero, por otro lado, bastante interesantes.

algunos conocedores del pasado del género, comienzan sin embargo a dar pábulo al ninguneo del resto de subgéneros, llegando a convertir en viral, por pura replicación, la innatural generalización del término «distópico», que acaba por suplantar a todos los demás y, para agravarlo aún más, con carácter retroactivo. La propia *La carretera*, que en su día absolutamente nadie catalogó como novela distópica, sino como lo que era, postapocalíptica, es declarada ya distopía. El problema con esta suplantación es evidente, puesto que obliga a replantear todos los libros teóricos de la ciencia ficción. La nueva distopía abarca todo tipo de futuro negativo para el hombre, independientemente de las causas, sean estas ambientales o extraterrestres. El núcleo diferencial de la distopía, aquello que le da sentido y cuerpo, la especulación sociopolítica, ya no es imprescindible. El daño es histórico, pues, si esto es así, habría que aceptar a partir de ahora que, si esto es así, habría que aceptar que *Earth Abides [La Tierra permanece]* (1949), de George R. Stewart, no es una novela postapocalíptica, sino una distopía (la Humanidad sucumbe a una pandemia, es un mal futuro); que *Martian Chronicles [Crónicas marcianas]* (1950) no pertenece a la ciencia ficción espacial, sino a la distopía (la Humanidad perece casi al completo junto con su planeta, es un mal futuro); que la serie de *Foundation [Fundación]*, iniciada en 1951, es una distopía (el fin y disgregación del Imperio es un futuro pésim). Y así *ad libitum*.

Este fenómeno, que comenzó en el mundo anglosajón, ha tenido un rápido arraigo en España. El éxito de la maniobra editorial, al menos en su objetivo comercial, ha provocado un mayor interés por algunas publicaciones, mal etiquetadas, pero, por otro lado, bastante interesantes. Dos de las novelas más populares del género en estos últimos años —*Cenital* (2012) de Emilio Bueso, y *Un minuto antes de la oscuridad* (2014), de Ismael Martínez Biurrun— han sido publicitadas como distopías, cuando en realidad no lo son. Los tintes distópicos no bastan para darle el calificativo de distopía a una narración; el conflicto social o político ha de ser un elemento nuclear de la historia¹¹, cosa que no sucede ni en una ni en otra obra. Hay en ellas un declive civilizatorio debido a catástrofes externas, pero no

11. Ejemplos hay muchos. *Flow My Tears, the Policeman Said [Fluyan mis lágrimas, dijo el policía]*, novela de Philip K. Dick, contiene un pasaje en el que se presenta, durante una parte del libro, una realidad alternativa distópica, y sin embargo no es una distopía.

Mañana todavía

sitúan un sistema de gobierno perverso en el centro de sus relatos. Ambas novelas son postapocalípticas, como lo son gran parte de los relatos que en estos momentos se están considerando distópicos, ya que retratan futuros caóticos o posteriores a un cataclismo, en realidad crónicas de supervivencia en grupo sin rasgos de sociedad organizada. Precisamente, algunos de esos cuentos conforman la materia de estudio de este artículo: los recopilados en la antología titulada, de forma equívoca, *Mañana todavía. Doce distopías para el siglo XXI*.

Efectivamente, no sólo de novelas ha vivido la distopía. Los cuentos, con su lenguaje propio, con sus limitaciones de espacio, han ido configurando también la fisonomía del subgénero, demostrando que se puede crear toda una sociedad ficticia sin dar demasiados detalles, centrándose precisamente en la idea. Valgan como ejemplo dos de los mejores relatos que ha dado, ya no sólo el género distópico, sino la propia ciencia ficción. En «The Ones Who Walk Away from Omelas» [«Los que se alejan de Omelas»]¹², Ursula K. LeGuin presenta una sociedad que ha alcanzado la felicidad global a costa del sufrimiento de un niño. No hay mucho más en el cuento, sólo la determinación final de sus habitantes, pero es suficiente para emocionar y provocar una honda reflexión en el lector. William Gibson recurre a la descripción utópica como espejo perverso de nuestra imperfección. En «The Gernsback Continuum» [«El continuo de Gernsback»]¹³ las similitudes estéticas entre el futuro pulp de las revistas de Hugo Gernsback y la pureza aria perseguida por el nazismo son tan evidentes que, con una sola frase final, la utopía se evidencia distopía. En ninguno de estos dos cuentos se entra en detalles, pero cada uno deja clara a su manera, con ideas que se pueden resumir en una frase, su pertenencia al subgénero.

Dado, por tanto, que los cuentos están condicionados por su brevedad y que pueden incurrir en esta bipolaridad reciente, *Mañana todavía. Doce distopías para el siglo XXI* se presenta, a priori, como una incógnita. Si el problema del etiquetado erróneo afecta al lector en la compra del libro (si somos estrictos, el contenido no se ajusta al título), para el crítico supone aún un mayor problema. No para quien ignore el pasado o se sume a la adulteración del término, pero sí para quien trate de analizar los doce cuentos con la exigencia de quien espera

doce distopías. Quien así lo encare, quedará defraudado por la errónea categorización de muchos de los cuentos, y por lo tanto no llegará a entrar en ellos, lo cual no deja de ser totalmente injusto, tanto para el escritor como para el lector. Así pues, es más pertinente analizar los relatos de esta antología sin falsas expectativas, como si su título fuera *Mañana todavía. Doce cuentos de ciencia ficción para el siglo XXI*, un nombre que, una vez terminada la lectura, se ajusta más a lo que el lector va a encontrar.

En pureza, sólo una cuarta parte de la antología podría ser considerada distópica; cuatro cuentos a lo sumo, uno refrescantemente atípico. Al menos, entre ellos se encuentran los textos de mayor calidad del libro. El mejor es, sin duda, «Los centinelas del tiempo», de Javier Negrete, una distopía con acento juvenil en la que el mundo ha sucumbido a la corrección política. Ésta domina todas las facetas del comportamiento humano y se hace notar especialmente en el sector educativo. La opresión y el absurdo que Negrete introduce en su historia remueven el intelecto por identificación directa, por lo actuales que parecen muchos de los actos y pequeñas exageraciones que ésta plantea, y por lo reconocible de los comportamientos y objetivos que comparten los villanos del relato. La generosa longitud del texto, en realidad una novela corta, permite al autor explayarse en la descripción de esa sociedad que, de tan correcta, se torna inhumana. Hay un homenaje final a la serie cuasi homónima de Poul Anderson que está jugado con gran pericia y exquisito gusto. Una delicia de relato.

El siguiente en brillantez, «Instrucciones para cambiar el mundo», es obra de Félix J. Palma, un autor que, gracias a su Trilogía Victoriana¹⁴, lleva varios años en la cresta de la ola literaria. De los tiempos de la añorada revista *Artifex*¹⁵ procede esta distopía de estética kafkiana. En una sociedad surrealista, en la que muchos de los usos y costumbres están invertidos, un individuo anónimo inicia una revolución impulsado por el amor. Es un cuento redondo en el que todo parece medido a la perfección, desde la trama en sí al juego planteado con los títulos de los respectivos capítulos en que se divide. La escritura morosa y refinada del autor se adapta a la historia como un guante, dotando de una necesaria petulancia al protagonista y de un aire arcaico y burocrático a la sociedad que describe.

12. En la antología *The Wind's Twelve Quarters [Las doce moradas del viento]*. Ursula K. LeGuin. Edhasa (1985)

13. En la antología *Burning Chrome [Quemando cromo]*. William Gibson. Minotauro (1986).

14. Compuesta por las novelas *El mapa del tiempo* (2008), *El mapa del cielo* (2012) y *El mapa del caos* (2014).

15. El cuento fue publicado previamente en *Artifex Segunda Época* vol. 7. VV.AA. Artifex Ediciones (2002).

Mañana todavía

Estos dos cuentos logran, además de divertir con sus historias, trasladar una crítica social al lector, una reflexión sobre nuestro tiempo actual. Cumplen su objetivo por el equilibrio que mantienen entre los diferentes niveles de lectura y por la sutilidad con la que el mensaje está imbricado en el texto, que es, precisamente, lo que Elia Barceló no consigue imprimir en su aportación a la antología. El problema de «2084. Después de la Revolución» es, precisamente, la falta de pulso en la ocultación de su propuesta. Es un cuento demasiado evidente, cuyo paralelismo con los hechos que estamos viviendo estos últimos años se muestra con tal descaro que deja a la vista una suerte de afán revanchista. Sorprende encontrar esta falta de sutileza en la obra de una escritora con tanto bagaje a sus espaldas y que, como dice el propio antólogo, ha sido considerada la gran dama de la ciencia ficción española. El cuento presenta una sociedad clasista, una distopía en la que el color de tu tarjeta se corresponde con tu estatus y condiciona, por tanto, tu vida. Se trata de una alegoría un tanto gruesa que cuenta como gran acierto la inteligente disposición narrativa de los protagonistas. Barceló logra dar una visión global de lo que verdaderamente importa en una distopía, cómo afecta esa sociedad a los individuos. Lo consigue al hacer saltar el foco de la narración¹⁶ entre varios personajes de edades distintas. La presencia remota de un bebé, la de una joven madre, una pareja adulta y el testimonio de un hombre viejo, todos enlazados en la historia, dan una perspectiva plural de los efectos que esa sociedad tiene en sus ciudadanos. Leyendo el mensaje final del anciano, se podría concluir, parafraseando al clásico cinematográfico que sobrevuela la narración, que las tarjetas «están hechas de gente». Finalmente, causa cierta perplejidad que tampoco sea uno de los textos más relevantes en el aspecto formal.

No sorprende, sin embargo, que el cuento más complejo de la antología venga de la mano de José María Merino. «La Inteligencia Definitiva» es una distopía que, debido al juego metaliterario y a la inusual estructura narrativa, pudiera no parecerlo, ya que, durante todo el relato, la sociedad alienada permanece fuera de foco. La pirueta con la que Merino logra plantear una distopía sin entrar en ella, desde el exterior, es digna de aplauso. El relato comienza con la crónica de los Reacios, un grupo de

«La Inteligencia Definitiva», de José María Merino, es una distopía que, debido al juego metaliterario y a la inusual estructura narrativa, pudiera no parecerlo, ya que, durante todo el relato, la sociedad alienada permanece fuera de foco.

personas que, huyendo de una sociedad cada vez más pendiente del teléfono móvil, fundan una aldea en la que conviven al margen, en una suerte de neorruralismo ludita. Un día reciben una visita en la que una Inteligencia Artificial que ha tomado conciencia (a la manera del Wintermute gibsoniano¹⁷) y se ha hecho con el poder desde los teléfonos móviles les invita a reincorporarse a la sociedad humana. Los aldeanos toman una decisión, pero entonces el foco narrativo cambia y le da voz a la IA. La historia concluye como el más famoso de los microrrelatos de Fredric Brown¹⁸. La crítica a nuestra dependencia de los teléfonos móviles y sus aplicaciones es tan evidente como la que Barceló realiza del momento políticoeconómico en su cuento, pero el sentido del humor implícito en todas sus páginas, especialmente en el grandilocuente final, conducen esa patencia hacia el lado correcto.

Este cuento es excepcional por varias razones. No sólo por su construcción, sino también por el original contenido. Enuncia una distopía sin mostrarla, gracias a un salto metanarrativo, desde la mente del Gran Hermano/Gran Benefactor, y utiliza un estilo que no es el usual en el género. Al igual que Enrique Vila-Matas en su cuento «Amé a Bo»¹⁹, Merino encara la ciencia ficción utilizando modos distintos a los habituales en la ciencia ficción. Es

17 . Wintermute es la IA que toma conciencia alimentada por el tráfico de datos del ciberespacio en la novela *Neuromancer* [*Neuromante*] (1984), de William Gibson.

18 . «Answer» [«Respuesta»] (1954). Se puede encontrar en *Luna de miel en el infierno y otros cuentos de marcianos*. Gigamesh (2005).

19 . «Amé a Bo» fue publicado en la antología de Enrique Vila-Matas *Exploradores del abismo*, Barcelona, Anagrama, 2007.

16 . *Soylent Green* [*Cuando el destino nos alcance*, película dirigida en 1973 por Richard Fleischer y basada en el libro *Make Room! Make Room!* [*¡Hagan sitio!, ¡hagan sitio!*], del escritor norteamericano Harry Harrison.

Mañana todavía

una forma de abordaje no campbelliana²⁰, que está más en la línea de Jonathan Swift que en la de la narrativa genérica habitual. No abusa del lenguaje científicista (la ciencia es un elemento de contexto más que no ha de ser explicado, sólo utilizado), y desde luego no muestra interés escapista. La carga crítica de su relato trabaja en la misma frecuencia que suele hacerlo la ironía; se presenta con una solemnidad tan impostada que todo el cuento podría parecer un divertimento travieso. Abordarlo desde la ortodoxia del género sería un error absoluto.

Junto con la distopía, el otro subgénero más representado en este volumen es, precisamente, el que ha dominado la ciencia ficción en los últimos años, el postapocalíptico, con también cuatro cuentos, uno de ellos en el límite. El más directo es «Al garete», un relato en el que Emilio Bueso vuelve a demostrar que le tiene cogido el tono a los futuros catastrofistas. Escrita con un estilo más depurado que el que mostró en *Cenital*, se trata de una historia minimalista que basa todo su atractivo en la descripción de los restos de una Humanidad sobreviviente al colapso, embarcada en un viaje a ninguna parte. Es un relato de situación que no deja más poso en la memoria que sus atractivas imágenes. Más interés tienen «Limpieza de sangre» y «Camp Century», escritos por Juan Miguel Aguilera y Marc Pastor respectivamente. Ambos cuentan con

tramas absorbentes y con detalles que invitan a la reflexión. El primero se desarrolla en España, habitada por musulmanes después de que una epidemia de ébola haya arrasado el sur de Europa. Terrorismo, cultura árabe y ébola convierten a este relato de acción en una suerte de noticiario emitido justo ayer. A pesar del corto espacio, Aguilera logra crear un «pasapáginas» por su buen manejo del suspense, una acción bien narrada y la evidente carga premonitoria.

El cuento de Pastor, situado en el hipotético futuro que sigue a su exitosa novela *El año de la plaga* (2010), contiene un homenaje al gran clásico del subgénero postapocalíptico de John Wyndham *The Day of the Triffids* [*El día de los Trífidos*] (plantas andantes han invadido el mundo) y es una aventura de supervivencia individual y grupal. Es cierto que «Camp Century» apunta una tímida intención distópica en su descripción del refugio subterráneo que da acomodo los humanos, pero el texto no se centra en el aspecto sociopolítico de esa comunidad, sino en la amenaza exterior. La escritura obligatoria a la que se somete a sus habitantes no es un sistema de control, sino un elemento de la narración postapocalíptica que cobra sentido al final de la historia, y tampoco hay atisbos de un maquillaje que oculte una opresión social. Un grupo de personas malviviendo juntas no conforma *per se* una distopía, y por otra parte, es evidente desde la primera página dónde está colocado el foco de esta, por otra parte interesante, historia. «Gracia» es el último de los cuentos que sitúan su acción tras un colapso civilizatorio; en este caso, se intuye, social. No se tienen grandes noticias del porqué, pero la Barcelona que describe Susana Vallejo se encuentra bajo mínimos y obliga a sus habitantes a realizar actos atroces. Es imposible calificar esa sociedad como una falsa utopía y, por otra parte, apenas se trasluce

20 . John W. Campbell Jr. fue el editor más importante que ha tenido la ciencia ficción. Bajo su dictado, principalmente al mando de la revista *Astounding Science Fiction*, encauzó la corriente del género hacia unas formas y contenidos determinados que, a pesar de los posteriores desarrollos, siguen prevaleciendo hoy en día.

Junto con la distopía, el otro subgénero más representado en este volumen es, precisamente, el que ha dominado la ciencia ficción en los últimos años, el postapocalíptico, con también cuatro cuentos.

Mañana todavía

una forma de gobierno. Libre del falaz etiquetaje, el cuento de Vallejo busca con soltura la emotividad explotando en primer lugar la añoranza del pasado desde una recuperación de las costumbres escrita en tono realista, para acabar abismándose en los terrenos más negros del terror. Se trata de una extrapolación oscurísima de la crisis económica y sus posibles consecuencias, escrita, además, con buen estilo.

Los cuatro cuentos restantes no se zambullen claramente en un subgénero determinado, pero contienen algunas de las temáticas, o más concretamente, de los *nova*²¹ más utilizados de la ciencia ficción. Si el cuento de Merino comprometía la dependencia actual del teléfono móvil, el «WeKids» de Laura Gallego profundiza un nivel más y ataca directamente al contenido, concretamente a las redes sociales y a la necesidad de popularidad que provocan. Con un tono propio del género juvenil (lo cual no es en absoluto negativo; recordemos que *Los juegos del hambre*, iniciadores del *boom* distópico, pertenecen al *young adult* anglófilo), la escritora realiza un medido ejercicio de crítica ascendente, un duelo de imagen entre niños, miembros de una red social infantil, que va creciendo hasta una conclusión que culmina con exactitud de metrónomo el objetivo crítico del relato. El triunfo del protagonista es la derrota de nuestro tiempo; la imagen social, la popularidad, por encima de los conocimientos.

«Colapso», de Juan Jacinto Muñoz Rengel, comparte con el cuento anterior la cualidad de *near future*. Los avances tecnológicos han generado una clase media aburrida y decadente, que utiliza implantes cerebrales a través de los cuales el sujeto puede, incluso, acceder a cámaras de vídeo externas o a lo que está viendo otra persona. La sorpresa final no mengua el desencanto que el desordenado planteamiento produce. Falla la estructura, y con ella, tanto la crítica a las clases medias adocenas como el aviso sobre la pérdida de control de nuestras vidas quedan un tanto oscurecidos. Este cuento y el anterior plantean futuros cercanos muy parecidos a nuestra realidad. El de Gallego describe el mundo actual con un Facebook para niños; el de Rengel traslada el control al que nos podría someter internet al interior de nuestro cráneo. Lejos de ser distopías futuristas, ambos plantean el *novum* en el escenario de una sociedad similar a la que compartimos.

21 . Plural de *novum*, término acuñado por Darko Suvin que define el elemento nuevo, diferencial, entre el universo narrado y el del lector en los relatos de ciencia ficción.

El relato de Rosa Montero titulado «El error» podría integrarse perfectamente en el espacio conceptual de su novela *Lágrimas en la lluvia* (2011) y fue publicado en el suplemento del diario *El País*. Ofrece en sus pocas páginas un menú dickiano que

Es interesante comprobar cómo acomete la mayoría de estos escritores un proyecto de encargo, medir la salud de los cuentistas españoles de ciencia ficción, de dentro y fuera del género.

incluye falsa memoria, duda de la realidad y andróides. Sorprendentemente, es una de las aportaciones de ciencia ficción más clásica del volumen. La otra pertenece a Rodolfo Martínez, que demuestra su pericia en la construcción de tramas bien elaboradas y en el desarrollo de la acción. De hecho, la trama se impone sobre cualquier otra lectura, hasta el punto de que es difícil encontrar la faceta crítica en esta historia de clonación y luchas de poder.

Estos doce relatos conforman una antología que merece la pena leer, especialmente por el componente localista. Es interesante comprobar cómo acomete la mayoría de estos escritores un proyecto de encargo, medir la salud de los cuentistas españoles de ciencia ficción, de dentro y fuera del género. Lo principal, como en toda obra literaria, son los autores y sus textos, pero, por otra parte, cuando se anuncia una antología temática, hay que ser riguroso. Se trata, sin duda, de un buen libro, una buena colección de cuentos de ciencia ficción con un nivel bastante regular y algún relato magnífico, que no perdería un pulso con muchas de las antologías anglosajonas. Precisamente por esto, visto el resultado final (cuatro distopías de doce y algún matiz perdido en otro par de cuentos), produce cierta desazón comprobar que este volumen se presenta bajo ropajes espurios.

Mañana todavía

Podría pensar el lector que esta crítica emplea demasiado tiempo en una discusión bizantina: si las distopías definen en realidad antiutopías políticas, como han venido haciendo durante más de un siglo, o si, al albur del acriticismo imperante, aceptamos la propuesta editorial de que, de ahora en adelante, no será más que una etiqueta que designa futuros pesimistas. ¿Por qué insistir tanto en la perdurabilidad de un significado? Pues por utilidad, por comprensibilidad, por cultura, por respeto a la historia de un género que, olvidado por la intelectualidad durante décadas, se ha esforzado en elaborar su propio aparato teórico. Porque la distopía, tal como se entendía el siglo pasado, es cultura, y la del último lustro, industria. Y porque hay razones de peso más allá del etiquetaje; porque el término distopía hace tiempo que traspasó las barreras literarias.

El chapapote no es distópico; el rostro de Mariano Rajoy en una pantalla de plasma anunciando precipitadamente el final de la crisis, sí. Ampliar el territorio acotado por un término siempre conlleva una pérdida de singularidad, lo que provoca una disminución en su capacidad de concretar el mundo. Si distopía define, simplemente, un mal futuro, entonces la potencia crítica de la palabra disminuye. *Nosotros* es una distopía que alerta sobre el régimen totalitario al que conducía la realidad rusa vivida por Zamiatin; *1984* es una distopía que desenmascara el sometimiento de las libertades que supuso el estalinismo. En estos momentos, con la nueva acepción anulando a la anterior, decir que ambas novelas son distopías no sería decir mucho. Futuros pesimistas, sin más. Sin un toque de contenido crítico. Decir, si nos ceñimos al nuevo concepto, que el mensaje del presidente del gobierno de España es distópico es no decir nada. Rajoy anuncia un mal futuro, punto. La banalización actual del término, que incluye cualquier catástrofe que la naturaleza o la casualidad puedan provocar, acaba con su utilidad como elemento de crítica política y social. Así, una herramienta de denuncia y reflexión que sirvió durante más de cien años a la lucha por la libertad, que señaló desde textos y discursos a regímenes inmersos en el desprecio por los derechos fundamentales del individuo y alertó sobre caminos sociales erróneos, deja de ser efectiva. Una víctima más del negocio. Otra victoria para el neoliberalismo rampante.

La disputa sobre el significado real de la palabra distopía no es una cuestión baladí, ni mucho menos. No es solo un asunto literario, es también

un debate sobre la utilidad de las palabras y lo que significamos con ellas. En definitiva, sobre qué tipo de mundo queremos legar, puesto que describir el mundo es construirlo. ●

El chapapote no es distópico; el rostro de Mariano Rajoy en una pantalla de plasma anunciando precipitadamente el final de la crisis, sí.



Normas de publicación

La revista *Hélice: reflexiones críticas sobre ficción especulativa* está abierta a la recepción de críticas, ensayos e investigaciones de cualquier ámbito que tenga que ver con las literaturas prospectiva, de ciencia ficción, fantástica, maravillosa o de terror.

El idioma principal de la publicación es el español. Se aceptan textos en inglés, francés, portugués y catalán.

Formato de las colaboraciones:

Los trabajos se enviarán en formato DOC o RTF.

Información del autor

Con el fin de contactar con los autores, éstos incluirán la siguiente información:

Nombre y apellido(s).

Dirección de correo electrónico.

Citas, referencias bibliográficas en el texto y bibliografía final

Se respetará su forma según la voluntad de los autores, pero se ha de mantener totalmente la coherencia con el sistema elegido.

Notas

Las notas irán al pie de página.

Otras consideraciones:

Si el artículo contiene ilustraciones, la calidad de éstas deberá permitir su reproducción. Deberán enviarse en formato JPG.

Las imágenes deben insertarse en el texto acompañadas de un pie de foto en el que se indique el número de la imagen (se numerarán correlativamente) y el título o leyenda de la misma, si fuera necesario. Cuando el texto haga referencia a una imagen se debe indicar en el cuerpo de texto de qué imagen se trata.

Envío y recepción de originales

Los artículos se remitirán como archivo DOC o RTF a la dirección: revistahelice@xatafi.com, desde donde se acusará recibo de los trabajos en el plazo más breve posible.

Los autores de los originales son los únicos responsables de los contenidos de sus artículos, así como de solicitar los permisos pertinentes para reproducir obras, textos o ilustraciones cuya cita en el texto requiera la autorización previa de otro autor.

Selección y publicación de artículos

Se valorará la originalidad del tema seleccionado, la aportación de nuevas perspectivas y la calidad del contenido de los trabajos.

Observación final

En caso de duda o si desean información complementaria, pueden dirigirse a:

Fernando Ángel Moreno (helicefer@gmail.com)

Mariano Martín Rodríguez (martioa@hotmail.com)

Submission rules

The journal *Hélice: reflexiones críticas sobre ficción especulativa* publishes papers, essays and reviews related to prospective literature in general, science fiction, fantastical fiction, fantasy and weird and horror fiction.

Spanish is the main language of the journal. Texts will also be accepted in English, French, Portuguese and Catalan.

Format of the papers

The text will be sent in DOC or RTF formats.

Author details

To enable journal staff to contact authors, the following information should be included:

First name(s) and surname(s).

E-mail address.

Quotations, bibliographic references and bibliography

The author can choose the form of its quotations, bibliographic references, but he or she must be consistent in the use of the chosen system.

Footnotes

The notes must be located at the bottom of the page.

Other points

If the article contains illustrations, they must have a sufficiently good quality to be reproduced. They should be sent in JPG format.

Pictures will be placed in the text and they should enclose a caption which show the picture number (the pictures will be consecutively numbered) and its title. Author must clearly indicate where in the text the illustrations are to appear.

Submission and receipt of original works

Articles are to be submitted, as DOC files, to the following address: revistahelice@xatafi.com. The editors will confirm receipt of the works as soon as possible.

The authors of the original text are solely responsible for the content of their articles, and also for obtaining due permission to reproduce works, texts or illustrations, the inclusion of which requires prior authorisation from another author.

Selection and publication of articles

Originality, innovation, new perspectives and quality of works will be most valued.

Final remark:

In case of doubt, or for information requests, you are kindly invited to ask:

Pr. Dr. Fernando Ángel Moreno (helicefer@gmail.com)

Dr. Mariano Martín Rodríguez (martioa@hotmail.com).



www.revistahelice.com