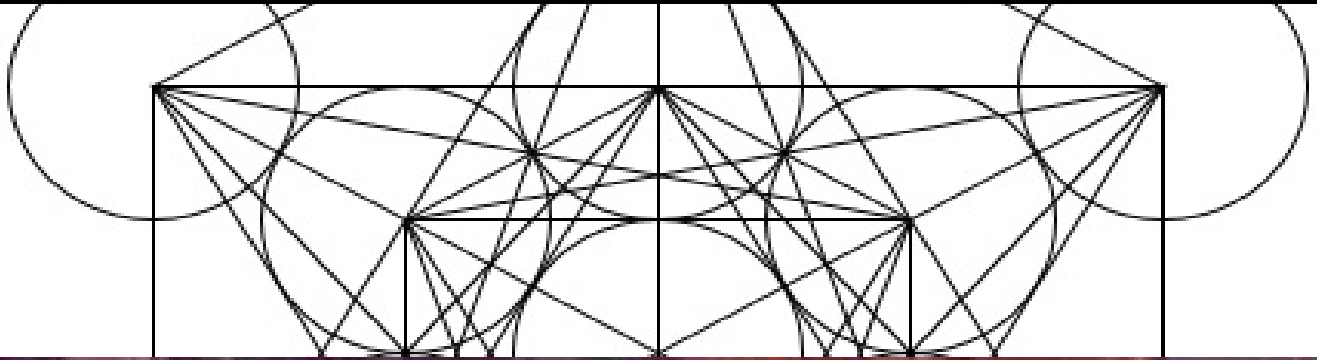


Volumen II. N° 1 - Octubre 2012

Hélice ✖

Reflexiones críticas sobre ficción especulativa



REFLEXIONES

Ángel Tuninetti
Chris Pak
Leimar Garcia-Siino
Cornel Robu

TEXTOS RECUPERADOS

Mariano Martín Rodríguez

CRÍTICA

Ludmila Guimarães Maia

Sumario

- 3** Acogida
- Reflexión
6 «¿Buscando las raíces del ser nacional?»: Fin de la historia y conflictos del saber letrado en *El año del desierto* de Pedro Mairal.
Ángel Tuninetti
- Reflexión
12 «A Creature Alive But Tranced and Obscurely Yearning to Wake»: Gaian Anticipations and Terraforming in the European Science Fiction of H.G. Wells, Olaf Stapledon and Stanisław Lem.
Chris Pak
- Reflexión
21 «Resembling Fantasy»: Studying the Game of Awareness with George R. R. Martin's *A Game of Thrones*.
Leimar García-Siino
- Reflexión
29 «A key to science fiction»: Revisiting the sense of wonder.
Cornel Robu
- Textos recuperados
38 Humor negro y sátira social e histórica en dos sátiras especulativas rumanas y un relato fictocientífico dadaísta.
Mariano Martín Rodríguez
- Crítica
47 *Tierra sonámbula*. Mia Couto.
Ludmila Guimarães Maia
- 51** Normas de publicación.
- 52** Submission rules.

ISSN: 1887-2905 **Revista Hélice**. Número 1. Volumen II: octubre de 2012. Elaborada por la **Asociación Cultural Xatafi**: Santiago Eximeno, Juan García Heredero, Alberto García-Teresa, Natalia Garrido, Ignacio Illarregui, Fidel Insúa, Iulius, Alejandro Moia, Fernando Ángel Moreno, Antonio Rómar, Natividad Sánchez, Juan Manuel Santiago, Eduardo Vaquerizo, Javier Vidiella y Mariano Martín Rodríguez.

Colaboradores: Elia Barceló, Gabriella Campbell, Pablo Capanna, Óscar Casado Díaz, Elena Clemente, Gabriel Díaz López, Eva Díaz Riobello, Julián Díez, Iván Fernández Balbuena, David G. Panadero, Pedro Pablo García May, Ana González-Rivas, Ignacio Illarregui Gárate, David Jasso, Santiago L. Moreno, Eduardo Martín Larequi, Mariano Martín Rodríguez, Ismael Martínez Biurrun, Pablo Mazo Agüero, Alfonso Merelo, Darío Miramón, Terri Ochiagha, Steve Redwood, Ana Sánchez Hijosa, Susana Vallejo, Mariano Villarreal y Arturo Villarrubia.
Corrección y maquetación: www.koine.es



helice@revistahelice.com | prensa@revistahelice.com

www.revistahelice.com

Todos los derechos reservados. Disposiciones legales en www.revistahelice.com

Acogida

A partir del presente número, *Hélice* introduce una novedad importante. La revista no cambia de concepto en absoluto, pero persigue internacionalizarse aún más. Para ello, se han empezado a admitir artículos y textos en inglés, que es la verdadera lengua vehicular de la ciencia ficción, la fantasía y los géneros especulativos en general. Además de poder llegar así potencialmente a los muchos millones de lectores en ese idioma, nativos o no, su uso facilita un diálogo con una comunidad, no sólo académica, que se expresa sobre todo en ese idioma, facilitando asimismo el acceso al mundo hispánico de aportaciones muy valiosas que, en la perspectiva, se piensan y escriben sobre todo en la lengua de Wells. En este número, ofrecemos tres muestras sobresalientes.

El ensayo de Chris Pak, uno de los investigadores con más futuro de la escuela de Liverpool, explora con un método comparativo la filosofía de la terraformación en tres grandes clásicos de la perspectiva (H. G. Wells, Olaf Stapledon y Stanisław Lem), aclarando sus premisas filosóficas y contextualizando la teoría de Gaia en un devenir histórico que remonta mucho más lejos que los cultos *New Age* de las últimas décadas. El de Leimar Garcia-Siino interpreta como metaficción la popularísima saga *fantasy* de George R. R. Martin *A Game of Thrones*, de la que destaca su carácter deliberadamente innovador en el panorama de su género, hacia la depuración de la magia en favor de un planteamiento psicológico y político que la acerca a la literatura general, sin perder por ello el atractivo de la *fantasy* como tal.

Por su parte, el denso estudio de Cornel Robu es ya un clásico de la estética de la ciencia ficción. Uno de sus artículos, publicado en *Foundation* en 1990, puso en circulación el concepto de lo sublime como vía de interpretación estética de la ciencia ficción, especialmente de la menos cotizada por los guardianes del canon, la llamada *hard science fiction*. Ese trabajo ha ejercido una influencia considerable hasta hoy en día, pues la idea de que lo sublime constituye la base del placer artístico que ofrece el género se ha convertido ya en casi un lugar común. Sin embargo, el verdadero valor de Robu como teórico sigue siendo ignorado, puesto que su obra mayor, *Una clave de la ciencia ficción (O cheie pentru science-fiction)*, 2004) permanece en una lengua tan poco conocida como lo es su rumano nativo. Afortunadamente, seguía a esa suma teórica un resumen en inglés, que reproducimos aquí, previa adaptación por parte del autor, de forma que podrá tener una difusión mayor que la dificultada (podríamos decir) por la escasa difusión del libro original.

En cuanto a los trabajos en español, no pasará desapercibido el fino análisis que realiza Ángel Tuninetti de una novela argentina reciente tan interesante como *El año del desierto* de Pedro Mairal, de la que su exégeta destaca su dimensión política y analiza con acierto el modo en que la novela condensa en una narración estructural y genéricamente compleja algunas grandes cuestiones aún no resueltas, al parecer, en la República Argentina, tal como la dicotomía entre civilización y barbarie o, dicho de otro modo, entre los coloni-

zadores blancos, representantes autoinvestidos de la civilización, y la población autóctona o autoctonizada. Esta tensión o conflicto también la ha tratado el mozambiqueño Mia Couto en un marco postcolonial muy distinto (¿o no?) en sus valiosas novelas, las cuales trasvasan a la literatura lusoafricana el realismo mágico latinoamericano, cargándolo de un compromiso ético quizá mayor, tal como se puede observar en *Tierra sonámbula* (1992), cuya reseña, de Ludmila Guimarães Maia, ilumina este aspecto. La crítica de la obra de Mia Couto no corresponde, pues, a una publicación reciente. Aunque lo recién editado parece que reclama atención especial, también es cierto que existen muchas revistas, foros, bitácoras, etc. que se ocupan de lo novísimo. Aunque *Hélice* no va a descuidar este aspecto, también conviene a veces hacer un alto en el camino y mirar atrás a libros no tan actuales, pero que siguen revistiendo gran interés, como ya hemos hecho en otras ocasiones.

Y, de acuerdo con la misma filosofía, una nueva sección recupera ficciones especulativas ya clásicas en sus tradiciones nacionales, pero que eran desconocidas en español y/o en inglés por faltar traducciones en estas lenguas. Así pues, esta sección irá publicando textos traducidos a una u otra de esas dos lenguas, aunque no se admitirán traducciones del inglés, porque la literatura especulativa en este idioma se conoce de sobra y de lo que se trata precisamente es de preservar del olvido tradiciones literarias alternativas a la hegemónica hoy. Los textos serán breves, pero completos, porque hay pocas cosas tan frustrantes como leer un fragmento sabiendo que no vamos a poder leer el resto del libro, por no estar escrito en un idioma que conozcamos. Y antiguos: sus autores deberán haber fallecido antes de 1940, principalmente porque las obras que se encuentran en dominio público no están sujetas a la legislación sobre los derechos de autor, esto es, no lo están a los caprichos de los autores y de sus herederos. Los ejemplos que inauguran la sección se ajustan a estas normas y son muestras interesantes de la variedad de la literatura objeto de *Hélice*. A un delicioso e iconoclasta juego temporal dadaísta francés, que demuestra que ciencia ficción y vanguardias históricas no estaban reñidas en absoluto, suceden dos relatos satíricos rumanos decimonónicos cuyo humor negro no sólo nos enseña que los males públicos de hoy vienen de muy atrás, sino que entonces también se sabían denunciar con gracia, sutileza y el grado necesario de crueldad merecido por el espectáculo de la imbecilidad y la corrupción generales. Es así como nos podemos dar cuenta de que los clásicos, en efecto, no pasan de moda y nuevas versiones de maestros ignorados de la prospectiva y otros géneros no miméticos lo irán demostrando. Al paso, podrán ampliar tal vez el canon internacional de esos géneros, con lo que esta revista cumplirá asimismo su vocación de participar más ampliamente en el panorama internacional.

Bienvenidos a bordo.

VV. AA.

✠ Prospectivas

Antología del cuento de ciencia ficción española actual

Edición y prólogo de Fernando Ángel Moreno

«**Todo el mundo debería leer esta antología. Todo el mundo. Los aficionados, porque esta compilación ocupará un lugar de honor en su biblioteca (...). Y los no aficionados, porque en el libro (...) descubrirán que la crítica, la academia y la industria llevan años ocultándoles un doble milagro: el de la Edad de Oro del género en la España de los años 90, y el de sus actuales ramificaciones contra pronóstico, ya que tras años de diáspora ya es posible hablar de una nueva y heterodoxa cantera»**

Ricard Ruiz Garzón, *El Periódico de Catalunya*

ED DE
SALTO | PÁGINA

www.saltodepagina.com



«¿Buscando las raíces del ser nacional?»

Fin de la historia y conflictos del saber letrado en *El año del desierto* de Pedro Mairal.

Ángel Tuninetti
Profesor y Director del Departamento de Lenguas Extranjeras
West Virginia University

Para comenzar, recordemos una tira de Mafalda. Mafalda va caminando a la escuela y ve a unos obreros cavando una profunda zanja en la calle. Se acerca y le pregunta a uno de ellos: «¿Buscando las raíces del ser nacional?», y el obrero le contesta: «No, nena. Un escape de gas». Desilusionada, Mafalda se aleja pensando: «Como siempre, lo urgente no deja tiempo para lo importante».

Como veremos más adelante, *El año del desierto* es una novela que literalmente excava en el territorio nacional en busca de esas ilusorias raíces. Fue publicada en Argentina en 2005 y su autor, Pedro Mairal, nacido en 1970, conoció el éxito desde muy joven gracias al Premio Clarín de Novela en 1998 por *Una noche con Sabrina Love*, llevada al cine en el 2000. *El año del desierto* tuvo una buena recepción crítica y ha sido reeditada recientemente en España. La novela plantea una relectura inversa de la historia argentina. María, o «Mery», como la llama su novio, cuenta, desde la seguridad de un país anglosajón, un año de su vida en el que la «intemperie», una fuerza desconocida, avanza desde

las zonas rurales de Argentina y destruye Buenos Aires. El proceso de destrucción se configura como un regreso al pasado, en el cual la protagonista va pasando, en sólo un año, por todo el proceso de la historia argentina desde el siglo XXI hasta la conquista.

En el primer capítulo que sirve de marco narrativo, titulado «Mapas», María trabaja en una biblioteca en una ciudad del mundo anglosajón. Es un mundo estático: «El silencio de la biblioteca parece estar fuera del tiempo. Aquí las cosas no cambian». (8)¹ En este ambiente se siente a gusto y, cuando la biblioteca cierra, ella se pone a recorrer los mapas remanentes de una civilización desaparecida. Luego de cinco años en silencio, ha recuperado su voz y nos narra la historia de ese año funesto: Al comienzo, con 22 años, era una joven recepcionista y traductora en una empresa multinacional que ocupa la Torre Garay, un edificio muy moderno a orillas del Río de la Plata. Comienzan los disturbios a causa de la intemperie, una fuerza fantástica y nunca bien definida que va devorando a la civilización y cercando a Buenos Aires. La ciudad se aísla, comienzan los conflictos con la gente que avanza desde la provincia, reproduciendo las guerras civiles del siglo XIX. Luego de un proceso de degradación en el cual trabaja de enfermera, de mucama

¹ Todas las citas de la novela corresponden a la edición de Interzona (Buenos Aires, 2005). [N. ed.: Publicada en España por la editorial Salto de Página (Madrid, 2010).]



«¿Buscando las raíces del ser nacional»

del hotel de inmigrantes y de prostituta, María consigue huir de la ciudad y, en el campo, lleva primero una vida de campesina pionera, luego de cautiva de los indios y, finalmente, de semidiosa para la tribu de indios ú, que viven en la selva. Cuando regresa a Buenos Aires como traductora de estos indios, descubre que lo único que queda de la ciudad es la Torre Garay, levantándose en el fango. Allí, aislados y caníbales, viven sus antiguos jefes y compañeros de trabajo, y con ellos tomará el barco que la lleva a Europa, luego de un accidente que le arruina una pierna. Todo este proceso lleva un año, durante el cual Argentina desaparece y el territorio vuelve al estado original antes de la conquista española.

Este acelerado retroceso produce una relectura paródica de la historia y la literatura argentinas. Como ya he señalado, la novela ha tenido una buena recepción crítica y hay varios artículos que la abordan desde las perspectivas del género post-apocalíptico² (que considero que calza muy bien) y de la ciencia ficción (que no considero muy apropiada). La otra referencia obligada es, por supuesto, a los textos en los que el tiempo hace un recorrido inverso, como *Counter-Clock World* de Philip K. Dick, *Time's Arrow* de Martin Amis o «Viaje a la semilla» de Carpentier.³ Pero el procedimiento de Mairal me recuerda más a *Los pasos perdidos* de Carpentier, ya que desde la perspectiva de la historia narrada no hay un retroceso temporal: la historia progresa hacia el futuro, pero es el entorno el que parece retroceder en el tiempo. En este sentido, la reescritura de la historia que hace Mairal cuestiona la dicotomía clásica entre civilización y barbarie que ha marcado la cultura

² Zimmer, Zac, «The Muck of Neoliberalism», ponencia presentada en LASA 2009. <<http://lasa.international.pitt.edu/members/congress-papers/lasa2009/files/ZimmerZac.pdf>>.

³ Pestarini, Luis, «El año del desierto, de Pedro Mairal». *Revista Cuasar*. <<http://www.revistacuasar.com.ar/modules.php?name=News&file=article&sid=152>>.

Todo este proceso lleva un año, durante el cual Argentina desaparece y el territorio vuelve al estado original antes de la conquista española.

El proceso de destrucción se configura como un regreso al pasado, en el cual la protagonista va pasando, en sólo un año, por todo el proceso de la historia argentina desde el siglo XXI hasta la conquista.

argentina, tomando como punto de partida la profunda crisis económica, social y moral producida por el colapso financiero del 2001 y el fracaso del modelo neoliberal.

Dejando de lado el aspecto post-apocalíptico y de la ciencia ficción, en esta ocasión me interesa acercarme a la novela desde la perspectiva histórica. Resulta obvio que no podemos leer *El año del desierto* como una novela histórica en el sentido tradicional: la novela no se ambienta en un período del pasado, sino que más bien narra una involución histórica. En este sentido, podemos considerarla una lectura crítica de la visión postmoderna del fin de la historia. Como ha señalado Elsa Drucaroff⁴, la crisis de diciembre del 2001 marca una ruptura para la generación de los nacidos a partir de 1970, que hasta ese momento «no tenían fechas para recordar», como canta una canción de Bersuit Vergarabat citada por la misma Drucaroff. La crisis del 2001 desata en los jóvenes escritores una necesidad de releer el pasado para tratar de comprender los males del presente (varios críticos como Kogan, Echevarría, Zimmer, Drucaroff, Semilla Durán, relacionan esta novela con otras del mismo período, como *Plop* de Rafael Pinedo, *Las viudas de los jueves* de Claudia Piñeiro, *El grito* de Florencia Abbate y *Las islas* de Carlos Gamerro). Parece que la búsqueda de las raíces del ser nacional ya no es sólo importante sino también urgente.

Si bien, como dije, no la podemos considerar una novela histórica *per se*, *El año del desierto* debe

⁴ Drucaroff, Elsa, «Narraciones de la intemperie. Sobre *El año del desierto* de Pedro Mairal, y otras obras argentinas recientes». *El Interpretador* 27 (Junio 2006). <<http://www.elinterpretador.net/27ElsaDrucaroff-NarracionesDeLaIntemperie.html>>.

«¿Buscando las raíces del ser nacional»

leerse más como una novela en clave, en la cual la historia y la literatura brindan los elementos de interpretación. Por esto presupone un lector con un conocimiento detallado del contexto histórico y literario argentino⁵. Mientras ciertas referencias son transparentes (por ejemplo, el gobernador Juan María Celestes y sus soldados Camisas Azules como reencarnación de Juan Manuel de Rosas y la Mazorca; el hecho de que la Torre lleve el nombre de Garay, segundo fundador de Buenos Aires), otros acontecimientos históricos son referidos en forma tangencial o pasajera. Por ejemplo, todo el período del virreinato del Río de la Plata y las dos invasiones inglesas de 1806 y 1807 se reducen a un párrafo entre María y otro personaje que llega desde Buenos Aires:

—¿Quién controla las cosas en Buenos Aires?

—Hay un interventor español. Ya es el cuarto o quinto que viene. Tienen que cambiarlos casi cada semana; se deprimen o se vuelven. A uno lo fusilaron en Liniers. Ahora está todo bastante tranquilo. Hubo unas escaramuzas con ingleses, pero ya pasaron. (241)

Algo similar ocurre con las referencias literarias: algunas funcionan a nivel de toda la novela, mientras que otras son más puntuales o pasajeras. La obvia referencia que recorre toda la novela, desde el título, es el desierto sarmientino. Recordemos que en *Facundo*, Sarmiento define Argentina a partir de la dicotomía civilización-barbarie, con el desierto como enemigo.⁶ Cuando Sarmiento describe las ciudades argentinas, lo hace de la siguiente manera: «El desierto las circunda a más o menos distancia, las cerca, las oprime; la naturaleza salvaje las reduce a estrechos oasis de civilización enclavados en un llano inculto de centenares de millas cuadradas.»⁷ Mairal escribe la pesadilla de Sarmiento: el desierto devorando la ciudad.

Hay otros guiños literarios al lector avezado: cuando María y su padre se ven obligados a alqui-

5 Mairal ha indicado que durante tres años investigó la cronología del progreso argentino para invertirla en la novela («A propósito de *El año del desierto*», *Pie de Página* 12, 2007. <http://www.piedepagina.com/numero12/html/pedro_mairal.html>).

6 Para un análisis más detallado de esta novela en relación con *Facundo* de Sarmiento y «El matadero» de Echeverría, véase Echavarría, Sol: «Todo lo sólido», *No-Returnable* 3 (Agosto 2009), <<http://www.no-retornable.com.ar/v3/dossier/echevarria.html>>.

7 Sarmiento, Domingo F. *Facundo*. Buenos Aires: Kapelusz, 1971, pág. 77.

La obvia referencia que recorre toda la novela, desde el título, es el desierto sarmientino. Recordemos que en *Facundo* Sarmiento define a Argentina a partir de la dicotomía civilización-barbarie, con el desierto como enemigo.

lar habitaciones de su apartamento, los primeros inquilinos son una pareja de hermanos mayores que se vieron forzados a abandonar su casa por una fuerza desconocida: son los hermanos del cuento «Casa tomada» de Cortázar (María Semilla Durán ha escrito un artículo leyendo *El año del desierto* como una ampliación de «Casa tomada»⁸); una de las compañeras de prostíbulo de María fue testigo del episodio de «Emma Zunz», el cuento de Borges. Cuando la narración avanza y ya nos encontramos en el período gauchesco, durante una fiesta María se encuentra brevemente con Fabio Cáceres y su padrino Don Segundo Sombra; durante su tiempo como cautiva de los indios conoce al gringuito rubio de la segunda parte del *Martín Fierro*; el caballo que monta uno de los caudillos es el famoso overo rosado del *Fausto* de Estanislao del Campo. Y así podría seguir con muchos otros guiños históricos y literarios, pero voy a terminar esta enumeración con uno que es especialmente significativo para la interpretación de la novela: María es bisnieta de irlandeses, y su bisabuela es Eveline Hill, la protagonista del cuento *Dubliners* de James Joyce.⁹ María es pelirroja, bilingüe, y esa doble genealogía anglosajona y literaria la distinguen del resto de la

8 Semilla Durán, María A., «El Apocalipsis como deconstrucción del imaginario histórico en *El año del desierto* de Pedro Mairal». En *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Geneviève Fabry, Ilse Logie y Pablo Decock (eds.), Peter Lang: Oxford, 2010 (327-343).

9 Von Brunn, Albert. «Apocalipsis en Buenos Aires: *El año del desierto* de Pedro Mairal». <<http://pedromairal.blogspot.com/2007/05/apocalipsis-en-buenos-aires.html>>.



«¿Buscando las raíces
del ser nacional»

A la manera de Juan Dahlman,
el personaje del cuento «El
sur» de Borges, en María se
representa la pugna entre
dos linajes: la pugna entre lo
americano y lo europeo.

Este conflicto entre las
dos genealogías está
perfectamente metaforizado
por la enfermedad hemitrófica
que sufren los indios ú.

población. Al principio de la novela, tiene un trabajo de traductora en una multinacional que podría considerarse por encima de sus orígenes de clase media trabajadora; en su trabajo en el prostíbulo, se gana su lugar gracias a su habilidad de entretener a los marineros ingleses cantando *Molly Malone* y otras canciones tradicionales. Incluso le brindan una posibilidad de salida, cuando el marinero Frank la invita a irse a Irlanda con él.

Este aspecto no ha sido abordado por la crítica, que se ha focalizado en el conflicto ciudad-campo. Pero no debemos pasar por alto el papel que los conflictos inmigratorios y los orígenes juegan en el texto. A la manera de Juan Dahlman, el personaje del cuento «El sur» de Borges, en María se representa la pugna entre dos linajes: la pugna entre lo americano y lo europeo. Cuando María rechaza la invitación de Frank, está eligiendo el sur, la barbarie, a la manera de Dahlman. Pero si Dahlman muere para salvar el sur, esa esencia nacional criolla, a María no le queda esa opción y, finalmente, terminará volviendo al mundo anglosajón.

Al igual que Dahlman, María representa al saber letrado que ha regido los destinos de América Latina desde principios del siglo XIX. Pero, en este caso, desde el comienzo de la narración asistimos al fracaso de ese poder: «Era mi último viaje en tren a Capital. Cuando arrancamos en la estación de Beccar, el aire tibio del verano empezó a entrar por las ventanas rotas. No pude leer el libro de Hawthorne que llevaba en el bolso» (9). La naturaleza está irrumpiendo a través de la ruptura de esas ventanas y la lectura ya no es posible. A partir de ese momento, María sigue un proceso de despojamiento: pierde su trabajo, pierde sus libros cuando son requisados para armar barricadas (la mayoría de ellos de literatura inglesa, o representativos de la herencia inglesa por parte de su madre), y, al final del proceso de degradación, es su mismo cuerpo el que se convierte en un texto: los indios ú la desnudan y le pintan el cuerpo con puntos rojos para espantar a sus enemigos: «Los guatos no se animaron ni a disparar una flecha. Me vieron reaparecer y huyeron a los gritos. Habrán creído que yo era una bruja de fuego, la gran bruja de la viruela roja» (258). La otra herencia de su bisabuela, el cabello rojizo, es la que le otorga la ventaja de la supervivencia. Y, obviamente, no es casual que termine en una biblioteca del mundo anglosajón.

Este conflicto entre las dos genealogías está perfectamente metaforizado por la enfermedad hemitrófica que sufren los indios ú. A ciertos individuos



«¿Buscando las raíces del ser nacional»

se les atrofia y desaparece la mitad del cuerpo, y entonces los indios unen a dos individuos que tienen atrofiadas las mitades opuestas: «los pusieron de pie, lado a lado, y los unieron por el costado enfermo, sosteniéndolos... Entre los dos formaban un cuerpo sano y bípedo. Así pudieron recuperar su simetría... Al mes ya eran como un solo ser que podía resolver muchas dificultades» (256). Lo único que siguen teniendo son dificultades para caminar, tal como María.

En este sentido, disiento con la interpretación de Drucaroff, que considera a María «una mujer cualquiera, una persona cualquiera de las que simplemente viven esta realidad, una de las pocas que sobrevive y puede contar su experiencia individual y, mediante ella, ser testigo social de la Historia» (7). Si sobrevive, es justamente porque no es una persona cualquiera: como los sobrevivientes a la hemitrofia, ha aprendido a sobrevivir uniendo sus dos mitades, y es la recuperación de ese saber letrado olvidado lo que le permite no sólo reinsertarse en el mundo anglosajón sino también cartarnos su historia y, por extensión, la del país.

Al recorrido personal de María se corresponde un recorrido geográfico rigurosamente documentado, una trayectoria circular desde el centro de la ciudad (más específicamente desde la Torre Garay) hacia el Oeste, hacia la llanura, para luego volver a entrar a las ruinas de la ciudad por la costa de los ríos Paraná y de la Plata y terminar en la Torre Garay. Este itinerario está signado por un proceso gradual de descubrimiento de que debajo del asfalto de Buenos Aires se encuentra la tierra, el barro. Las raíces de nuestra historia se encuentran cavando. Semilla Durán ha rescatado una cita de Ezequiel Martínez Estrada inserta en la narración: «Debajo de la ciudad siempre había estado latente el descampado»¹⁰, y el retroceso en la historia parece estar signado por la reaparición del barro, para culminar en la llanura lodosa donde se alza la Torre Garay.

La pérdida del asfalto es el primer paso de la pérdida de la civilización: «A partir de esa zona, el camino era de tierra pisada y tenía parches de asfalto que sobresalían en desniveles que había que esquivar porque las ruedas de madera se podían partir. Ver el campo abierto así de golpe y empezar a meterse daba miedo. Era como entrar en el mar, como alejarse de la costa sin salvavidas» (176). Ese encuentro con la naturaleza salvaje, buscado como salvación por María y los amigos que escapan de

la ciudad con ella, tiene más de pesadilla que de sueño, ya que incluso el mito del «granero del mundo», el mito de «este país es tan rico que sembrás cualquier cosa y viene», es destruido por la misma naturaleza descontrolada que reclama su territorio: «Las semillas de lechuga, sembradas antes del anochecer, daban hojitas mínimas al día siguiente y al mediodía eran una planta de cinco centímetros y a la tarde ya casi se podían arrancar. Crecían zanahorias, batatas, papas y cebollas ocultas dentro de los surcos. Y unas plantas de zapallo que estiraban las hojas y daban una gran calabaza mofletuda que, si no se cortaba en el día exacto, amanecía podrida, llena de agua. Daba un poco de miedo la huerta. Parecía que respiraba» (193).

El final del proceso de aceptación de María a este nuevo territorio es con su llegada y adaptación a la tribu *ú*. Y es cuando, para usar un cliché, María llega a «ser una con la naturaleza»: «Pisaba descalza el suelo húmedo y tierno, ya entregada a cualquier cosa que pudiera picarme» (251). Esta adaptación se va a completar cuando María aprende la lengua *ú*, que se presta muy bien para describirla a ella: «Seguí viviendo con ellos, tratando de adaptarme. Cuando creía haber aprendido sus nombres, me corregían. Hasta que entendí que lo que yo había pensado que eran los nombres resultaron ser los oficios. Pero como los oficios rotaban, cada uno se llamaba de forma distinta cada cuatro días» (255). Una estrategia lingüística ideal para describir el último año de María, o mejor dicho un año de múltiples Marías.

Y es la lengua *ú* la que le permite describir lo que hay debajo del asfalto: «Los *ú* tenían alrededor de quince palabras para decir *barro*: barro de la orilla, barro negro y fértil, barro gris y arcilloso para la alfarería, barro seco, barro fresco del fondo del río para calmar golpes, barro de ciénaga tragadora de caballos... Y había más y cada uno se decía con una palabra distinta» (260).

Al regresar a Buenos Aires, o mejor dicho a lo único que queda de la ciudad, la Torre Garay, vemos como la naturaleza está al acecho, esperando que huyan los últimos sobrevivientes para finalizar la reconquista del territorio: «Vi algunas ruinas de la calle Reconquista, hundidas en la tierra. Estábamos casi al pie de la torre. Quedaban algunas letras sobre la puerta de entrada, la tierra había tapado la escalinata» (266).

Si de polvo somos y al polvo volvemos, ése es exactamente el destino de Argentina tal como nos los presenta Mairal: en un recorrido circular ilusorio,

¹⁰ Semilla Durán, op. cit. 331.

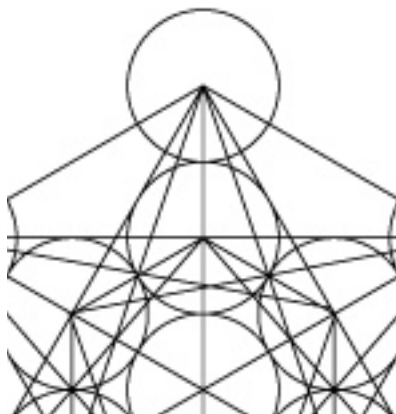


«¿Buscando las raíces del ser nacional»

Obras consultadas

terminar tal como empezó, como una llanura barrosa y desolada, el desierto al que temía Sarmiento. He aquí la demolición de otro mito, aquel de que «ahora tocamos fondo, ya no podemos estar peor», o, en palabras de Marina Kogan, «todo, siempre, puede ser peor». Si algo puede aprenderse de la historia, es que siempre se puede estar peor. Nada queda de las raíces que buscaba Mafalda, tan solo mapas en una biblioteca inglesa y una historia fantástica de un país que ya no existe, contada por una bibliotecaria pelirroja que cojea. Qué gran idea para un cuento de Borges...

- DRUCAROFF, Elsa, «Narraciones de la intemperie. Sobre *El año del desierto* de Pedro Mairal, y otras obras argentinas recientes». *El Interpretador* 27 (Junio 2006). <<http://www.elinterpretador.net/27ElsaDrucaroff-NarracionesDeLaIntemperie.html>>.
- ECHAVARRÍA, Sol: «Todo lo sólido», *No-Retornable* 3 (Agosto 2009), <<http://www.no-retornable.com.ar/v3/dossier/echevarria.html>>.
- KOGAN, Marina. «Narraciones post 2001: avatares del realismo inverosímil». *El Interpretador* 29. <<http://www.elinterpretador.net/29MarinaKogan-AvataresDelRealismoInverosimil.html>>.
- MAIRAL, Pedro. *El año del desierto*. Buenos Aires: Interzona, 2005.
- . «A propósito de *El año del desierto*», *Pie de Página* 12, 2007. <http://www.piedepagina.com/numero12/html/pedro_mairal.html>.
- PESTARINI, Luis, «*El año del desierto*, de Pedro Mairal». *Revista Cuasar*, <<http://www.revistacuasar.com.ar/modules.php?name=News&file=article&sid=152>>.
- SEMILLA DURÁN, María A., «El Apocalipsis como deconstrucción del imaginario histórico en *El año del desierto* de Pedro Mairal». En *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Geneviève Fabry, Ilse Logie y Pablo Decock (eds.), Peter Lang: Oxford, 2010 (327-343).
- . «Variaciones y recurrencias. El eterno retorno del mito de la cautiva en la literatura argentina». <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal4/duran.pdf>.
- VON BRUNN, Albert. «Apocalipsis en Buenos Aires: *El año del desierto* de Pedro Mairal». <<http://pedromairal.blogspot.com/2007/05/apocalipsis-en-buenos-aires.html>>.
- ZIMMER, Zac, «The Muck of Neoliberalism», LASA 2009. <http://lasa.international.pitt.edu/members/congress-papers/lasa2009/files/ZimmerZac.pdf>.



«A Creature Alive But Tranced and Obscurely Yearning to Wake»

Gaian Anticipations and Terraforming in the European Science Fiction of H.G. Wells, Olaf Stapledon and Stanisław Lem

Chris Pak
University of Liverpool

1. 'The Final Flower of Mystical Yearnings': Ecologism, The Gaia Hypothesis and the Otherness of Living Worlds

The 1960s saw the consolidation of a growing awareness of environmentalism: Rachel Carson's 1962 *Silent Spring* is often cited as the popularising text for the American environmental movement while James Lovelock dates the originary idea for his gaia hypothesis to 1965. Over the course of the seventies and eighties the writings of these two scientists significantly influenced the developing environmental movement, if not always in ways that Lovelock approved of. Yet prior to the 1960s European sf had engaged with ideas anticipating modern environmental philosophy and the gaia hypothesis. Anna Bramwell, in her history of ecology, traces the growth of ecological awareness from its origins in the 1880s, noting how the scientific romances of writers such as H. G. Wells incorporated ecologically inflected concepts into their narrative explorations of the relationship between nature and politics. Bramwell makes a distinction between ecologism, which is concerned with global social and economic change, and envi-

ronmentalism, which diverged from ecologism in the 1930s and focused on specific problem solving at localised political levels¹. Also anticipated in sf featuring early treatments of the motif of terraforming is the concept of nature's otherness. This concept directly opposes the interconnectedness implied by a deep ecological view of gaia theory and is also anticipated in sf that features early explorations of the motif of terraforming. This paper considers proto-terraforming themes in three British texts from two authors, H.G. Wells' *The Shape of Things to Come* and Olaf Stapledon's *Last and First Men* and *Star Maker*, comparing them to Stanisław Lem's *Solaris* with a view to examining how sf has anticipated both the concept of nature's otherness and gaia, and how early sf develops these opposed views of nature.

Terraforming, even in these early works, often feature proto-gaian themes of some form. The co-occurrence of gaia and terraforming in individual sf works signal a connection between these two themes that can be explained in part biographically. Lovelock has often spoken of his love of sf and of the scientific romances of Wells and Stapledon, and co-wrote a terraforming narrative with Michael Allaby, *The Greening of Mars*, in 1984. The fundamental idea of the gaia hypothesis sees organisms and

¹ Anna Bramwell, *Ecology in the 20th Century: A History* (London: Yale University Press, 1989; repr. 1990), pp. 104-105.



«A Creature Alive But Tranced and Obscurely Yearning to Wake»

their environment involved in a co-evolutionary process, each adapting the other. This connects conceptually with the idea of terraforming, understood as the adaptation of alien planetary environments. More narrowly, gaia theory claims that the Earth's planetary environment and its terrestrial organisms are fundamentally interconnected in a biogeochemical cycle and that life, to some extent, exerts feedback that assists in regulating the Earth's climate. The implications of this paradigm for terraforming begin to cohere in the late 1980s.

Through the theme of ecological interconnectedness, links have been forged between holist approaches to the physical sciences raised by the gaia hypothesis and the deep ecology movement of environmental philosophy. Val Plumwood notes that «dominant forms of deep ecology choose for their core concept of analysis the notion of identification, understood as an individual psychic act rather than a political practice»². Because deep ecology's notion of identification can sometimes obscure nature's otherness, identification with nature poses several philosophical problems when recognition of nature's otherness is factored into considerations of human relationships to non-human nature. In its weaker formulation, nature's otherness can be considered a form of deep ecology when it is understood simply as an attention to «the interconnectedness of the natural world (as in some sense the bearer of non-instrumental value) and humanity's place within it, so as to effect fundamental social change that will bring humanity to its proper place»³. Citing Bill Devall and George Sessions' claim that, «to the extent that we perceive boundaries, we fall short

² Val Plumwood, *Feminism and the Mastery of Nature* (London: Routledge, 1993), p. 17.

³ Simon Andrew Hailwood, *How to be a Green Liberal: Nature, Value and Liberal Philosophy* (Chesham: Acumen, 2004), p. 36.

Links have been forged between holist approaches to the physical sciences raised by the gaia hypothesis and the deep ecology movement of environmental philosophy.

A view to examining how sf has anticipated both the concept of nature's otherness and gaia, and how early sf develops these opposed views of nature.

of deep ecological consciousness»⁴, Simon Hailwood argues that stronger forms of holism often associated with the gaia hypothesis are incompatible with the recognition of difference involved in conceptions of nature's otherness. Devall and Sessions urge an identification with nature that Soper has noted is in some senses accurate, yet which poses serious problems of its own. It erases differences that provide the platform for theoretical discussion of the diversity of human relationships to nature⁵.

2. What Is Nature?: Earthbound and Cosmological Nature

What form does nature take in the post-1960 scientific romances, and how can they be read against terraforming and Gaian themes? My argument begins with the theme of the Promethean Fear of nature that can be read in the terraforming episodes of Wells' *The Shape of Things to Come* and Stapledon's *Last and First Men*. The Shape of Things to Come features episodes of geoengineering which represent the culmination of civilisation's effort to address a deep-rooted anxiety toward nature. This anxiety underlies a complex of environmental relations and effects that appear in earlier phases of civilisation's development, such as the

⁴ Bill Devall and George Sessions, «Deep Ecology», in *Environmental Ethics: What Really Matters, What Really Works*, ed. by David Schmidtz and Elizabeth Willett (Oxford, Oxford University Press, 2002), pp. 120-125 (p. 121).

⁵ Kate Soper, *What is Nature?: Culture, Politics and the Non-Human* (Oxford: Blackwell Publishing, 1995), p. 21.



«A Creature Alive But Tranced and Obscurely Yearning to Wake»

colonial appropriation of resources, international war and the dramatic reduction of species diversity and their environments. At a late stage of the world state's growth Earth is described in a way that justifies the physical mastery of the planet and confirms the socio-political system supporting the state: «[f]rom the air on a map it was manifest that the world was still «governed». The road system was like a net cast over a dangerous beast»⁶. The endeavour to govern nature by metaphorically ensnaring it with a planetary road system is symptomatic of humanity's fundamental dependence on a hostile environment.

An example of such dependence appears in the chapter «1933: Progress Comes to a Halt», where the narrator highlights a representative instance of «a terrific defeat for [a town near Cardiff] in the war upon Nature»⁷. This event, in which a local mine explodes and kills three hundred people, stands as a microcosm for humanity's dependence on and subjugation to natural forces. The text's fictionalisation of the difficulty of recovering economic and social wellbeing in the wake of the Great War of 1914-1918 enlarges the scope of humanity's vulnerability to nature when the civilisation that is built upon it collapses. These local and international events exemplify civilisation's physical fragility. The threat symbolised by the emblem of Earth as a dangerous beast signifies an uneven human relationship to nature. As a consequence of humanity's «war against nature», civilisation's changing technological abilities allow them to mitigate this dependence on and vulnerability to their environment.

The Transport Control fails to effectively maintain global unity, eventually ceding to an enlightened scientific community better able to manage Earth's resources. This saner, more reflective humanity is able to resolve many environmental and geopolitical problems. Recapitulating economist Henry George's metaphor of the Earth as a well-provisioned ship sailing through space (in itself anticipating the image of Spaceship Earth), which appeared in his 1879 *Progress and Poverty*⁸, the narrator notes that this new government is able to establish a way of living that shows how «[t]his planet, which seemed so stern a mother to mankind,

[was] discovered to be inexhaustible in its bounty. And the greatest discovery man has made has been the discovery of himself»⁹. This vision of nature remains instrumental, as it is considered both a resource and an object for autological speculation, which reflects concern onto the study of the human self. The socio-political sphere is directly connected to the environmental sphere, the former of which is structured as a metaphorical «ecology»¹⁰. As humanity is better able to manipulate the planet

[h]istory becomes a record of increasingly vast engineering undertakings and cultivations, of the pursuit of minerals and of the first deep borings into the planet. New mechanisms appeared, multiplied, and were swept away by better mechanisms. The face of the Earth changed¹¹.

Despite these changes and the early exploration and mapping of «the last *terra incognita*», Earth for the Second Council was «a world of promise still to be fulfilled»¹². An early anticipation of geoengineering appears in a brief chapter titled «Geogonic Planning», in which the «[m]odification of the planet-levels operating in conjunction with the restoration of forests now in progress» is considered. Here, the world state's plans for planetary engineering remain a dream of «moulding a fire-sprouting, quivering planet closer to the expanding needs of

9 Wells, p. 487.

10 Wells, p. 290.

11 Wells, p. 413.

12 Wells, p. 51; p. 445.

6 H. G. Wells, *The Shape of Things to Come* (London: Corgi, 1967), p. 442.

7 Wells, p. 132.

8 Henry George, *Progress and Poverty* (New York: Doubleday, 1912) <<http://www.econlib.org/library/YPDBooks/George/grgPP.html>> [accessed 26 April 2011]

The endeavour to govern nature by metaphorically ensnaring it with a planetary road system is symptomatic of humanity's fundamental dependence on a hostile environment.



«A Creature Alive But Tranced and Obscurely Yearning to Wake»

Geogonic planning represents a stage in the development of civilisation in which «deductive intellectualism» directs the use of technology, thus allowing humanity to alter nature to provide ideal foundations for a scientific utopia whose expansion is charged with colonial ideology.

man»¹³. Geogonic planning represents a stage in the development of civilisation in which «deductive intellectualism» directs the use of technology, thus allowing humanity to alter nature to provide ideal foundations for a scientific utopia whose expansion is charged with colonial ideology. In either case the form of progress that is advanced here, which is evident from the landscaping analysed by the narrator, is a response to the asymmetrical relationship between humanity and non-human nature that disrespects nature's autonomy. Nature in this context is Earthbound and non-human. Human relationships to nature tend to be instrumental, with nature functioning as a resource and background to civilisation. Human dependence on this beastlike non-human nature stems from the dangers that nature poses to civilisation, imagined as a sharply demarcated entity. This understanding of nature reflects the failure of «The Age of Frustration» to realise its project of progress.

Relationships to nature are understood in the context of a universalising progress that remains a dominant trend in much sf, especially in the context of terraforming and Gaia. Stanisław Lem would later attack this theme in *Solaris*, parodying it through Sartorius' account as «the long historic march of humanity»¹⁴. The «War on Nature» theme appears again in Stapledon's *Last and First Men*, in which the eighth men's terraforming of Neptune is described as «the story of man's attack upon his final home»¹⁵. This attack, following the earlier terraforming of Venus, grows from a similar anxiety toward nature depicted in Wells' text, although nature in Stapledon's is non-human in a cosmological and not Earthbound sense. His «essays in myth creation», as Brian Stableford states in *Scientific Romance in the UK*, «construct imaginary worlds to embody particular metaphysical theses» (Stableford, 1985: 138). This paper contends that some of these metaphysical theses open up spaces that converge with contemporary environmental philosophical speculation and suggests that while Stapledon and Lem's use of terraforming and Gaian themes within the framework of their narratives are certainly exemplary of a sustained and conscious engagement with notions of cosmological nature, Wells' work, as I have demonstrated, illustrates how other European works anticipate contemporary environmentalism.

¹³ Wells, p. 454; p. 455.

¹⁴ Stanisław Lem, *Solaris* (London: Faber & Faber, 2003), p. 167.

¹⁵ Olaf Stapledon, *Last and First Men* (London: Penguin, 1966), p. 271.



«A Creature Alive But Tranced and Obscurely Yearning to Wake»

Stapledon's *Star Maker* and Lem's *Solaris* illustrate a significant contribution that these European works bring to imaginings of a cosmological nature's alien otherness. There is a tantalising echo, whether unintentional, an artefact of translation, or possibly even a fundamental theme of philosophically engaged European sf, between Lem's depiction of the psychologist Kelvin's reaction to the eponymous alien planet Solaris and the narrator's reaction to the figure of the Star Maker in Stapledon's work. Solaris itself bears many resemblances to Gaia: «it was reasonable to suppose», thinks Kelvin, that the anthropomorphically envisaged «ocean» «controlled the climate and willed the storms»; the planet «had reached in a single bound the stage of «homeostatic ocean»» and «was capable of exerting an active influence on the planet's orbital path»¹⁶. Metaphorical gaian images appear in *Star Maker*, resonating with Wells' references to Earth as a «beast» and a bountiful mother. When the pan-psyche narrator of the text first leaves Earth and sees «a creature alive but tranced and obscurely yearning to wake» he expresses a view that would accrue significant resonances with gaia. This notion ties in with Stapledon's speculations on «awakened worlds», in which the intelligent population of a world attains a communal consciousness. This theme also co-occurs in the narrative with stellar intelligences, stars which the narrator learns «are best regarded as living organisms, but organisms which are physiologically and psychologically of a very peculiar kind»¹⁷. The figure of the Star Maker is in fact quite different to this notion of gaia: its ability to create worlds and universes align it with terraforming, and in a sense the Star Maker embodies the dream of planetary adaptation seen as a godlike and hubristic endeavour. This notion becomes central to many later terraforming narratives.

In a passage toward the end of *Solaris*, Kelvin and the scientist Snow discuss a belief in an «imperfect god», a «sick god, whose ambitions exceed his powers and who does not realize it at first». Snow describes this idea as «an evolving god» and suggests that this notion could apply to humanity, but Kelvin argues that it is «an anchorite, a hermit of the cosmos, not a god», and speculates that «[p]erhaps he has already been born somewhere, in some corner of the galaxy, and soon he will have

some childish enthusiasm that will set him putting out one star and lighting another»¹⁸. These theistic explanations occur in the aftermath of their failure to understand the nature of Solaris, itself part of a project of scientific enquiry lasting over a century that yields little in the way of understanding or possibilities for contact with the alien. This encounter with a non-human other decentres humankind's terra-centric perspective.

Human responses to cosmological nature, according to Snow in *Solaris*, typically disrespect its alien otherness. He explains the metanarrative of space colonisation as a strategy of avoidance of the other on our doorsteps rather than the desire for an encounter with not only alien nature, but the familiar otherness of nature on Earth:

We don't want to conquer the cosmos, we simply want to extend the boundaries of Earth to the frontiers of the cosmos. [...] We are only seeking Man. We have no need of other worlds. We need mirrors. A single world, our own, suffices us; but we can't accept it for what it is¹⁹.

Failure to accept Earth by extending the boundaries of human identity to crowd otherness out, an «expanded self» model of deep ecology, is a psychological strategy of colonial imposition. Solaris, however, continually defies not only understanding, but analysis. Spectacular phenomena such as the eruption of formations from the «ocean» perhaps represent complex mathematical equations through the flowering of their architectural structure and directly contravene the laws of physics. Otherness reveals the limits of humankind's explanatory devices, and the scientific project is imagined not as a march toward understanding but a slower «stumbling, one- or two-step progression from our rude, prehistoric, anthropomorphic understanding of the universe around us»²⁰. The planet remains incomprehensible; «an unbreakable silence» is Solaris' continued answer to any attempt to make contact, thus fostering the many theories that explain it according to «the widely held notion [...] that the «thinking ocean» of Solaris was a gigantic brain [...] a sort of «cosmic yogi», a sage, a symbol of omniscience»²¹. Lem argues that this silence in response to attempts to apprehend the nature of the cosmos is also the ultimate result of

16 Lem, *Solaris*, p. 204; p. 19; p. 18.

17 Olaf Stapledon, *Star Maker* (Connecticut: Wesleyan University Press, 2004), p. 15; p. 271; p. 194.

18 Lem, *Solaris*, p. 206; p. 207.

19 Lem, *Solaris*, p. 75.

20 Lem, *Solaris*, p. 178.

21 Lem, *Solaris*, p. 24.

«A Creature Alive But Tranced and Obscurely Yearning to Wake»

Stapledon's treatment of the Star Maker, in which text Stapledon «directs the traditional drama [of cosmogonic enquiry] by manipulating not-entirely-traditional figures and symbols»²². Encounters with non-human others instigate a sense of mystery toward nature that decentres humankind's geocentric perspective.

The figure of the Star Maker is in many ways consistent with Hailwood's concept of nature's otherness, yet the Star Maker also possesses a theistic dimension. The Star Maker is both the creator and the essence of cosmological nature; its disinterestedness means that it observes the Autonomy and Asymmetry Thesis, if not the No-Teleology Thesis, although an argument could be advanced that nature here is in fact teleomatic. The sf representation of the radically alien re-contextualises the theistic basis of the creator figure as godhead, recasting this image as an embodiment of nature's otherness as «alien, inhuman, dark». The Star Maker, however, does not quite capture the essence of a non-teleologic nature, although the narrator's inability to comprehend it opens up this potential: «if he is nothing, if the stars and all else are not his creatures but self-subsistent, and if the adored spirit is but an exquisite creature of our minds»²³. As the narrator's experiences with the myriad inhabited worlds increases, he becomes more and more inclined to view the Star Maker teleomatically as «unreasoning Creativity, at once blind and subtle, tender and cruel, caring only to spawn and spawn the infinite variety of beings, conceiving here and there among a thousand inanities a fragile loveliness»²⁴.

The narrator's journey in *Star Maker* takes him through many worlds, over the course of which he joins with other minds into a group consciousness that eventually extends into a cosmos spanning mind. Yet, despite knowing «the whole extent of space and time» the I of the cosmical mind «look[ed] about me with the same overpowering awe, the same abashed and tongue-tied worship as that which human travellers in the desert feel under the stars». When this cosmic mind confronts the Star Maker, the history of intellectual landscaping, in which notions of deities are used to explain the universe, serve to help conceptualise the awesome presence of this entity. The narrator imagines the Star Maker and the vision of creation as a «fantasy that my cosmical mind



Encounters with non-human others instigate a sense of mystery toward nature that decentres humankind's geocentric perspective.

conceived» in order to comprehend just a small part of a vision that exceeds the narrator's ability to landscape²⁵:

I, too, sought to capture the infinite spirit, the Star Maker, in an image spun by my finite though cosmical nature [...] this image, this symbol that my cosmical mind had conceived under the stress of inconceivable experience, broke and was transformed in the very act of my conceiving it, so inadequate was it to the actuality of the experience.²⁶

Awe is joined to love as the creation's response to the creator. The cosmic mind is rejected by the Star Maker, and the narrator realises as a consequence that «[f]or the creator, if he should love his creature, would be loving only a part of himself; but the creature, praising the creator, praises an infinity beyond himself»²⁷. This is an early articulation, albeit from a position that struggles with a religious/non-religious conception of the cosmos, of nature's otherness and the aesthetic response appropriate to it. Nature's otherness is the object of the cosmic mind's love. Love flowing in the opposite direction would be narcissism. However, the narrator can only love the Star Maker as it conceives of it, in an intellectually landscaped form that does not represent it accurately as subject nor object. In *Last and First Men*, the sublimity of cosmological nature is apparent through a different context: the narrator of that text argues «that we regard the cosmos as very beautiful. Yet it is also very terrible»²⁸. This amounts to a recognition of the sublime and ungraspable aspects of a terrifying cosmological nature's otherness.

22 Lem, «On Stapledon's *Star Maker*», p. 7.

23 Stapledon, *Star Maker*, p. 96; p. 99.

24 Stapledon, *Star Maker*, p. 135.

25 Stapledon, *Star Maker*, p. 212; p. 225.

26 Stapledon, *Star Maker*, p. 227.

27 Stapledon, *Star Maker*, p. 228.

28 Stapledon, *Last and First Men*, p. 309.

«A Creature Alive But Tranced and Obscurely Yearning to Wake»

3. Conclusion: Reflecting on Gaian Otherness

Wells and Stapledon engage with the materialist/vitalist debate that dominated ecological thinking during the interwar period. Unlike Wells, Stapledon's vision of the cosmos retains a strong element of vitalism. *Star Maker* and *Solaris* both use the radical otherness of cosmological nature to dethrone ideas of progress and of conquering the cosmos, which often masquerade as a desire for contact with otherness. These ineffable figures, which strongly anticipate later, popular images of Gaia, act as vectors for nature's otherness and defy attempts to make the alien coherent with a particular anthropocentric paradigm. Examples of nature as cosmological, non-human and alien fundamentally undermine the protagonists' view of their relation to the cosmos, forcing them to re-evaluate their relationship to this new conception of the universe. By realigning these relationships Stapledon does not emphasise humankind's connectedness to nature so much as foreground the differing scales of otherness that various beings occupy in relation to them. Lem's *Solaris* approaches this theme within a smaller cosmological compass, but presents a similarly oblique vision that refuses to disconnect this radical otherness from anthropomorphic identification with the other. Lem and Stapledon make use of this dynamic of confrontation to consider the philosophy that underpins conceptions of human nature and cosmological nature's otherness. For what purpose, a suggestion made by the narrator of *Star Maker* points toward the sublimity of cosmological nature and its impact on attitudes to Earth: «perhaps the attempt to see our turbulent world against a background of stars may, after all, increase, not lessen, the significance of the present human crisis. It may also strengthen our charity toward one another»²⁹.

²⁹ Stapledon, *Star Maker*, p. 4.

Bibliography

PRIMARY

- CARSON, Rachel, *Silent Spring* (Boston: Houghton Mifflin, 2002).
 LEM, Stanisław, *Solaris* (London: Faber & Faber, 2003).
 STAPLEDON, Olaf, *Last and First Men* (London: Penguin, 1966).
 —, *Star Maker* (Connecticut: Wesleyan University Press, 2004).
 WELLS, H.G. *The Shape of Things to Come* (London: Corgi, 1967).

SECONDARY

Books

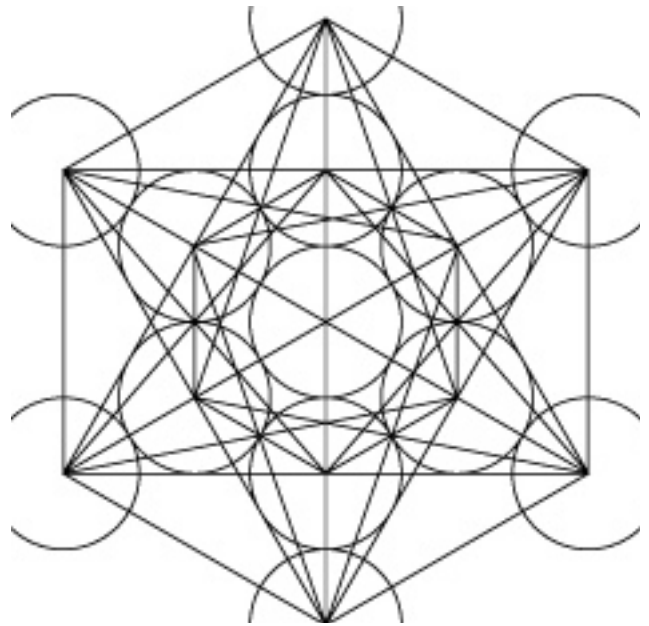
- ALLABY, Michael and James LOVELOCK, *The Greening of Mars* (New York: St Martin's Press, 1984).
 BRAMWELL, Anna, *Ecology in the 20th Century: A History* (London: Yale University Press, 1989; repr. 1990).
 DUNNE, J.W., *An Experiment With Time* (London: Papermac, 1981).
 GEORGE, Henry, *Progress and Poverty* (New York: Doubleday, 1912) <<http://www.econlib.org/library/YPDBooks/George/grgPP.html>> [accessed 26 April 2011].
 HAILWOOD, Simon Andrew, *How to be a Green Liberal: Nature, Value and Liberal Philosophy* (Chesham: Acumen, 2004).
 LOVELOCK, James, *The Ages of Gaia: A Biography of Our Living Earth*, 2nd edn (Oxford: Oxford University Press, 1995).
 PLUMWOOD, Val, *Feminism and the Mastery of Nature* (London: Routledge, 1993).
 SOPER, Kate, *What is Nature?: Culture, Politics and the Non-Human* (Oxford: Blackwell Publishing, 1995).
 STABLEFORD, Brian, *Scientific Romance in Britain 1890-1950* (London: Fourth Estate, 1985).
 TURNER, Jon, *Lovelock and Gaia* (New York: Columbia University Press, 2003).



«A Creature Alive But Tranced and Obscurely Yearning to Wake»

Chapters and Articles in Books and Journals

- CARLSON, Allen, «Aesthetic Appreciation, and Knowledge», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53.4 (1995), 393-400.
- , «Aesthetic Judgement, and Objectivity», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 40.1 (1981), 15-27.
- , «Appreciation and the Natural Environment», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 37.3 (1979), 267-275.
- DEVAL, Bill and George SESSIONS, «Deep Ecology», in *Environmental Ethics: What Really Matters, What Really Works*, ed. by David Schmidtz and Elizabeth Willett (Oxford, Oxford University Press, 2002), pp. 120–125.
- GODLOVITCH, Stan, «Carlson on Appreciation», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 55.1 (1997), 53-55.
- , «Icebreakers: Environmentalism and Natural Aesthetics», *Journal of Applied Philosophy*, 11.1 (1994), 15-30.
- HEYD, Thomas, «Aesthetic Appreciation and the Many Stories About Nature», *British Journal of Aesthetics*, 41.2 (2001), 125-137.
- LEE, Keekok, «Awe and Humility: Intrinsic Value in Nature. Beyond and Earthbound Environmental Ethics», *Royal Institute of Philosophy Supplement*, 36 (1994), 89-101.
- LEM, Stanisław, «On Stapledon's Last and First Men», *Science Fiction Studies*, 13.40 (1986), 261-271.
- , «On Stapledon's *Star Maker*», *Science Fiction Studies*, 14.41 (1987), 1-8.
- SAITO, Yuriko, «The Aesthetics of Unscenic Nature», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56.2 (1998), 101-111.
- VOLLER, Jack G., «Universal Mindscapes: The Gaia Hypothesis in Science Fiction», in *Mindscapes: The Geographies of Imagined Worlds*, ed. by George E. Slusser and Eric S. Rabkin (Carbondale: Southern Illinois University State Press, 1989). pp. 136-154.



El archipiélago maravilloso

seguido de *Ucronia*



Luis Araquistáin



Delirio, Ciencia Ficción y Fantasía



La biblioteca del laberinto, S. L.

«Resembling Fantasy»:

Studying the Game of Awareness
with George R. R. Martin's *A Game of Thrones*.

Leimar Garcia-Siino
University of Liverpool (PhD Researcher)
jc4u931@hotmail.com

George R.R. Martin's *A Game of Thrones* (1996) from his series *A Song of Ice and Fire*¹ is a prime example of the direction fantasy literature is currently taking, as well as indicative of fantasy's complex capabilities. The first novel, written in 1996, and recently adapted into a successful and immensely popular HBO series², exhibits traces of what might be termed «metafantasy». Metafantasy is a relatively unused term for a narrative which has the capacity to reflect, analyse, reference, explore and deconstruct fantasy through the very process of creating fantasy. The term derives from the concept of metafiction which refers to fiction that, as Patricia Waugh explains in her book on the subject:

[...] self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between

1 George R.R. Martin's epic fantasy series *A Song of Ice and Fire* began in 1996 with *A Game of Thrones*. The fifth novel, *Dances with Dragons* was published in 2011, and a sixth instalment is currently being written. The series is expected to have a total of seven books.

2 *Game of Thrones*, David Benioff and D. B. Weiss (HBO, 2011).

fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text.³

Metafiction depends on an awareness of fiction (of literary concepts and narrative structures), while metafantasy depends on an awareness of modern fantasy and its common and/or traditional qualities and characteristics. It is dependent on these elements, stereotypes, and tropes of modern fantasy, but more specifically, it is dependent on the reader's familiarity and acknowledgement that they exist and are present. Take note, for instance, of Terry Pratchett's *Discworld*⁴ novels, or Neil Gaiman's *The Sandman*⁵, which engage in constant references to external fantastic elements as well as depart consciously from many of fantasy's common stereotypes: the reader needs to be familiar with «traditional modern fantasy» in order to understand the references and the

3 Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London: Methuen & Co. Ltd., 1984, 2.

4 Terry Pratchett's *Discworld* is a comic fantasy series comprised of 39 novels published between 1983 and 2011. The novels are famous for their satirical and parody take, primarily, of fantasy.

5 Neil Gaiman, *The Sandman*, New York: Vertigo, 1989-1996.



«Resembling Fantasy»

changes. The reader's participation becomes particularly noticeable, however, when the narrative departs so blatantly from common fantasy tropes that it suggests the question of whether it *is* still fantasy, while simultaneously creating in the reader the feel of fantasy by necessitating their awareness of fantasy narratives.

A convenient example of this is Mervyn Peake's *Gormenghast Trilogy*⁶ which, as Gary K. Wolfe mentions in «Encounter with Fantasy», «contain[s] little or nothing that contravenes what we know to be possible» except for its «bizarre and unfamiliar [setting] and unusual characters»⁷. Wolfe goes on to quote C. N. Manlove, who said about Gormenghast that «nothing "supernatural" or magical by our standards is in fact present».

What then makes Gormenghast «fantasy»? This is the question that I believe Martin's *A Game of Thrones* is also able to suggest. The novel, which is fantasy, nonetheless stands at the border between traditional fantasy and this form of fantasy which is deprived of the fantastic. In fact, Martin has been quoted saying that his goal was to avoid any «overt fantasy elements, [...] and do] something that would only be a fantasy in that it took place in imaginary places and avoided known historical facts».⁸ The world he creates, the world of the Seven Kingdoms, is remarkably «unfantastic», especially when compared to other fantasies and other historical fictions. The only indication from the narrative that it is another world stems from the fact that seasons operate in a different manner in this world.⁹ If it wasn't for this detail (and the later minimal occurrences of «supernatural» or «impossible» events) the

narrative might well be taking place on Earth, or on an «Earth-like landscape». There are no green suns, no talking trees, no enchanted forests (although there are superstitions surrounding some forests), no mystic mountains, and no evil-drenched barren wastelands. It's not surprising that Martin has stated in interviews that he originally debated writing «just a historical novel in a world with a different sort of history».¹⁰ Compare the setting to a historical fiction such as Ken Follett's *The Pillars of the Earth* (1989).

The novels in *A Song of Ice and Fire* have been classed as medieval fantasy, and have been likened by publishers and critics alike to Tolkien's High Fantasy. While Lisa Padol concedes in her 1997 review, that Martin «makes no claim to be High Fantasy», she also comments that «there is practically no chance of mistaking *A Game of Thrones* for any thing other than what it is: a carefully packaged, right down to the selection of quotes on the back cover, first volume in a fantasy series».¹¹ Similarly, Neal Barker says in his review for the *Science Fiction Research Association Review* that:

A Game of Thrones is clad in the raiment of modern fantasy publishing. It comes replete with endpaper maps and an appendix, and heraldic crests adorn the beginning of each chapter. Like many recent fantasy novels, it amounts to a veritable tome in terms of size.¹²

And in his review for *Vector*, Steve Jeffrey begins by stating that:

A Game of Thrones appears with all the distinguishing features of the fantasy blockbuster, as Book One of *A Song of Fire and Ice*. Those distinguishing features include a map, cunningly divided into The North and The South, an Appendix listing a cast of Cecil B. DeMille proportions, and the obligatory jacket blurb announcing «the most imaginative, ambitious and compelling fantasy epic since *Lord of the Rings*» and Martin as yet another «true heir» to Tolkien.¹³

The novel stands at the border
between traditional fantasy
and this form of fantasy which
is deprived of the fantastic.

6 Mervyn Peake, *Titus Groan, Gormenghast, Titus Alone*, London: Eyre & Spottiswoode, 1946, 1950, 1959.

7 Gary K. Wolfe, «The Encounter with Fantasy», *Fantastic Literature: A Critical Reader*, edited by David Sandner, Westport, CT: Praeger Publishers, 2004, 222-235 (225).

8 «A Storm Coming: An interview with George R R Martin», *Amazon.com*, April 2012.

9 The first novel is set during the «Summer», which has lasted for almost ten years, and the characters are anxiously awaiting the coming of Winter, fearing that it will be particularly harsh given the long Summer period.

10 «An Interview with George R. R. Martin», *GamePro Magazine*, July 2003.

11 Lisa Padol, «A Game of Thrones by George R. R. Martin [Review]», *The New York Review of Science Fiction*, 1997, 23.

12 Neal Baker, «Martin, George R. R. A Game of Thrones [Review]», *Science Fiction Research Association Review*, 1997, 56-57 (56).

13 Steve Jeffrey, «George R. R. Martin A Game of Thrones [Review]», *Vector*, 1997, 19-20.



«Resembling Fantasy»

To be sure, the novel looks like the typical high fantasy narrative; however, the novels are actually consciously different from *The Lord of the Rings* (1954 and 1955) and other Tolkienesque fantasies in terms of plot, character development, and especially in terms of the fantastic itself. Padol, Barker and Jeffrey are partly correct in stating that it certainly «resembles» fantasy, but the question then becomes «how?» The answer, interestingly, emerges more from the reader's own awareness and their experience than from the narrative itself.

Distancing from Fantasy

Before exploring how it is that *A Game of Thrones* resembles fantasy when it consciously avoids its tropes it is important to first briefly observe how it departs from traditional or expected fantasy elements. This acknowledgement of the blatant differences, which Martin included (or excluded, as the case may be) purposely, reinforces the fact that *A Game of Thrones* is not the conventional Sword & Sorcery novel some critics might want to say it is. For example, Martin's characterization is significantly different from the common stereotypes typically encountered in fantasy. While in most fantasies «you nearly always know exactly who [the] Enemy is» as Diana Wynne Jones comically comments¹⁴, in *A Game of Thrones* the concept of heroes and villains is not only much vaguer, it is almost inconsequential or irrelevant. While true that good fantasy narratives also seek to subvert this popular (and perhaps slightly inaccurate trope) it cannot be denied that plenty of traditional modern fantasies succumb to the more obvious divides between heroes and villains. This is not so in Martin's novel, for instead there are no «evil» characters (not even the boy King Joffrey, his mother and uncle can be called evil) and there are no true paragons of virtue (not even the children, or goody-two-shoes Ned Stark).

Similarly, common tropes such as prophecies and mystic legends, especially tied to «save the world» notions and plots, are virtually absent from the novel. While there is mention of phrases such as «winter is coming», and in later novels different factions attempt to ascribe mystical meaning to a red comet that is beheld crossing the skies, none of these are particularly

Martin's characterization is significantly different from the common stereotypes typically encountered in fantasy.

«fantastic» (in the impossible/supernatural sense) nor truly equatable to the mystical prophecies of other fantasies. However, the most significant element «missing» (or rather decreased) in *A Game of Thrones* is «magic», and the «impossible» in general. As Gary K. Wolfe says, «the criterion of the impossible, [...], seems firmly in place in the academic study of fantasy literature; it may be the first principle generally agreed upon for the study of fantasy».¹⁵ Yet the series *A Song of Ice and Fire*, particularly this first novel, are almost as devoid of magic as Peake's *Gormenghast*, and out of the four actual supernatural occurrences that take place, only two of those are not entirely shrouded in superstition and possible misunderstanding. Here I explore them in order of what I consider to be «questionable fantasy» to «unquestionable fantasy».

The first of these transpires at the beginning of the novel, in the prologue, when a group of rangers from the Wall encounter one of the Others, and the second occurs when Mirri Maz Duur performs her «witch magic» in her attempt to heal Khal Drogo.

From the Prologue to *A Game of Thrones*:

A shadow emerged from the dark of the wood. It stood in front of Royce. Tall, it was, and gaunt and hard as old bones, with flesh pale as milk. Its armour seemed to change colour as it moved; here it was white as new-fallen snow, there black as shadow, everywhere dappled with the deep grey-green of the trees. The patterns ran like moonlight on water with every step it took.¹⁶

In the scene, one of the rangers from the Night's Watch encounters one of the mysterious «Others», an apparently otherworldly creature who can

¹⁵ Wolfe, «Encounter with Fantasy», 223.

¹⁶ George R. R. Martin, *A Game of Thrones*, London: Harper Voyager, 2011 edition (original 1996), 8.

¹⁴ Diana Wynne Jones, *Tough Guide Through Fantasy-land*, London: Vista, 1996, 71.



«Resembling Fantasy»

While true that good fantasy narratives also seek to subvert this popular (and perhaps slightly inaccurate trope) it cannot be denied that plenty of traditional modern fantasies succumb to the more obvious divides between heroes and villains. This is not so in Martin's novel.

Similarly, common tropes such as prophecies and mystic legends, especially tied to «save the world» notions and plots, are virtually absent from the novel.

reanimate human corpses and use them to attack others. The ghostly apparition would have to be classed as «unquestionable fantasy», and indeed needs to be in subsequent novels, but if one stands in the shoes of a first reader, one must realize that this brief and sudden description needs to be taken with a certain degree of scepticism. In addition, the only survivor of the prologue who would be capable of attesting to the existence of this Other is promptly decapitated in the first chapter. In other words, the rangers' swift encounter with «something» might be interpreted, and was likely intended so by Martin, as nothing more than the frightened visions of a tired group of men.

The possibility of dismissing these events of questionable fantasy as superstition is continued in the next instance of possible supernatural when the «witch» Mirri Maz Duur performs bloodmagic. The woman is left alone with the dying Khal Drogo, thus no other character is truly present to testify for her supposed magic. Is her magic real? Would she really have been able to save Drogo? Or are the sounds Daenerys hears nothing more than a very good conjuror's clever parlor tricks?

Mirri Maz Duur's voice rose to a high, ululating wail that sent a shiver down Dany's back. Some of the Dothraki began to mutter and back away. The tent was aglow with the light of braziers within. Through the blood-spattered sandsilk, she glimpsed shadows moving.

Mirri Maz Duur was dancing, and not alone.

The sound of Mirri Maz Duur's voice was like a funeral dirge. Inside the tent, the shadows whirled.

Inside the tent the shapes were dancing, circling the brazier and the bloody bath, dark against the sandsilk, and some did not look human. She glimpsed the shadow of a great wolf, and another like a man wreathed in flames.¹⁷

Third event, which takes place before the previous example, but is closer to unquestionable fantasy, is when the Night Watch encounter the undead man, Othor, and who is subsequently destroyed by Jon Snow:

Jon had no time to be afraid. He threw himself forward, shouting, bringing down the longsword with all his weight behind it. Steel sheared

¹⁷ *Ibid.* 688, 691.



«Resembling Fantasy»

through sleeve and skin and bone, yet the sound was wrong somehow. The smell that engulfed him was so queer and cold he almost gagged. He saw arm and hand on the floor, black fingers wriggling in a pool of moonlight. Ghost wrenched free of the other hand and crept away, red tongue lolling from his mouth.

The hooded man lifted his pale moon face, and Jon slashed at it without hesitation. The sword laid the intruder open to the bone, taking off half his nose and opening a gash cheek to cheek under those eyes, eyes, eyes like blue stars burning. Jon knew that face. Othor, he thought, reeling back. Gods, he's dead, he's dead, I saw him dead.

He felt something scabble at his ankle. Black fingers clawed at his calf. The arm was crawling up his leg, ripping at wool and flesh. Shouting with revulsion, Jon pried the fingers off his leg with the point of his sword and flipped the thing away. It lay writhing, fingers opening and closing.¹⁸

This event is harder to dismiss than the previous two because of the characters involved. Instead of a group of dead rangers or a superstitious khalsar, the undead Othor is witnessed by Jon and, in a way, by Lord Mormont (who is blind). Othor was very clearly dead in a previous scene, and as such requires the reader to offer more explanations of how it might not be supernatural. One could argue that Othor was not truly dead, that his severed hand squirming on the floor was some sort of phantom muscle spasms, or that he was under some form of hypnosis that prevented him from feeling pain, and thus from dying when John stabs him. However, the reader's familiarity with fantasy will more likely lead them to conclude that it *is* fantastic instead of attempting to arrive at alternative explanations.

Therefore, the fourth supernatural event, when Daenerys' dragons are born, is really the only clear and indisputable incidence of actual «fantastic». This is particularly significant given that this takes place in the very last chapter of the novel:

The cream-and-gold dragon was suckling at her left breast, the green-and-bronze at the right. Her arms cradled them close. The black-and-scarlet beast was draped across her shoulders, its long sinuous neck coiled under her chin.¹⁹

Resembling Fantasy

The absence or limited inclusion of these elements which are normally associated with fantasy raises the question, as said, of how they nonetheless feel so much like fantasy. While there are, as seen, inclusions of «the impossible», in a 500 plus page novel, they are extremely sparse, yet the sense of fantasy expectation does not necessarily decrease in the reader. One possible explanation for this might be the vocabulary and style of the novel; that highly expressive and mystically descriptive narration that resembles other fantasies, and thus make the reader *feel* like fantasy.

The prologue, for example, induces a feeling of unearthliness by describing one of the character's sense of unease. It is not merely that the forest he is traveling through is unsettling, but that it seems supernaturally dangerous:

[...] the endless dark wilderness that the southron called the haunted forest had no more terrors for him. Until tonight. Something was different tonight. There was an edge to this darkness that made his hackles rise. Nine days they had been riding, north and northwest and then north again, farther and farther from the Wall, hard on the track of a band of wildling raiders. Each day had been worse than the day that had come before it. Today was the worst of all. A cold wind was blowing out of the north, and it made the trees rustle like living things. All day, Will had felt as though something were watching him, something cold and implacable that loved him not.²⁰

There is a general air of grandness and scope to the writing, even in the more mundane descriptions, that is often found in fantasy narratives:

The morning had dawned clear and cold, with a crispness that hinted at the end of summer. They set forth at daybreak to see a man beheaded, twenty in all, and Bran rode among them, nervous with excitement. This was the first time he had been deemed old enough to go with his lord father and his brothers to see the king's justice done. It was the ninth year of summer, and the seventh of Bran's life.²¹

In addition to this medieval fantasy-like speech, and perhaps more noticeable, is the stereotypical

¹⁸ *Ibid.* 546-547.

¹⁹ *Ibid.* 780.

²⁰ *Ibid.* 2.

²¹ *Ibid.* 11.



«Resembling Fantasy»

naming practices with names like «Baratheon», «Greyjoy», «Targaryen», «Jorah», «Dondarrion», «Mirri Maz Duur», «Drogo», or «Baelish», places like «King's Landing», «Winterfell», «Valyria» and «Frostfangs», or words like «khal», «khalessi», «ser» instead of «sir», and «direwolves» could hardly come from anywhere else but a fantasy story. This is amusingly reminiscent of Diana Wynne Jones' *Tough Guide* where she points out that «few names in Fantasyland are considered complete unless they are interrupted by an apostrophe»²² (note the novels from the series the *Dragonriders of Pern*²³ or those by R. A. Salvatore²⁴), and that they carry power. It so resembles fantasy and it so puts the reader in the mindset of fantasy, that names like Ned, Jon and even Bran suddenly sound out of place, even when the setting and highly-politicized plot resembles historical fiction more than fantasy.

However, the more interesting and striking manner in which Martin creates the feeling of fantasy without relying on the fantastic is through the paratexts²⁵, everything from the book covers and title, to the maps and appendices at the end. Although Martin's narrative is sparse with fantasy elements, the paratexts are fraught with high fantasy/sword-and-sorcery imagery and stereotypes. The novel's title *A Game of Thrones* might perhaps narrowly escape this, clearly echoing Martin's interest in medieval history and in the War of the Roses²⁶, but the series' title, *A Song of Ice and Fire*, is certainly reminiscent of fantasy novels.²⁷ In addition, the novel's cover (in particular the original cover, but any of the subsequent editions' covers as well) is unmistakably stereotypical of fantasy. Moreover, not only do the illustrations on the cover resemble most other fantasy novels, the blurbs and summary

Encounters with non-human others instigate a sense of mystery toward nature that decentres humankind's geocentric perspective.

on the jacket are very obviously marketed toward a fantasy-readership, in spite of the fact that there is little actual fantasy in the novel. For example, the summary informs the reader that:

Even now the children of the forest and the giants that came before the First Men linger like myth in the north beyond a great wall of ice. Wildlings and Others share the vast frozen landscape with them, and direwolves and creatures of death.²⁸

The problem with this summary is, however, that neither the children of the forest, the giants from the north, nor the Others appear in *A Game of Thrones*, or are even acknowledged by the characters to be «real» beings. In fact, the few mentions of them (about two dozen times) are either in a dismissive superstitious manner, or as a curse word. Close attention to the rest of the summary reveals even more exaggerations which clearly reveal the intention to market toward fantasy-readers:

Not long ago, a mad tyrant, the Dragon King Aerys Targaryen, sat on the Iron Throne of the Sunset Lands. At last, the lords of the Seven Kingdoms rose against him to claim the throne for Robert Baratheon, foremost amongst them. Though Robert won bravely in battle, the Dragon King hid in his citadel, where he was slain by one of his own Kingsguard. [...] When his first minister dies, Robert turns to his champion and boyhood friend, Lord Eddard Stark [...whose] gods [...] have no power in the south.²⁹

²² Jones, *Tough Guide*..., 19 and 134.

²³ Anne McCaffrey, *Dragonriders from Pern* (1967-2011). Characters like F'lar, F'nor, F'lessam are examples of names interrupted by apostrophes.

²⁴ R. A. Salvatore's *Forgotten Realms* novels (1988-2011) contain occasional examples of Jones' criticism, particularly exemplified by the popular Drizzt Do'Urden.

²⁵ Gérard Genette defines paratext as «those liminal devices and conventions, both within and outside the book, that form part of the complex mediation between book, author, publisher, and reader: titles, forewords, epigraphs, and publishers' jacket copy are part of a book's private and public history.» *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

²⁶ Damien G. Walter, «George R. R. Martin's fantasy is not far from reality», *The Guardian*, July 2011.

²⁷ A search of the Internet Speculative Fiction Database reveals at least thirteen novels and twenty stories which contain the words «Fire» and «Ice» in their titles (with eleven of them actually titled «Fire and Ice»).

²⁸ George R. R. Martin, *A Game of Thrones*, London: Harper Voyager, 1996, right jacket flap.

²⁹ *Ibid.* right and left jacket flaps.



«Resembling Fantasy»

It is clear that this blurb was written with the goal of attracting fantasy readers, as it gathers the few fantasy-like elements in the novel and puts them at the forefront. In truth, King Aerys is dead and seldom mentioned in the novel, the fact that he was called the Dragon King is merely a qualifier, Robert was not the «brave» hero the summary makes him out to be, and the description of «champion» rather glorifies Ned Stark a little too much. In addition, the comment about his gods having no power in the south implies that they are real and had power in the north, which they weren't and didn't. A description of the political power struggles, the constant scheming and backstabbing, and the environmental changes would be far more accurate.

Yet, in addition to the covers and summaries, the novel cements its fantasy-look by being complemented with maps and appendices. With four highly detailed pages of maps and nineteen pages of appendices listing the Houses and lineages, the novel, very much like Padol, Baker and Jeffrey state in their reviews, looks very much like the typical high fantasy.³⁰ Yet all of these are merely resemblances to other modern fantasies, and moreover, most of these resemblances that produce in the reader the feeling and awareness of fantasy in fact derive from external and paratextual sources instead of from the narrative itself. In other words, while the novels do contain sparse inclusions of true fantastic components, as we've seen, they are so few and far in between that what really carries the reader's «fantasy experience» is their meta (outside/beyond) awareness. The resemblances and similarities to other fantasies, the packaging of other fantasies, the common naming and vocabulary styles, are the elements that maintain their sense of wonder.

To conclude, this study reveals that there could be, and in fact there are (taking *Gormenghast* as an example) works that would be able to completely rely on the reader's input (their inter/hypertextual connections, to cite Genette again) in order to produce fantasy without having to rely on the primary element we have come to acknowledge as required for the existence of fantasy: «the impossible». It also indicates that this phenomenon would only (or likely only) work on fantasy readers as opposed to

readers who have no familiarity with fantasy, for it depends on them to produce their own sense of the fantastic. The inexperienced reader would not recognize the conscious separation from traditional modern fantasies, while the experienced fantasy reader would, yet at the same time, their very recognition of this disparity would place them on a mindset of «fantasy», which the non-fantasy reader would be unable to achieve. Martin's *A Game of Thrones* thus reveals the game of awareness, intertextuality and resemblance fantasy and metafantasy plays with its readers.

³⁰ The first edition only contains two maps, but subsequent editions incorporate the maps from the sequels.

«Resembling Fantasy»



Works cited:

«A Storm Coming: An interview with George R R Martin.» Amazon.com, <<http://www.amazon.co.uk/exec/obidos/tg/feature/-/49161/026-1281322-7450821>>, April 2012, 10 April 2012.

BAKER, Neal, «Martin, George R. R. A Game of Thrones [Review]», Science Fiction Research Association Review, 1997, 56-57.

«An Interview with George R. R. Martin», GamePro Magazine, <http://web.archive.org/web/20031004030402/http://www.gamepro.com/entertainment/books_comics/books/features/30601.shtml>, July 2003, 10 April 2012.

GROSSMAN, Lev, «Books: The American Tolkien», Time Magazine, <<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1129596,00.html>>, 2005, 10 April 2012.

ITZKOFF, Dave, «His Beautiful Dark Twisted Fantasy: George R. R. Martin Talks Game of Thrones», ArtsBeat, The New York Times, <<http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2011/04/01/his-beautiful-dark-twisted-fantasy-george-r-r-martin-talks-game-of-thrones>>, April 2011, 10 April 2012.

JEFFERY, Steve, «George R. R. Martin A Game of Thrones [Review]», Vector, 1997, 19-20.

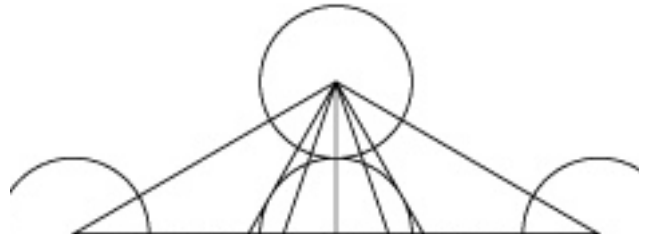
JONES, Diana Wynne, *The Tough Guide to Fantasyland*, London: Vista, 1996.

MARTIN, George R. R., *A Game of Thrones*, London: Harper Voyager, 2011.

ORR, David, «Dragons Ascendant: George R. R. Martin and the Rise of Fantasy», The New York Times, <http://www.nytimes.com/2011/08/14/books/review/george-r-r-martin-and-the-rise-of-fantasy.htm?pagewanted=2&_r=1>, August 2011, 10 April 2012.

PADOL, Lisa, «A Game of Thrones by George R. R. Martin [Review]», The New York Review of Science Fiction, 1997, 23.

PASICK, Adam, «George R.R. Martin on His Favorite Game of Thrones Actors, and the Butterfly Effect of TV Adaptations», Vulture, <http://www.vulture.com/2011/10/george_rr_martin_on_his_favorites.html>, October 2011, 10 April 2012.



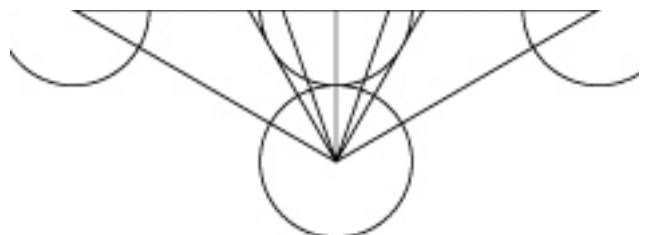
SERWER, Adam, «Game of Thrones: When Fantasy Looks Like Reality», The Atlantic, <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2011/04/game-of-thrones-when-fantasy-looks-like-reality/237196>, April 2012, 10 April 2012.

WALTER, Damien G, «George RR Martin's fantasy is not far from reality», The Guardian, <<http://www.guardian.co.uk/books/2011/jul/26/george-r-r-martin-fantasy-reality>>, July 2011, 10 April 2012.

WAUGH Patricia, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London: Methuen & Co. Ltd., 1984.

WOLFE, Gary K., «The Encounter with Fantasy», *Fantastic Literature: A Critical Reader*, edited by David Sandner, Westport, CT: Praeger Publishers, 2004, 222-235.

WYNNE JONES, Diana, *Tough Guide Through Fantasyland*, London: Vista, 1996.



«A key to science fiction»

Revisiting the sense of wonder.

Cornel Robu

Science fiction is essentially a literature of the sublime, as this modern kind of literature (and also cinema, TV and graphic art) is at present the best positioned to generate, capture and communicate the millennial aesthetic emotion of the sublime, specifically expressed here as «sense of wonder».

I intended to give a brief preliminary enunciation of this insightful and self-evident idea in my essay «A Key to Science Fiction: The Sublime», published in the British journal *Foundation. The Review of Science Fiction* (ROBU, 1988). An extension and development of this essay was my Romanian book *O cheie pentru science-fiction (A Key to Science Fiction)*; ROBU, 2004). Because for a long time the sublime was intuitively and genuinely experienced in science fiction as «a sense of wonder», «that old *sensawunda*», the book might be subtitled «Revisiting the Sense of Wonder». The following text is the English summary of that book, and hence the Romanian references in the final bibliography in this essay.

In science fiction *science* itself enforces the sublime, but it is also the *fiction* that prompts it. There are

many ways to do this (and in the practice of writing every fictional solution, every particular textual finding is concretely unique and unrepeatably) but *in abstracto* there are mainly a few converging basic patterns, some sundry fictional treatments of the «real» facts: the dislocation of the scale, the mutual conversion of the three infinities (space, time, and complexity), the analogical accumulation, acceleration and escalation, the extrapolative jump or take-off, and few such others. All these involve the *magnitude*, which is namely the ultimate source of the sublime and «sense of wonder».

As science points out, there is an immense (practically infinite) scale of magnitudes in the universe (both space and time magnitudes), and only a little segment of this scale can be perceived by man directly, intuitively, by his senses: the unaided eye can perceive objects of only average dimensions, between 10^9 m (distance to the Moon) and 10^{-3} m (tiniest clock pieces), while science expands its knowledge to a scale of magnitudes ranging from 10^{25} m (galaxies) to 10^{-15} m (quarks), or even 10^{-33} m (the Planck length). The macroscopic (mesoscopic, in fact) «human scale» of dimensions is commensurated with the human body, hence to the «society of sexes» and to that «more general» society which Edmund Burke saw as the source of the beautiful; the megascopic and the microscopic dimensions respectively are commensurated to the cosmos and microcosm, hence addressing the



«A key to science fiction»

«conservation instinct» of the person, the source of the sublime, according to Burke. Similarly, the average spans of time are commensurated to the «human life» span, while the extreme (shortest or longest) durations dissolve it. Consequently, magnitudinal parity is proper to generate mainly that «sense of loss» which signalizes the aesthetic emotion of the beautiful in «mainstream» literature (in prose fiction, in theatre, in poetry) and above all in music; while magnitudinal disparity is proper to generate that «sense of wonder» which signalizes the aesthetic emotion of the sublime in science fiction. These are, of course, not absolutely and rigidly exclusive, but only relatively and flexibly prevalent, hence the bivalence of the aesthetic pleasure and consequently the bivalence of the aesthetic criterion of valuation in science fiction.

In order to be specifically featured in science fiction, the *space* is perceived and represented discontinuously, segmented into *gradients*, which are fictionally juxtaposed by leaving out the immense intervals that separate them on the real scale of space magnitudes; gradients are an old and common procedure, currently used long ago in the art of painting and graphics, but in science fiction they are extended to embrace the «cosmic» dimensions and distances as well, the best known case being that of those moving cosmic perspectives which serve as foreframes in many science fiction films: space gives the impression of spilling over the viewer, engulfing them or leaving them behind, marooned in a void without limits or landmarks. This visual taking in may be expressed by words, therefore it frequently appears in literature too, verbally expressed here, where it features space as seen from the board of a speedy (yet not FTL) spaceship approaching or leaving a planet for example. If a «generation starship» is involved, from where the visualisation of space isn't possible, then space magnitudes (distances) are converted first into time magnitudes (durations, spans due to cover the distances) and then into complexional magnitudes (corporal, mental and social transformations or deformations that time unrelentlessly brings about).

In both cases, the minute and fragile human being, given the finitude of his/her body and the ephemerality of his/her life, is physically outrun and feels painfully overwhelmed by the unchallenging hugeness of the cosmic magnitudes: and this overwhelming is exactly the catalyst that triggers the «sublimation» of the pain into pleasure, the specific trigger that the aesthetic pleasure of the

The minute and fragile human being, given the finitude of his/her body and the ephemerality of his/her life, is physically outrun and feels painfully overwhelmed by the unchallenging hugeness of the cosmic magnitudes.

sublime needs: 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; in his own reason, man finds «a measure compared to which everything in nature is small» (KANT, 1981, p. 155) and owing to which pain turns into pleasure.¹

Therefore, in science fiction, as everywhere in the sublime mode, the specific and defining effect, aesthetic «sublimation», is produced only by an initial overwhelming, but at the same time only by its

¹ «The feeling of the sublime is, therefore, at once a feeling of displeasure, arising from the inadequacy of imagination in the aesthetic estimation of magnitude to attain to its estimation by reason, and a simultaneously awakened pleasure arising from this very judgment of the inadequacy of the greatest faculty of sense being in accord with ideas of reason, so far as the effort to attain to these is for us a law. It is, in other words, for us a law (of reason), which goes to make us what we are, that we should esteem as small in comparison with ideas of reason everything which for us is great in nature as an object of sense; and that which makes us alive to the feeling of this supersensible side of our beings harmonizes with that law. Now the greatest effort of the imagination in the presentation of the unit for the estimation of magnitude involves in itself a reference to something absolutely great, consequently a reference also to the law of reason that this alone is to be adopted as the supreme measure of what is great. Therefore the inner perception of the inadequacy of every standard of sense to serve for the rational estimation of magnitude is a coming into accord with reason's laws, and a displeasure that makes us alive to the feeling of the supersensible side of our being, according to which it is final, and consequently a pleasure, to find every standard of sensibility falling short of the ideas of reason». (KANT, 1981, p. 151-152).



«A key to science fiction»

absorption and overpassing, only if and only when human reason acknowledges its own freedom from and qualitative superiority over the quantitatively overwhelming nature (real or imaginary). Thus, in the same way, a «humanistic» science fiction is an oxymoron, since science fiction is a literature of the sublime and «a humanistic sublime is an oxymoron» (WEISKEL, 1986, p. 4). The same negativity of the aesthetic pleasure which tragedy turns (via fictionality) into what Aristotle called *catharsis* may be found, *mutatis mutandis*, in science fiction as well, but it is a sublime catharsis, not a tragic one. Science fiction proves to be surprisingly adequate to illustrate the old concept of the sublime in its very core and also in all its conceptual articulations and ramifications, such as the «kinds» of the sublime defined as early as the late eighteenth century, when Kant dissociated «the mathematically sublime» (which Friedrich Schiller called «the theoretically sublime», «the contemplatively sublime») from «the dynamically sublime» («the practically sublime», «the pathetically sublime» according to Friedrich Schiller), etc.

Not only the mega-cosmos can be overwhelming for man, but also the *microcosm* in a similar yet different way. While the immense «cosmic» distances *include* corporally the man, cohesively with the physical dimension of his body, the minute «microcosmic» distances are *included* in the same «human» dimension. While «space travel» may be freely imagined, a similar «travel» into microcosm needs a prior «catalyser» («as a means of reality displacement, there are two such devices: a *voyage* to a new locus, and a *catalyser* transforming the author's environment to a new locus»; SUVIN, 1979, p. 71). Such was the usual formula in that popular «micro = mega» model of the universe, centuries old, based on a rough mechanical analogy between solar systems and atoms. This mental analogical model was suitably connected with an analogical and figurative visualization of the microcosm, which science, owing to the microscope and other scientific achievements, progressively denied. To keep in agreement with the progress of science, science fiction developed another way of visualizing the newly discovered microbiological and microphysical «deep» of the matter, such as nanotechnology: an extrapolative not an analogical one, «abstractionist» not figurative, imaginative not mimetic, metonymic not metaphoric, and *in extremis* this «blind» visualization is dissolved into non-visibility. The overwhelming potential of the scale

Not only the mega-cosmos can be overwhelming for man, but also the microcosm in a similar yet different way.

displacement and the capacity to generate sense of wonder remain, however, unaltered.

No less than space, *time* can also be a source of sense of wonder: very long («eternity») or very short («instantaneity») durations of time may be felt as «overwhelming» for the «ephemeral» human life span, the same way that extreme (very long or very short) distances are overwhelming for the physical dimension of the human body; and this way only, physically overwhelmed and crushed, the fragile human being will be constrained to resort to the non-physical instance of his reason, compared to which everything in nature is small, even the endless and beginningless flow of time, which appears to be reduced to subordination in front of timelessness, which only the human mind can conceive. This becomes feasible by apparently contracting or dilating the human life span as compared to given time lengths, that is by dislocating the scale of time magnitudes in the universe, by displacing the durations and implicitly the isochrony of time. As they were in the visualization of space and movement, here as well *gradients* are very effective: «the gradients generate depth» (ARNHEIM, 1979, p. 275) not only in the perception of space, but also in the perception of time, in the looking into «the abyss of time», into «the pit of time» or along «the tunnel of time». The isochrone «flow of time» may be quickened or slowed, accelerated or decelerated by fictional shifts operated in the rate of time gradients, by stretching or diminishing the «granulation» of time. As a rule, a «coarse» granulation of time is



«A key to science fiction»

Complexional infinity is essentially an infinity of embodiment and incarnation, it provides inexhaustible space for materialization, for concrete and apparent representation of essences so abstract that they are otherwise inaccessible to sensory perception, ungraspable to intuition.

specific to science fiction, while a «fine» granulation may be found in the mainstream literature as well. And this affinity isn't accidental at all, since it coherently results from a deeper aesthetic determinism: the span of time subtly determines the kind of the aesthetic pleasure generated thereby, and its nature itself; the «granulation» of time, fictionally represented, subtly harmonizes the blend of «sense of wonder» and «sense of loss», and decides the prevalence of the sublime or of the beautiful for each particular case. This option agrees with another, that for «time travel» (resorting to a «time machine») or for «time catalyser» (resorting to «chronolytic» or other such drugs); further on, the «scientific» endorsement is also implied, the option between «hard science fiction» and «soft science fiction», between «far future» and «near future», between the dominance of the «sense of wonder» (as in «time-travel novels») or of the «sense of loss» (as in «timeslip romances»). An additional source of sense of wonder is brought by «the time paradoxes», by the mind-stunning, mind-knotting, and so mind-overwhelming effect of the subjacent «time loop», an endless circle of cause and effect.²

In science fiction this «third infinity» is essential, as it is «the infinite reservoir of forms» (CAILLOIS, 1975, p. 201), intuitively perceivable by the senses at the «human scale» of magnitudes, and so it is able to inexhaustibly provide an intuitive «exchange currency» for that mutual conversion of the infinities and magnitudes which is a basic science fictional pattern for generating sense of wonder. Complexional infinity is essentially an infinity of embodiment and incarnation, it provides inexhaustible space for materialization, for concrete and apparent representation of essences so abstract that they are otherwise inaccessible to sensory perception, ungraspable to intuition. It is the case, among others, of spatial and temporal immensities situated far beyond the «human scale» of magnitudes of the physical universe. In order to make them perceivable to the senses and representable to intuition, it is necessary to operate an equalization at the fictional level between the infinities, to «convert», «translate» and reformulate the terms of one infinity into

² Even if we do not take into account the depths of Time—that is in an instant section of the Universe—there is also a third abyss: that of Complexity. [...] Thus, it is not on two (as often considered) but on *three* infinities (at least) that the World is spatially built. The Minute and the Immense, undoubtedly. But also (rooted like the Immense in the Minute, yet detaching itself and following its own course) what is immensely Complex (TEILHARD DE CHARDIN, 1962, p. 21).



«A key to science fiction»

the terms and concrete matter of another one. During this fictional operation the intuitive perception by senses, otherwise overcome and overwhelmed, will manage some way or other to «overflow» aporetically outside its bed, will extend its «antennae» beyond its own insuperable limits and will succeed in becoming interposed between otherwise uncov- erable orders of magnitudes, by clinging to the joint of the conversion between the infinities and thus retain into perception something that otherwise cannot be perceived and capture into expression something that otherwise cannot be expressed. He who pours honey from one jar to another will end up with sticky fingers; something of the taste of honey will remain, even if only licked from the fingers, and something is better than nothing. This is a current fictional procedure in science fiction, an essential and defining fictional pattern —and this is perhaps why it is usually overlooked as something too trivial. And this conversion of one infinity into another confers exactly the complexional infinity the role of «exchange currency» we have named above.

But also considered on its own, the Teilhardian «third infinity» may be a perennial source of sublime and sense of wonder. Although intuitively perceivable «by the unaided eye», therefore accessible to the macroscopic (mesoscopic) perception, it may be still as overwhelming for the human finitude as the first two space infinities (megacosmos and microcosm) and as the infinity of time: overwhelming not by its rough physical dimension, but by the intrinsic self-embodied dimension of its class of complexity. (And, if I might hope to be allowed to say so, of *complexion* too. In order to have at hand a necessary term as proper and manageable as *space* and *time*, I was constrained to adopt *complexion*, *complexional*, *complexionality* to briefly designate this Teilhardian «third infinity»). Thus, the *complexional infinity* is overwhelming not by size or span, but by complexity, by «corpuscularization», by otherness and alienness, by proliferation and versatility, by psychic power and hostile intelligence resulted from an alien, xenobiological evolution of those innumerable «extraterrestrial» races which the carbonic terrestrial biped cannot understand, challenge, or defeat (even if, wishfully dreaming, man indulges himself as a perpetual and invincible conqueror); paradoxically, an excruciating feeling of cosmic loneliness concomitantly breaks his heart in search of «cosmic brothers», if not «fathers», who attract and frighten him at the same time. If this

«third infinity» is acknowledged in the field of science fiction literature and film, the aesthetic concept of the sublime considerably broadens its area of application, since the «complexional infinity» proves surprisingly encompassing and subsumative in science fiction: aliens (extraterrestrial or not), mutants and monsters, «body snatchers» and BEMs, «bugs» and «buggers», robots and cyborgs, androids and supermen, computers and machines, «simbodies» and AIs, ant hills and other «hive-minds», «living worlds» and other sentient heavenly bodies, and so on, and further so on: virtually all major science fiction topics and motifs, plots and characters, gadgets and gimmicks may be coherently and intelligibly systematized. Quantitatively, the complexional infinity is equally, if not more, productive than the other two space infinities and time infinity. It is also equally open and accessible to both cardinal kinds of sublime, as dissociated by Kant and Schiller. the mathematical (theoretical, contemplative) sublime, and the dynamical (practical, pathetic, apocalyptic) sublime.

By the scale of dislocation itself, a major systematic bifurcation is made from the very beginning: as a central complexional landmark, man fictionally casts his mind-eye «upwards» or «downwards» the immense scale of complexional magnitudes in the (real or imaginary) universe, implicitly dividing it into an «ascending» slope and a «descending» one. The overwhelming level difference persists in both cases, the tensional and conflictual potential wherefrom sublime and sense of wonder result remains fully operating all along the immense scale of complexional magnitudes in the universe from Apotheosis to Apocalypse. The *complexional ascension* begins from the standard human intelligence and extends «upwards», «above» it, culminating with the hypothetical and apothetical «Omega Point» (Teilhard de Chardin), «Overmind» (Arthur C. Clarke), «Cosmic AC» (Isaac Asimov), etc. Extreme complexional magnitudes are fictionally juxtaposed to and superposed above the average complexional dimension of man and overwhelm him, dissolve him, crush him under their irreducible otherness and terrific alienness. Apparently this ascending punch line asymptotically leads to a meeting with religion (not religion as a theme in science fiction, but science fiction itself as a religion). However, there is here a subtle yet unremovable frontier between the religious and secular sublime, between «totaliter aliter» and «alien encounters», between «the sense



«A key to science fiction»

The eye cannot see anything more except its own «blindness»; the understanding can only its own incapacity to understand any meaning; expression cannot express anything, except its own incapacity to express it.

of awe» and «the sense of wonder»: science fiction doesn't need a transcendent, the immanent suffices to it, «the infinite reservoir of forms» is enough, as to every art, while religion is unconceivable without transcendence. Not a mystic ecstasy, but an aesthetic emotion is available in science fiction, at its highest. No more, but also no less.

This highest point may be reached by specific science-fictional ways, mainly by analogy and extrapolation, by analogical land-running finally cast into an extrapolative take-off, and in this respect the complexional infinity may even prove it better than space and time. Science fiction texts often include the «simple rule of three» of extrapolation (H. G. Wells was among the first to have worded it, in *The War of the Worlds*: «across the gulf of space [there are] minds that are to our minds as ours are to those of the beasts that perish»; 1975, p. 9). By such «simple» logical operations (and literary basic processes at the same time) like analogy and extrapolation, science fiction leads necessarily to accumulations, escalations and jumps that overwhelm the man in the very finitude and extreme limit of his body and mind. Thrown «above» or «over» their human limit, intuition cannot grasp anymore «the things», or «the world», but only its own incapacity to grasp anything; the eye cannot see anything more except its own «blindness»; the understanding can only its own incapacity to understand any meaning; expression cannot express anything, except its own incapacity to express it. This is exactly what the sublime is about, and one of the best descriptions

we can give of it. Even such little is better than nothing when approaching and grasping in some way or another the lack of consistency and form of the trans-human complexional stages, in order to retain into perception something of what otherwise cannot be perceived, to capture into expression something of what otherwise cannot be expressed. Inaccessible to human understanding, inaccessible to expression by words, that *ignoramus et semper ignorabimus* of trans-human complexional superiority may be at least glimpsed as existing, it may at least signal its existence in itself, self-sufficient and unattainable, by exactly these intuitive, visual, mental and verbal approximations, which are inescapably imperfect. Such is, as a rule, as a paradigm, the way how the «complexional ascension» generates sense of wonder in science fiction. Categorically, it belongs mainly to the «mathematically sublime» (Kant), and to the «theoretically» or «contemplatively sublime» (Schiller).

«Downwards», the descending slope of the scale of complexional magnitudes in the universe, this is to say, the sudden, catastrophic and «apocalyptic» *complexional collapse*, results in aesthetic effects belonging to the category of the sublime that Kant called «the dynamically sublime», and Schiller «the practically sublime», «the pathetically sublime». The central landmark is the same: the standard complexional dimension of the average human intelligence and of the bodily, somatic support that intelligence needs in order to exist. As it fictionally operates an annihilating disintegration of this physical support, and fictionally reduces an infinitely superior state of aggregation to another, infinitely inferior, the complexional collapse entirely affects the area where everything lives, «le point de vitalisation» (Teilhard de Chardin) and, within it, firstly that segment of «the living» that enables intelligence to exist and subsist at specific human parameters («le point d'humanisation», according to Teilhard).

As compared to this, the embodiment stage of the inert and amorphous «dead» matter lies somewhere deep down the scale. The fictional juxtaposition of the two complexional levels in their very concrete materiality urges the intuition to intensely perceive the innate fragility of all that is living, the perishability of «life», and the vulnerability of intelligence. By this dramatic breakdown along the scale of complexional magnitudes, which suddenly reduces to the state of an amorphous non-structure, of mash and debris, of smoke and ashes,



«A key to science fiction»

the bodily intelligence-bearing complexity of the human beings, the life itself of these beings appears brutally reduced to the fragility and perishability which the living cannot escape, being menaced in its very fibre and overwhelmed by the blind force of the «dead» matter. And the response to this physically overwhelming devastation is, as generally in the sublime, a non-physical one: resorting to the supreme instance of reason, which puts to action the means able to generate the aesthetic emotion of the sublime that is perceived in science fiction as a production of «sense of wonder». «The imagination of disaster» proposed by Susan Sontag feeds itself from such dialectics, and this is the ground of «the aesthetics of destruction», «the aesthetics of collision» according to Vivian Carol Sobchak. These «peculiar beauties to be found in wreaking havoc, making a mess» (SONTAG, 1965, p. 213) remain valid despite their perverse use and abuse in science fiction literature, and especially film. They remain alive despite those flashy flame-sheaves and flamboyant pyrotechnical illuminations that set the screen on fire, that dazzle the eye and deafen the ear, despite that stuff of blowups and havocs, of «wrecking, with its scatological satisfaction» (SOBCHAK, 1980, p. 140), which science fiction films ceaselessly pile on and up. (And which is nothing new: Schiller, as far back as 1792, spoke of the «impurity» that may burden the genuine aesthetic pleasure of tragic or sublime, and even Aristotle witnessed it as been practised *mutatis mutandis*, in the ancient Greek tragedy shows: *nihil novi sub sole...*).

On this board, on its side of complexional collapse and disaster featuring, science fiction is often exposed to an improper and illegitimate extraliterary approach that neglects the aesthetic pleasure and only requires the so-called «warning». This was the case until recently in the former communist countries, where science fiction was officially allowed, but mainly, if not only, as «warning literature»: the science fictional «apocalypse», especially nuclear holocaust and ecological disaster, were compulsorily subjected to the ideological requirement of expressing by all means a «generous humanistic message» and a «vigilant warning» in which every science fiction story, novel or film was bound to semantically result and ideologically culminate. Apart from the implicit contempt involved here, equally unacceptable are the logical failure and aesthetic underdevelopment. These are, of course, serious problems of mankind, and self-extinction of man by the excess of its own technology,

escaped from control, or by the catastrophic ecological effects of man's irresponsibility as individual and as «human race», is far from being a mere abstract hypothesis. Nevertheless, all these problems are not literary, and literature will not certainly solve them. In order to be literature and something else at the same time, fiction must succeed in being what it is, no more and no less than literature: it should not miss its specific, irreplaceable function which legitimates it as a human activity: to produce an artistic satisfaction, an aesthetic pleasure. Science fiction, before being a «warning» and indeed for its efficiency as warning, should be first no more and no less than science fiction, should offer that special satisfaction that nothing else can offer: sublime's pleasure in pain, the sense of wonder, «that old *sensawunda*». In order that the disaster in science fiction may make us feel horrified and then actively responsible, we must first «taste» it in itself, we need relish the bitter-sweet taste of that pain produced by disaster or any other overwhelming occurrence, which in turn produces aesthetic pleasure, often a bivalent, twofold pleasure.

Only from this point of view is the «warning» aesthetically warranted in science fiction. Only if it is organically incorporated in the text, absorbed in the work and not something added from outside as an abstract «thesis», as simple extra-aesthetic propaganda, whatever the latter's source and tendency might be, however incontestable the merits and however well-intended the motives of the «message». As for the «generous message» itself, to satisfy those who look for it by all means, it is also there, in

In order to be literature and something else at the same time, fiction must succeed in being what it is, no more and no less than literature: it should not miss its specific, irreplaceable function which legitimates it as a human activity: to produce an artistic satisfaction, an aesthetic pleasure.



«A key to science fiction»

its place, intelligible yet unobtrusive, if embodied in and endorsed by a sound fictional flesh. And it is to be born in mind that a humanistic science fiction is an oxymoron, since a humanistic sublime is an oxymoron (WEISKEL, 1986, p. 4). Therefore, never mind if the famous «generous humanistic message» sometimes happens to be not «robustly optimistic», as required, but rather «vigorously pessimistic» indeed: a diversified diet benefits one's health...

Not a warning but a pleasure is, therefore, the proper reward in reading science fiction. There are in science fiction aesthetically exquisite achievements and values, too. As a matter of fact, an experienced science fiction reader will acknowledge them instantly, in the very act of reading, and he or she does not need any more theoretical arguments and principia, although they can be principally and theoretically demonstrated as well, if required. Such a principium undoubtedly is the postulate of value in art and literature, including science fiction. The *sine qua non* condition of value is also here the aesthetic pleasure, and there is more than one way to reach this pleasure that is value. Since the same effect may be produced by more than one cause, and since the aesthetic pleasure is a multi-caused effect as well, it is obvious that aesthetic value in science fiction may be based not only on *the beautiful*, but also on *the sublime*, if not *mainly* on the latter. Not only the beautiful, which is intuitively signalized by the sign of «sense of loss», may be a source of delight in reading science fiction, but also and firstly the sublime, signalized and certified by «that old *sensawunda*», the sense of wonder. This is an infallible and specific, an therefore defining, sign, so that what can be more adequate, more legitimate, in science fiction, than a criterion for value which refers from the sublime, not only to the beautiful? What can be more natural, more proper here, than the priority of this criterion, of this «sense of wonder», a perfectly legitimate and primary criterion since it is essentially specific and defining?

«Small is beautiful». All right. So it may be. So let it be. Then, of course, «great is sublime». But equally «sad is beautiful», «sorrowful is beautiful».

The major emotional token of the beautiful, the most intuitively perceivable, and the most emotionally touching is undoubtedly that «sense of loss», which Edgar Allan Poe (1981: 155) described as a «note of sadness inseparably bound to all manifestations of the true Beauty»; or, as Croce (1972, p. 32) said, «a veil of sadness seems to shadow the Beauty; but it's no veil, it's the very face of Beauty». This is a prerogative of the «great» mainstream literature, prose fiction, theatre and poetry, but above all music. Science fiction, especially «soft science fiction», may sometimes successfully compete with mainstream literature on very this select ground, but the own playground of science fiction, especially of «hard science fiction», remains magnitudinal

Beauty only is what will save the world, Dostoyevsky said. So it may be, once more, so let it be. Yet what could mean, actually and finally, such a «salvation», if not an aesthetic anaesthesia, whose guaranteed effect grows from the very common etymological root of the phrase?

disparity, the sublime, the sense of wonder: the old lawgiver who was Edmund Burke irrevocably divided the ground between sublime and beautiful, as cited above, and science fiction inherits this partition. And it is not a poor heritage at all! A Romantic «vein» may also be found there.

There is room enough in science fiction for both these different essences of the aesthetic pleasure; and there isn't room at all, by virtue of the same bivalence, for any exclusivism. The bivalence of aesthetic pleasure is, in science fiction, an actual fact inherently given in the text and genre themselves. And from this bivalence of the aesthetic pleasure naturally and necessarily follows the bivalence of the aesthetic criterion of value. Once recognized this, once this bivalence agreed upon, the priority should be clearly asserted: a science fiction work aesthetically «lives» firstly by its «sense of wonder». This is the essence that confers it identity and legitimacy, which cannot be missed, and always remains compulsory and without exceptions (though it may vary in proportion and dosage in every case), while «the sense of loss», though more touching and all-praised, remains non-specific, optional and acceptable. To absolutely require from a science fiction writing top qualities and achievements specific to other genres (such as sophisticated style, deep characterization etc.) would mean to subject it to a foreign aesthetic jurisdiction and, implicitly, to judge



«A key to science fiction»

it unfairly. To righteously judge it, it is natural and necessary to subject it to its own law, to the law that actually rules it, this is to say, to the law of the sublime, and judge it consequently, considering its capacity or incapacity to capture and express that aesthetic pleasure that is essential in the sublime, and that established itself as «sense of wonder» in science fiction.

Beauty only is what will save the world, Dostoyevsky said. So it may be, once more, so let it be. Yet what could mean, actually and finally, such a «salvation», if not an aesthetic anaesthesia, whose guaranteed effect grows from the very common etymological root of the phrase? Or, to summarize it in another Greek word, a *catharsis*, that relief which art carries out by «licking» the unhealable «wound» which is the very existence of man with the beautiful's «sense of loss»? The same effect still may be carried out by another way. The same «wound» may be not only «licked», but also «burnt», «cauterized» through another aesthetic «sense»: sublime's «sense of wonder».

To lick the wound or to burn it —that is the bivalence of the aesthetic pleasure. Yet that is not all. However, there is something else. Namely there remains man's absolutely unique status of Anthropic Observer of the Universe, which endogenously generated him from its own self— a record that happens only once in a million of billions times, a jackpot that comes out one single time to 10^{15} drawings of the Big Bang lottery. And what «observes» this anthropic and misanthropic (and maybe misanthropically self-repugnant, yet so uniquely privileged) carbonic observer of the Universe, what he sees by his eyes and understands by his mind, inherently sets into resonance, together with his intellect, his feeling, and together with his reason, also his emotion too: namely that very aesthetic emotion of the sublime which may be found best caught into expression as «sense of wonder».

Sense of wonder is the voice of the anthropic observer of the Universe.

Sense of wonder is the flame by which his wound is burnt in science fiction.

Bibliography

- ARISTOTEL. *Poetica*. București: Editura Academiei Republicii Populare Române, 1965.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arta și percepția vizuală. O psihologie a văzului creator*. București: Meridiane, 1979.
- BURKE, Edmund. *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful (1756)*. London, New York and Toronto: Oxford University Press, 1913.
- CAILLOIS, Roger. *Eseuri despre imaginație*. București: Univers, 1975.
- CROCE, Benedetto. *Poezia. Introducere în critica și istoria poeziei și literaturii*. București: Univers, 1972.
- KANT, Immanuel. *Critica facultății de judecare*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1981.
- POE, Edgar Allan. *Principiul poetic*. București: Univers, 1971.
- ROBU, Cornel. «A Key to Science Fiction: The Sublime». *Foundation*, London, n. 42, 1988, p. 21-37.
- SCHILLER, Friedrich. *Scieri estetice*. București: Univers, 1981.
- SOBCHAK, Vivian Carol. *The Limits of Infinity. The American Science Fiction Film 1950-1975*. London: Thomas Yoseloff Ltd., 1980.
- SONTAG, Susan. «The Imagination of Disaster». In *Against Interpretation and other essays*. London: Eyre & Spottiswoode, 1967, p. 209-225.
- SUVIN, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven and London: Yale University Press, 1979.
- TEILHARD DE CHARDIN, Pierre. *La place de l'homme dans la nature. Le groupe zoologique humain*. Paris: Albin Michel, 1962.
- WEISKEL, Thomas. *The Romantic Sublime. Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1976.
- WELLS, H. G. *The War of the Worlds*. London: Pan Books, 1975.



Humor negro y sátira social e histórica en dos sátiras especulativas rumanas y un relato fictocientífico dadaísta

Mariano Martín Rodríguez

Es inmensa la producción literaria de la ciencia ficción y de los géneros que la precedieron directamente antes de su eclosión en los Estados Unidos en la década de 1920 y su triunfo universal desde la de 1950, tales como el viaje imaginario y la ficción científica (*scientific romance*)¹. Aunque la tradición lingüística más conocida del género sea la inglesa, tanto por el amplio conocimiento mundial de su idioma como por la abundancia y calidad de su producción, la ciencia ficción es una de las modalidades literarias más universales, cultivada incluso por numerosos escritores del canon y en los idiomas más peregrinos, desde el bengalí hasta el groenlandés, pasando por el bretón, lenguas en que novelas de ficción científica hasta son clásicos de sus literaturas². En Europa

1 A efectos prácticos, distinguimos la ciencia ficción, cuyo nombre inventó Hugo Gernsback para designar un tipo de producción literaria de vocación eminentemente comercial (los *pulps*) —del que procede la ciencia ficción hegemónica en la actualidad—, de la ficción científica, que indica la literatura prospectiva de tradición predominantemente intelectual y europea cuyo ejemplo más conocido son los *scientific romances* de H. G. Wells. En español, el término de *novela científica* se refería sobre todo a la narrativa didáctica decimonónica que seguía el modelo de Jules Verne y que no siempre se puede considerar *ciencia ficción*.

2 A título de curiosidad, recordaremos que la primera novela esquimal, *Sinnattugaq* (El sueño, 1914; traducida al

y en lenguas menos exóticas o minoritarias como el alemán, el ruso o las románicas (francés, italiano, rumano, etc.), cuyos escritores pertenecen globalmente a la misma macrotradición occidental en que surgió tanto el viaje imaginario como el *scientific*

danés en 1915 con el título de *En grønlanders drøm*), de Mathias Storch, está ambientada en una avanzada Groenlandia del futuro (en 2015). Entre las tradiciones asiáticas de la ciencia ficción, una de las más ricas y tempranas, seguramente por influencia de los colonizadores ingleses muy presentes en esa región de la India, fue la bengalí, tal como explica Debjani Sengupta en su estudio «Sadhanbabu's Friends: Science Fiction in Bengal from 1882-1961» (*Sarai Reader 2003: Shaping Technologies*, Delhi - Amsterdam, The Sarai Programme and The Waag Society for Old and New Media, 2003, pp. 76-82). En Bretaña, la obra más reeditada, aunque sea en la versión francesa realizada por el autor mismo (*L'Île sous cloche*, 1946) sobre el texto original bretón, es *Enez ar rod* (1949), de Xavier Langleiz (Xavier de Langlais, en francés). La ciencia ficción en otras lenguas que no se suelen mencionar en relación con este género ha sido a veces objeto de estudios interesantes como «Science Fiction from a Dusty Shelf: A Short History of the Fantastic in Slovak Literature to 1948» (*Science Fiction Studies*, Vol. 23, n° 1, 1996, pp. 27-36), de Jozef Žarnay and Cyril Simsa (trad.); «Serbia Between Utopia and Dystopia» (*Utopian Studies*, vol. 11, n° 1, 2000, pp. 1-21), de Zorica Đergović-Joksimović; «The Emergence of Science Fiction in Arabic Literature» (*Islam*, n° 77, 2000, pp. 263-285), y «Science Fiction and Fantasy in the Irish Language» (*Celtic Cultural Studies*, 2005, <<http://www.celtic-cultural-studies.com/papers/04/oleary-01.html>>), de Philip O'Leary. En España, se impone mencionar la tesis de doctorado de Daniel Saiz Lorca titulada *La literatura checa de ciencia ficción durante el período de entreguerras* (Madrid, Universidad Complutense, 2006, <<http://eprints.ucm.es/tesis/fl/ucm-t29008.pdf>>).

Humor negro y sátira social e histórica

romance, la literatura prospectiva presenta una riqueza que puede competir con la anglosajona, como indican tantos ejemplos que se podrían sacar a colación, incluidos los de Kurd Lasswitz o Rosny aîné, los padres de la ciencia ficción junto con H. G. Wells, y los de muchos otros contemporáneos y sucesores que configuran, juntos, un panorama extremadamente variado en temas y técnicas, un panorama en el que conviven las manifestaciones dirigidas al gran público y publicadas en la prensa periódica hasta las más minoritarias procedentes de círculos poéticos y experimentalistas, entre las cuales las coincidencias eran, no obstante, numerosas. Aunque el tratamiento de los asuntos pudiera diferir grandemente, la mayoría compartía tanto el respeto por la lógica en el desarrollo del mundo ficticio imaginado como la perspectiva distanciada y crítica presente hasta en la ciencia ficción más conservadora, ya que el hecho de construir una realidad alternativa a la empírica entraña casi ineludiblemente un cuestionamiento de esta última, del aquí y ahora. Esto ocurre con mayor razón cuando se trata de unos textos que adoptan un enfoque radical como los que presentamos y traducimos a continuación.

El primero constituye la última narración publicada en vida (revista *Littérature*, nº 2) de Jacques Rigaut, un dadaísta francés que conjugaba la elegancia de un *dandy* con un nihilismo sin concesiones. Su texto más conocido es, de hecho, un breve prospecto publicitario de una «Agencia General del Suicidio» («Agence Générale du Suicide»), publicado en 1959, treinta años después de que se tirara

Esta actitud inconformista es patente en *Un tema brillante* («Un brillant sujet» en el original), y no se ejerce únicamente sobre la religión o la moral sexual, a juzgar por el asesinato de Jesús o las orgías incestuosas o esclavistas ahí mencionadas.



La ciencia ficción es una de las modalidades literarias más universales, cultivada incluso por numerosos escritores del canon y en los idiomas más peregrinos, desde el bengalí hasta el groenlandés, pasando por el bretón, lenguas en que novelas de ficción científica hasta son clásicos de sus literaturas.

una bala al corazón a los treinta y un años. Ya entonces era una figura mítica en los medios culturales de vanguardia, aunque su obra conocida era muy escasa. En ella domina el humor negro, así como una iconoclastia radical, muy dadaísta, contra todo lo establecido. Esta actitud inconformista es patente en *Un tema brillante* («Un brillant sujet» en el original), y no se ejerce únicamente sobre la religión o la moral sexual, a juzgar por el asesinato de Jesús o las orgías incestuosas o esclavistas ahí mencionadas. Tanto el anticlericalismo como la subversión erótica abundan en la literatura de vanguardia. Pero Rigaut va más allá: su rechazo de la tradición llega a una destrucción total de la historia, con apuntes ucrónicos (por ejemplo, los amerindios dotados por él de tecnología moderna) y metaliterarios, como el cortocircuito de la literatura al entregar al padre de la poesía occidental, Homero, una obra dadaísta de Tristan Tzara que cabe considerar como el *nec plus ultra* de la negación de lo clásico. Esa destrucción de la historia se efectúa mediante un viaje en el tiempo que facilita una plasticidad total del pasado³, mientras el héroe

³ Según Elisabeth Wesseling (*Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1991, p. 109), «Rigaut inflates the historiographical convention to endow historical events with continuity»

Humor negro y sátira social e histórica

sigue dando vueltas en su huevo, un huevo que es, al mismo tiempo, principio y final, alfa y omega divino, y que pone de relieve la inanidad de todo. El ingeniero altera la historia y ejerce una omnipotencia paródicamente divina, pero su viaje no lleva a ninguna parte, porque tanto la existencia individual como la colectiva acaban siendo un círculo sin sentido del que sólo cabe salir mediante el «dogma del suicidio obligatorio», tal vez tirándose una bala en la testa. Y, sin embargo, esta novela o, más bien, síntesis de novela, no denota ningún pesimismo existencialista, tal vez porque su escritura se hace eco del juego de la vanguardia. No hay lugar para sesudas disquisiciones (seudo)filosóficas o morales. En cambio, un tema que podría dar lugar a un volumen amplio y brillante, se despacha con un estilo telegráfico y ágil, reducido a las pinceladas esenciales, en que el placer de contar se manifiesta con la misma facilidad con que el protagonista hace realidad, jovial e inocentemente, su sueño de omnipotencia, que no es sino el de una libertad total. Sin embargo, la narración no es arbitraria, aunque sí lo puedan parecer los actos del viajero, aparte de su carácter coherentemente iconoclasta. El procedimiento mecánico del viaje y, sobre todo, el desarrollo racional de la historia la ancla sólidamente en la ciencia ficción, de la que constituye una manifestación vanguardista menos rara de lo que se podría creer. Recuérdese, a este respecto, una explotación paralela de las paradojas temporales por Enrique Jardiel Poncela en *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (1936), ya en el período de vanguardia institucionalizada y aceptada por el gran público. Ambas obras tienen en común un carácter paródico que respeta, no obstante, la exigencia ficciocientífica de que el aprovechamiento literario de un *novum* conceptual obedezca a su lógica ficcional propia, ilustrando, al mismo tiempo, el hecho de que la ciencia ficción de entreguerras no sólo existía en revistas de papel barato o en la nutrida pléyade de cultivadores del intelectual *scientific romance*, sino también en un mundo aparentemente tan alejado en sus prácticas de lo científico como el de las vanguardias, inclusive la más radical, la dadaísta.⁴

and coherence by aligning them in a single teleological sequence through an enlargement of scale. The alignment of separate events becomes a ridiculous *tour de force* if we grasp the whole of human history from Genesis onward at a stroke».

⁴ Según Wesseling (*ibid.*), «Rigaut's alterarions of history were inspired by specific political and esthetic ideals which he shared with other dada artists. His story gestures toward an alternate history according to which dada stands at the beginning of cultural history, as opposed to inheriting an old and exhausted cultural tradition, and in which Christianity

Los otros dos relatos traducidos aquí no son tan abiertamente rompedores como el de Rigaut. No obstante, comparten con este tanto su carácter inconformista como su naturaleza paródica y humorística, en un registro negro.

Los otros dos relatos traducidos aquí no son tan abiertamente rompedores como el de Rigaut. No obstante, comparten con este tanto su carácter inconformista como su naturaleza paródica y humorística, en un registro negro. Aunque se ha afirmado del clásico rumano Ion Luca Caragiale (1852-1912) que pudo influir en la aparición del teatro del absurdo gracias a la admiración del francorrumano Eugène Ionesco hacia su obra, lo cierto es que ésta es ajena a cualquier experimentalismo vanguardista consciente y está muy arraigada en su tiempo, aunque no precisamente en la literatura realista-naturalista de la que siguen hablando los manuales como si fuera la única en aquel entonces. Junto con los gruesos volúmenes de costumbres o psicológicos que constituían la manifestación literaria más prestigiosa, existía paralelamente una producción satírica que perseguía sobre todo hacer reír mediante unas técnicas de escritura caracterizadas por un formalismo sumo, especialmente en el teatro, sin olvidar por ello el ánimo de dejar en ridículo la respetabilidad burguesa, anulada ahí a carcajada limpia. El género dramático del vodevil constituye la manifestación principal de este tipo de literatura de humor decimonónica tan aplaudido por el público como despreciado durante mucho tiempo por la crítica canónica. En el panorama europeo de este género, en el que destacan el francés Georges Feydeau o el

and imperialism are prevented from becoming powerful determining forces».

Humor negro y sátira social e histórica



Oscar Wilde de *The Importance of Being Earnest* (1895), Caragiale destaca por un dominio técnico y del lenguaje hablado equivalente al de esos dramaturgos que sí tuvieron la suerte de escribir en lenguas más estudiadas, a lo que el rumano suma una mayor variedad de temas dentro del mismo molde. Así, su comedia más conocida y la única traducida al español⁵, *Una carta perdida* (*O scrisoare pierdută*, 1884), explota magistralmente la técnica vodevilesca del enredo para mostrar la corrupción política y electoral y la bajeza moral del oportunismo en la cosa pública, un tema, como se ve, de la más rabiosa actualidad entonces y ahora. Esta comedia no es sino el ejemplo principal de toda una producción satírica de Caragiale dirigida contra la inanidad intelectual y ética y la falta de escrúpulos de los que manipulan y explotan a la mayoría honrada. Obras de teatro, cuentos, cuadros de costumbres y artículos suyos tratan una y otra vez este tema, cuyo enraizamiento en la realidad rumana no le resta validez universal. Las malas costumbres ahí pintadas eran y son comunes también fuera de su país. Sin embargo, el alcance general de la sátira es incluso más claro en las escasas incursiones de Caragiale en la literatura especulativa. Entre ellas, destacan las tres crónicas que escribió en 1874 para la revista satírica bucarestina *Ghimpele* (1866-1879), de las que traducimos las dos primeras (la tercera, «Crónica fantasista» [«Cronica fantazistă»], es una anticipación de interés municipal). La «Crónica fantástica» («Cronica fantastică») es la que parece acercarse más a la ciencia ficción, al menos por el hecho de transcurrir en 3874, siglos después de la invasión china de Europa y la consiguiente sinización. El autor se burla así del temor al llamado peligro amarillo, entonces muy en boga, al tiempo que introduce una perspectiva ajena, distanciadora (*cognitive estrangement*, diría Darko Suvin), sobre lo observado. El esquema es muy cercano al del cuadro de costumbres: un guía local va mostrando a unos forasteros las curiosidades de la ciudad, llamada expresivamente Neciópolis (*Tâmpitopole*). Pero no se trata de costumbrismo al uso. Los nombres de los personajes, caricaturescamente chinos, y de las instituciones, así como las acciones que dan lugar, orientan la lectura hacia la alegoría sociopolítica. La iglesia, la administración y la justicia de la Europa china del futuro son máquinas que aplastan al individuo. Y al lector no le cabe el

consuelo de decir «largo me lo fiáis». En un giro metaliterario muy eficaz, la voz narrativa irrumpen en el universo ficticio para tranquilizar irónicamente a los lectores: no se encuentran en el futuro, sino en sus casas, leyendo la «Crónica fantástica», con lo que las aberraciones descritas no se producen en un futuro hipotético, sino en la ciudad misma de la lectura, aquí y ahora.

La segunda crónica, la sentimental («Cronica sentimentală»), prolonga el recurso a la ironía en una narración que remite más bien a la tradición del cuento filosófico en su variante de viaje imaginario. Como un nuevo Gulliver, el innominado narrador cuenta a un amigo su viaje a África y su estancia entre los *tontos*. Este pueblo curioso no solo se deja explotar por la minoría guerrera dirigente, sino que hasta se deja masacrar por ésta sin protestar siquiera, porque ni aún la protesta les cabe a los ciudadanos en su cabeza de tontos. La ambientación africana es meramente anecdótica. Se trata una vez más de inducir un distanciamiento ilusorio que universalice el mensaje, el cual resulta aplicable de todos modos a cualquier sociedad en que sus miembros se dejan maltratar sin reaccionar, adormecidos por la tradición, la costumbre o la ignorancia misma de que existen alternativas. Ante tal espectáculo, el intelectual lúcido intenta intervenir, pero su falta de éxito señala los verdaderos límites de la capacidad de la sátira en el mundo real. En definitiva, el escritor poco puede hacer salvo reírse de lejos de la tontería ajena o compadecerse, solidarizarse moralmente y sentir pena, que es la actitud que parece predominar a juzgar por la última frase de esta «crónica sentimental». Llorar o reír por no llorar. La parábola no deja muchas salidas, aunque está claro que la solución no es tan complicada. Basta tomar conciencia. No hace falta dejarlo todo por imposible y propugnar el suicidio obligatorio universal a la Rigaut, cuyo nihilismo, no obstante, no excluye naturalmente una interpretación satírica, si bien su carácter lúdico rebaja, paradójicamente dada la premisa adoptada, una visión que resulta, pues, menos infernal que la presentada por Caragiale.

⁵ En la antología *Teatro rumano contemporáneo*, Madrid, Aguilar, 1972, pp. 17-107 (traducción de Ioana Gravilescu).

Humor negro y sátira social e histórica

Jacques Rigaut
Un tema brillante⁶
Novela

A André Breton.

Puede concebirse un móvil de una velocidad tal que, en el plano del ecuador y en sentido inverso a la rotación de la Tierra, diese la vuelta una vez a esta esfera en el tiempo en que esta sólo se hubiera desplazado de forma inapreciable. Con algunas cifras y una buena reputación, no resulta más difícil representar el tiempo como una espiral que como el tiempo absoluto o el paso del tiempo, y un móvil partido de un punto a mediodía pasaría por 6, 0, 18 horas y llegaría al mediodía del día anterior, y así sucesivamente.

Un ingeniero divorciado construye un aparato en forma de huevo gigantesco que, mediante diferencias de temperaturas conseguidas gracias a la electricidad y sin influir en la temperatura de la celda preparada dentro de ese huevo, es capaz de remontar la corriente del tiempo.⁷ Persiste una preocupación: se teme que el viajero rejuvenezca durante su expedición, se teme encontrar en la primera parada un bebé⁸ o, si el viaje se prolonga, al padre y la madre del viajero y, tal vez, a todos sus antepasados comprimidos en el aparato.

Un joven sentimental, llamado Palantesta⁹, desea aprovechar este invento para rehacer su vida. Se propone reencontrar, siete años antes, a una amante perdida y volver a empezar esta experiencia todas las veces que haga falta para un amor logrado.

Salida de Palantesta, llegada de Palantesta. Penetra en el apartamento de su amante: «¡Yo en primicia! —exclama al toparse con un Palantesta de 20 años acostado en la cama de su amante—. Había previsto imperfectamente la integridad del pasado. Supongo que, llevándome conmigo en el huevo al Palantesta aquí presente y haciendo una parada cada año, podría recogerme a diferentes edades y confrontarme en una misma habitación con una veintena de ejemplares míos de todos los tamaños».

Rivalidad de Palantesta y Palantesta. Palantesta, con la ventaja de conocer lo que va a pasar, suplanta a Palan-

6 Traducimos de la edición siguiente: Jacques Rigaut, *Écrits*, édition intégrale établie et présentée par Martin Kay, Paris, Gallimard, 1970, pp. 34-36. En la página 235, Kay da las variantes del manuscrito, que recogemos traducidas en nota.

7 En el manuscrito figura a continuación la frase siguiente: «Un reportero se propone ir a fotografiar a Juana de Arco y traer pruebas con una dedicatoria al campeón del mundo de boxeo (pesos pesados)».

8 En el manuscrito, «un niño que hace la primera comunión».

9 «Palentête» en el original. El nombre parece combinar la palabra italiana «palla» (bala) y la expresión francesa «en tête» (en la cabeza).

testa. Desesperado, Palantesta amenaza con suicidarse. Terror de Palantesta, que teme que este suicidio acarree su muerte; deja el campo libre a Palantesta y vuelve a montar en su aparato.

Deseoso de estirar las piernas, Palantesta se para 23 años antes, en el mismo país. Se consuman varios incestos. Palantesta tiene motivos para creer que es su propio padre.

«¡Napoleón, Aníbal, las Pirámides! ¡Bah! ¡Pasemos al diluvio!», pronuncia Palantesta mientras se aplica al pecho un aparato registrador de los latidos del corazón para poder seguir siendo capaz de evaluar su edad. Palantesta marcha a descubrir el Génesis.

Como no está seguro de encontrarse con Dios y es incapaz de modificar un pasado del que procede, Palantesta se dedica a crear nuevas versiones de ese pasado, pero sólo lo bastante para desconcertar a las personas de su época que se aventuraran tras él en el pasado y que se expondrían a no encontrar nada de acuerdo con la historia:

Al final del reinado de Augusto, Palantesta, tras recorrer seis meses la provincia de Judea, descubre un niño, Jesús de Nazaret, dormido bajo un olivo; le inyecta cianuro de potasio en las venas.

Unos años más tarde, acecha, mientras pasea, a un jovencita de Egipto; un día que la sorprende sola, se lanza sobre ella y, con su mordaza de gas, le mutila la nariz. Esa joven se llamaba Cleopatra.

Deteniéndose en Sudamérica, Palantesta descubre a los pieles rojas el uso del vapor y la electricidad. Lo honran como si fuera una deidad; a petición suya, le entregan cada mes 50 chicas y 50 chicos.

Palantesta enseña en los 5 continentes el dogma del suicidio obligatorio a los 20 años de edad.

Palantesta entrega a Homero *La segunda aventura celestial del señor Antipirina*, de Tristan Tzara.¹⁰

Palantesta se hace ilustre con profecías hechas bajo diferentes nombres: Ezequiel, Jeremías, Isaías.

Palantesta no es inmune a la pasión. Se prenda de una cortesana hindú. Como soporta mal los excesos del clima, Palantesta salta las edades y consagra las estaciones frías a la cortesana. Se aficiona tanto a sus premisas que ya no se acuesta con ella una vez tras otra, sino una vez antes que otra, hasta que ella muere así a la edad de 7 años.

Sus conservas de alimentos se han agotado. Palantesta se ve obligado a detenerse con frecuencia. Pierde varios meses representando la comedia de la divinidad para hacer que le entreguen provisiones. Una barba blanca oculta su pecho. Palantesta muere de vejez en su huevo, que sigue dando vueltas hasta ahora.

10 En el manuscrito, añade «y las *Cartas de guerra* de Jacques Vaché».



Humor negro y sátira social e histórica

Ion Luca Caragiale
Crónica fantástica¹

Es el año de gracia de 3874...

—¿Cómo es posible...?

—Perdóname, amable lector. Permíteme pedirte que no me interrumpas hasta el final. ¿Me prometes dejarme concluir lo que acabo de empezar? Cuento con tu promesa. Vuelvo a empezar entonces.

Es el año de gracia de 3874; estamos en la ciudad de Neciópolis, habitada por los sinecorazones, extraños seres puramente bípedos a quienes les falta la parte izquierda del tórax con todas sus cosas. Los sinecorazones son una tribu de chinos.

Ahora abro, con su permiso, un pequeño paréntesis histórico-explicativo.

(Hace dos mil años, los chinos declararon la guerra a Rusia, un vasto país que abarcaba la mitad del continente europeo. Observen que solo cuento los hechos, no hago comentario alguno. La contienda tuvo lugar en la frontera de ambos países. Triunfaron los chinos y, pasando por encima de los regimientos rusos como sobre una inmensa avenida de cadáveres, llegaron en una semana a la capital enemiga, en dos semanas se presentaron en el centro de Europa y, en tres, tras atravesar y batir, uno tras otro, a todos los países grandes y pequeños, se detuvieron a orillas del Atlántico. Quizá hubieran ido más lejos de haber encontrado con quién seguir luchando... El mundo entero, estremecido, se vio obligado a reconocer la realidad de esa invasión y a someterse. Han pasado dos mil años y los chinos, con la perspectiva de seguir dominando hasta el juicio final, son los señores del viejo continente, que han *chinizado* —permítase-me este único neologismo— completamente).

Ahora cierro el paréntesis convencido de que todo queda ya bastante claro.

Ahora, gentil lectora y amable lector, si desean hacer una excursión por la ciudad, tengan la bondad de confiar en mí y de seguirme. Me alegrará en extremo servirles de guía en Neciópolis, que no es, ténganlo presente, sino una sucursal de Pekín.

¿Vamos...? ¡Ah! Perdonen, sírvanse equiparse con esta hoja de palmera; les será indispensable para defenderse del calor del sol.

¡Vamos ahora! Solo les recomiendo una cosa: tuerzan un poco las piernas al modo chino; es una manera de prevenir los resbalones en la porcelana esmaltada que cubre las calles. ¡Así!

Miren ahí, en primer lugar, uno de los edificios más grandiosos; es la pagoda del ídolo Kin-Lau; es donde se regulan los asuntos relativos a los brahmanes. Aquí manda sobre todo el mandarín Ti-Li, un gran sabio, a quien mandaron antaño por los institutos con la tarea exclusiva de torcer las piernas de los chinos desde pequeños para que luego disfrutaran del raquitismo, una cualidad muy considerada entre los chinos. Ésta es la muy altiva pagoda de Lin-Kau, con su arquitectura antigua y su color amarillo. Como saben, el color chino por excelencia es el amarillo.

Echen una ojeada allá; verán el cuartel y la cancillería del Mandarín de la Paz, Lis-Kyng, vicegobernador militar y civil de Neciópolis; aquí está el depósito del orden y la paz, el establecimiento tranquilizador de los espíritus demasiado vivos y corrector de las costumbres. Miren a ese chino que sale de la cancillería del Mandarín de la Paz, donde ha pasado la noche porque lo encontraron dormido ebrio de opio en la calle. Vean, por favor, qué derrengado parece tras el castigo que le han aplicado.

Aquí está la Casa de Justicia. ¡Qué fachada severa! Todo rezuma imparcialidad y justicia ciega. Vuelvan la mirada un poco hacia aquel infeliz chino que llega sudado y jadeante con un papel en la mano y se lanza por la escalera principal de la Casa de Justicia. Lo conocen, es el pobre Pim-Pim. No olviden que está débil y famélico; hace cinco años estaba gordo y tenía barriga, hasta que la suerte adversa le impelió a poner un pleito a un vecino que le había robado un pollo de gallina del corral. Vean, sale de la Casa de Justicia. ¡Qué triste aspecto tiene! El pobre chino va a tener que beber cinco tazas de té y tomar siete dosis de opio para recuperar su buen humor. Si no les parece antipática la figura de Pim-Pim o desean volverlo a ver, vengan por aquí mañana y en cualquier día que deseen, a estas horas; para él, el proceso de antaño es un deber sagrado que cumple todas las mañanas con la fidelidad más rigurosa.

Ese edificio de allí, sobre cuya puerta se ven cruzados dos tocones de madera de banano (emblema que representa la libertad electoral) es lo que llaman los chinos la Madre de Todos. ¡Qué delicadeza hasta en el nombre! Son muy agudos los chinos entre ellos.

Miren, en esa puerta, esa imagen alegórica: un chino, sudoroso y desnudo, condenado a un suplicio parecido al de las hijas de Dánao, echa con una pala colosal cantidades enormes de oro en la boca,

¹ La traducción se ha realizado sobre el texto rumano publicado en: I. L. Caragiale, *Publicistică: Politică și... delicatose*, ediție alcătuită și prefațată de Viola Vancea, București, Editura Fundației Culturale Române, 2003, pp. 1-3 («Cronica fantastică») y 4-5 («Cronica sentimentală»).



Humor negro y sátira social e histórica

siempre abierta, de un monstruo que nunca deja de estar hambriento. ¡Fantasía lúgubre...! Se creería que ésta es la entrada del infierno, sobre la que el genio maligno ha hecho así, por gusto, que se pinte un ejemplo del modo como alguien lo pasa en su reino, pero no, en absoluto: tengo el honor de decir que ésta es la casa llamada Cartera-Pública; el mandarín supremo de esta bolsa es el Carterista, título escogido por simple derivación etimológica.

¡Atención, señora! ¡Seriedad, señor! Pasamos delante del palacio de Sik-Tir, el gobernador general de Neciópolis y representante del Hijo del Sol de Pekín. Podría y querría decirles muchas cosas sobre Sik-Tir, si en la jurisprudencia china no estuviera escrito que se debe cortar la lengua a cualquiera que se atreva a sacar a colación el nombre de este mandarín supremo.

Inclinemos nuestras frentes hasta el suelo, según la costumbre del país, y sigamos nuestro camino.

Ahora creo, señora, que opina como yo que, tras tanto paseo y fatiga, debemos entrar en este elegante establecimiento público. Vamos también nosotros a tomar un té y fumar opio, descansando un poquito. Por fortuna, se trata precisamente del local público preferido por todos los aristócratas chinos de Neciópolis. Es verdad que no hay otro sitio aquí donde se sirva un té de mejor calidad. Entremos.

Miren a mis queridos chinos sentados indolentes en sus alfombras de colores extraños; vean cómo pasan el tiempo inocentemente, afirmando o negando con la cabeza con un movimiento de regularidad perfecta y uniforme, sorbiendo placenteramente el té y aspirando encantados el opio. ¡Oh, cuadro admirable de costumbres pacíficas! ¡¡Oh, felices chinos!! Benditos seres bípedos, cuán envidiable es vuestra suerte. No os mortificáis por nada. Nada hay que pueda llevar un momento de excepción siquiera a vuestra vida tranquila e inofensiva: ni el raquitismo prematuro de las chinitas, ni la leyenda del infeliz Pim-Pim, el fiel visitante matinal de la Casa de Justicia, ni los trozos de banano cruzados sobre la puerta del edificio de la Madre de Todos, ni el tormento del pobre chino condenado en la entrada de la Cartera Pública a intentar saciar al monstruo insaciable, ni las lenguas cortadas por vuestra jurisprudencia. A vosotros, que os den té y opio... y en paz. ¡Oh, mortales tres veces felices!

Perdone, señor mío, si he olvidado mi deber de guía, olvidándolos un momento a usted y a su señora para dirigirme a mis queridos chinos. Les juro que no lo he hecho más que por un impulso interior irresistible de admiración sincera.

Por esta vez, creo haberles satisfecho lo suficiente. Estoy cansado; permítanme retirarme; los dejo.

¿Qué les parece, gentiles lectores, mi apocalipsis?

Qué nos va a parecer este comportamiento, dirán algunos; primero nos lleva dos mil años hacia el futuro, nos cuenta unas historias extravagantes, nos pasea, nos marea y luego nos deja en su Neciópolis sin decirnos cómo regresar; nos deja extraviados en un lugar desconocido, raro, extraño.

—Queridos lectores, no se han perdido. No necesitan que los guíe. Entérense bien, sólo ha sido una broma fantástica: están en su casa, con los suyos... en su ciudad, en su país. Miren a su alrededor; me parece que están leyendo *Hélice*.²

9 de junio de 1874.

² En el original figuran «Bucarest» y la revista en que apareció efectivamente esta crónica, *Ghimpele*. El anacronismo de la licencia de traducción se debe al deseo de reproducir en lo posible el efecto del original.



Humor negro y sátira social e histórica

Ion Luca Caragiale
Crónica sentimental

En una de las huertas verdeantes del África desconocida del mediodía, por donde corre tranquila el agua del Zambeze, se levanta una aldea de chozas habitada por una población bárbara de lo más extraña.

Creerán que les voy a servir un capítulo de geografía popular o que intento hacer la introducción topográfica de una novela de viajes y aventuras.

¡En absoluto! Deseo darles a conocer pura y simplemente una especie de seres humanos que, creo, no tiene parangón en ninguno de los cuatro puntos cardinales.

Tranquilos, pacíficos y trabajadores, cultivan las tierras en las riberas del Zambeze. No han hecho mal a nadie y, con todo, están en una situación que... pobres de ellos.

Mis desdichados africanos, ignorantes hasta hace unos años de la invención saludable de los sombreros y trabajando todo el día con la cabeza desnuda, expuestos a los rayos ardientes del sol de mediodía, tienen el cerebro tan frito que todos los viajeros que se han aventurado por estos parajes bárbaros, viendo a estos africanos míos, los han llamado, y nunca mejor dicho, los *tontos*.

Imagínense un beduino —ya saben que beduino en África es sinónimo de bandido—, salvaje, glotón, insaciable, con todos los bajos instintos, ingrato, malvado, desalmado y hasta antropófago a veces, sentado en un trono de varas de mimbre, en medio de la aldea, a la sombra de las hojas de palmera: es el jefe todopoderoso de los pobres *tontos*.

A su alrededor, unos cuantos beduinos más, armados cada uno con una lanza en la mano, un arco y un carcaj con flechas a la espalda y un cuchillo enorme en el cinto, adornados con algunas plumas de avestruz hincadas en su pelo negro y rizado, forman su corte y se consideran sus consejeros favoritos.

Ésta es toda la organización social de los *tontos*.

¿Tienen ahora la curiosidad de que les haga una panorámica pintoresco de las costumbres públicas de esta tribu bárbara? Escuchen.

La corte se congrega en torno al trono de mimbre.

El beduino supremo llama al primer consejero, le dice algo al oído y luego, con una seña, despide a todos. La corte se dispersa.

Siete beduinos, los más grandes entre los grandes, suben a sus caballos, cogen los cuchillos entre los dientes, empuñan las lanzas y arrean los caballos por la aldea, berreando como posesos. ¡Pobre del *tonto* que se encuentre en su camino! Lo ensartan con la lanza como si fuera un conejo en un asador.

Los pobres *tontos* oyen de lejos los berridos de los beduinos y se precipitan a las chozas; los que no han podido entrar se arrojan de bruces al suelo, tocan la arena con la frente y, poniendo las manos sobre la cabeza, hacen el signo de la penitencia.

Los beduinos, en su carrera, pegan fuego a las chozas, roban los campos y los bienes de los *tontos*, alancean a varios y se vuelven, también a través de la aldea, con los caballos fatigados y espumantes.

Toda la población les sale al paso esta vez con presentes y se inclina ante ellos hasta el suelo.

Casi todos los días se repite esta escena: es un remedio de beduino para mantener la tranquilidad y el orden en el espíritu de mis infelices africanos.

¡Pobres *tontos*! ¡Como si os hicieran falta beduinos!

Viajé una vez por ese país maravilloso y lo voy a recordar hasta la muerte. Admiré las costumbres extrañas de esos desgraciados. Vi repetirse en innumerables ocasiones, cada vez con mayor furor, la escena descrita. Por poco me atonto yo también de demasiada admiración. Un día hablé aparte a algunos *tontos* principales.

—Vaya, infelices —les dije—, ¿cómo no se os ocurre alguna vez la idea de levantaros todos una mañana, agarrar a todos los beduinos y colgarlos uno a uno al aire de las ramas de vuestras palmeras? ¡Demonio! ¿No os queda instinto? ¿Hasta cuándo os llamaréis *tontos*?

Todos se quedaron boquiabiertos, con los ojos como platos, alzaron los hombros y empezaron como a sonreír.

No habían entendido lo que les había dicho.

«¡*Tontos* de verdad, tres veces *tontos* —pensé—, sois dignos de admiración!»

Regresé hace mucho del viaje que hice a la tribu de los *tontos*, pero les juro que solo podía pensar en ellos. Se me había quedado grabada hondamente en la memoria el recuerdo de su desgracia y miseria. No los podía olvidar.

Humor negro y sátira social e histórica

Hace unos días me encontré con un amigo que no para de viajar. Volvía de África. Le pregunté qué tal lo había pasado.

—He visto maravillas —me dijo—. ¿Has oído hablar alguna vez de los *tontos*?

—¡Los *tontos*! —exclamé—. ¡Oh, los conozco! He vivido largo tiempo entre ellos, los pobres! Y ahora, ¿cómo lo llevan con los beduinos?

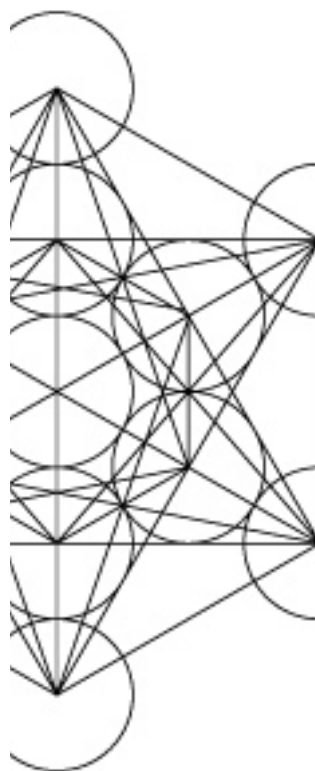
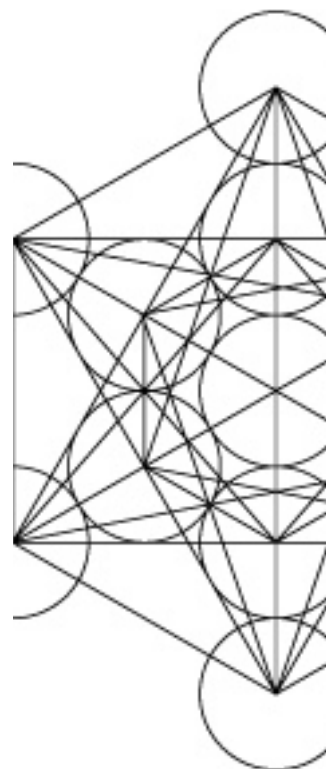
—¡Cada vez peor!

—¡Desgraciados *tontos*! Dan pena.

—¡A fe mía! —me dijo el amigo—. Tú crees que dan pena, perdona si creo más bien que dan risa.

—¡Desgraciados *tontos*! —repetí.

7 de julio de 1874

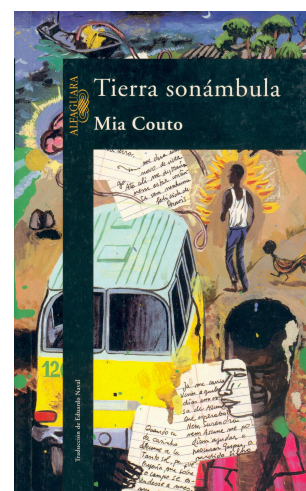


«El imaginario de Mia Couto “cuenta” Mozambique»

Crítica de Ludmila Guimarães Maia

La escritura inusitada de Mia Couto viene sorprendiendo a los lectores y a la crítica desde hace años. Su poética revela un universo mágico escondido en las sabanas africanas; una tierra sufriendo y una gente maltratada que, a pesar de todo, no ha perdido sus creencias y ni tampoco la esperanza. El estilo del autor provoca una nueva mirada no sólo sobre Mozambique sino también sobre todo el continente africano. Por esta razón, me gustaría antes que nada pedir permiso para hacer una breve introducción del autor y de su contexto.

Mia Couto (Beira, Mozambique: 1955) es escritor y biólogo y, actualmente, uno de los más conocidos autores africanos en todo el mundo. Pero la importancia de este personaje está lejos de limitarse a una cuestión de notoriedad. Mozambique obtiene su independencia de Portugal en 1975 y, a partir de entonces, hereda el portugués como lengua oficial y empieza un arduo trabajo de construcción de su identidad nacional, proceso en el que la literatura juega un papel fundamental. En este escenario de literatura incipiente, Couto tiene importantes antecedentes que logran establecer las primeras bases, pero aún manteniendo el predominio de la poesía. Como suele pasar en todo proceso de construcción



Tierra sonámbula
Mia Couto

Editorial: Alfaguara
Trad.: Eduardo Naval
Alfaguara, 1998.
296 páginas



«El imaginario de Mia Couto “cuenta” Mozambique»

de una literatura nacional, el paso de la lírica al género narrativo expresa un salto cualitativo y demuestra un estadio de madurez en el desarrollo. En este contexto, la primera novela del autor, *Tierra sonámbula* (1992), promueve la consolidación de la narrativa en su país. Además, el autor empieza a publicar directamente en Portugal lo que amplía su reputación, incluso más allá de las fronteras de la lusofonía, teniendo en cuenta que su obra está traducida a más de veinte idiomas. Este fenómeno también aporta una importante contribución a la literatura mozambiqueña y ayuda incluso a extender la notoriedad de otros escritores del país como Ungulani Ba Ka Khosa, Paulina Chiziane y Nelson Saúte, entre otros.

Por otra parte, Couto instaura una nueva estética literaria fundamentada en tres aspectos principales. En primer lugar, está la adopción de una tendencia temática que trata de temas intocables, considerados tabúes, como la decadencia social y de valores éticos y morales, deterioro de la memoria y de la dignidad humana, la miseria, el racismo, etcétera. En segundo lugar, destaco la presencia de la oralidad¹ en sus textos y por último la recreación de la lengua portuguesa a través de transgresiones de las reglas formales del idioma y del uso de neologismos. A estas características el autor suma elementos del imaginario africano, logrando construir un retrato insólito de la realidad que se desarrolla combinado con fábulas rocambolescas, episodios satíricos y, a veces, cómicos y la presencia de alegorías y de lo sobrenatural. El autor considera la tendencia al realismo mágico inevitable porque, según él, en África la realidad está siempre mezclada con lo fantástico y no se trata de una dimensión mágica o religiosa, sino de una cosmogonía propia, de una forma peculiar de entender cómo los distintos mundos que componen el universo coexisten en armonía.² De la combinación de todas estas características

Couto instaura una nueva estética literaria fundamentada en tres aspectos principales: la adopción de temas intocables, considerados tabúes; la presencia de la oralidad en sus textos; y la recreación de la lengua portuguesa a través de transgresiones de las reglas formales del idioma.

nace una nueva era abierta a la creatividad y a la imaginación libre.

Tierra sonámbula aborda los efectos de la guerra, el abandono y la desolación humana en una tierra destruida y abandonada, los personajes buscan su identidad perdida en medio a los destrozos de su país en el escenario de la guerra civil. La narrativa tiene la estructura de *mise en abyme* con dos historias intercaladas. El relato marco narra en tercera persona la trayectoria del niño Muidinga y del viejo Tuhair que vaguean por una carretera abandonada en un intento de encontrar a los padres del chico. El segundo relato se inserta en el primero a través de unos escritos que los personajes encuentran y empiezan a leer. Éste, narrado en primera persona, cuenta la historia de Kindzu, un chico que, al perder a su padre, el viejo Taímo, y a su hermano, parte en un viaje iniciático con el objetivo de tornarse un *naparama* (guerreros que luchan contra la guerra). Pero su destino cambia completamente con los sucesos que le ocurren a lo largo del camino. El acto de lectura proporciona a Muidinga y Tuahir sus únicos momentos de sueño y alegría, como si vivieran la historia de las mil y una noches.

La forma en que el autor construye el relato y los elementos que en él introduce formando una

1 La oralidad está fuertemente presente en las tradiciones africanas y funciona como vehículo fundamental de transmisión de la memoria y la cultura. Es a través de este medio que estas sociedades logran sobrepasar las dificultades del escaso acceso a la escritura. La inmensa importancia y complejidad de esta característica en dichas sociedades la proyectó también al ámbito literario. Actualmente, la oralidad viene siendo objeto de estudio de muchos autores reconocidos como Ana Mafalda Leite que escribe el libro *Oralidade e escrita nas literaturas africanas*.

2 «Entrevista a Mia Couto». *Portal Municipal Póvoa de Varzim*. Web. 20 mar. 2012. <<http://www.cm-pvarzim.pt/povoa-cultural/pelouro-cultural/areas-de-accao/correntes-d-escritas/edicoes-anteriores/correntes-d-escritas-2008/entrevistas-aos-escritores/entrevista-a-mia-couto>>.



«El imaginario de Mia Couto “cuenta” Mozambique»

amalgama lo transforman en una narrativa sorprendente e innovadora. Aunque se trate de una historia trágica en un escenario hostil, el sueño, la magia y, sobre todo, la esperanza están constantemente presentes constituyendo un juego de distintas dualidades: viejo / joven, tradición / modernidad, este mundo / el más allá. Couto tiene un cuidado extremo con la palabra, su lenguaje lapidado logra sacar a la luz mitos, leyendas y ritos de las sociedades tradicionales y encajarlos en el contexto moderno creando una poética única, transgrediendo reglas formales, recriando proverbios e inventando palabras. En una vía de doble sentido, alcanza también el rescate y la revitalización de antiguas tradiciones de la cultura popular.

Los dos protagonistas (Muidinga y Kindzu) cumplen un viaje iniciático en búsqueda de algo que les permita reencontrar su identidad y una forma de restablecer el vínculo con la tierra. Ambos van acompañados de un viejo, Muidinga de Tuahir y Kindzu de su padre que aparece y habla con él en sus sueños. Estos personajes mayores asumen el papel de «padrino de la iniciación» y acompañan a los héroes en sus vicisitudes. La técnica de *mise en abyme* compone dos relatos espejo y permite que el conjunto de la historia se desvele paulatinamente hasta componer un cuadro homogéneo. El ritmo de la narrativa es determinado por la alternancia

entre un capítulo del relato marco y otro del relato insertado de forma que las similitudes entre las dos historias se muestran gradual y sutilmente. Esto se puede notar sobre todo en los cambios que van ocurriendo en el paisaje a lo largo de toda la narrativa. En el primer relato se van percibiendo esporádicos cambios sobrenaturales en el paisaje, en principio inhóspito y estático por estar los personajes en medio de una carretera abandonada y alojados en un autobús quemado. Por otro lado, en el relato insertado, que empieza antes de la guerra, la degradación provocada por ésta va destruyendo el panorama hasta que los dos escenarios se encuentran de manera totalmente inusitada.

Las manifestaciones de lo sobrenatural surgen espontáneamente como componentes indisociables del ambiente en el que la historia se desarrolla y la plagan de distintas voces a veces reveladoras, otras veces reguladoras o, incluso, punitivas. Dichas voces representan, por un lado, la sabiduría ancestral cuyos guardianes, según la tradición africana, son los viejos y los muertos y, por otro lado, la oralidad a través de la cual ese conocimiento se transfiere sucesivamente de una generación a otra. En este frecuente tránsito entre «este mundo» y «el más allá» se revelan los lazos indisolubles que unen el hombre a la tierra a través de sus ancestros. Este vínculo, al final, resulta ser la única forma de reconstrucción de la tierra, del hombre mismo y de su identidad. Algunos ejemplos son el personaje Nhamataca que quiere construir un río para acabar con la sequía y el viejo Siqueleto que quiere sembrar hombres en un intento de repoblar la tierra.

Otra forma de oralidad se encuentra en las microhistorias que son contadas por diversos personajes con los que los protagonistas cruzan en su trayectoria. Esta construcción rescata el viejo hábito africano de contar historias e igualmente proporciona la autoconstrucción de los personajes, lo que representa de hecho su única forma de supervivencia en un mundo en el que nada más les queda. Esas historias dentro de la historia van constituyendo una estructura de «muñecas rusas» y son fundamentales para el conjunto de la narrativa.

Uno de esos personajes es Farida, una mujer expulsada de la sociedad por haber descubierto secretos de los gobernantes del pueblo. Ella se refugia en un navío abandonado y desde allí sueña poder volver a encender un antiguo faro en una muestra más del hilo de esperanza que permea la narrativa. A través de esta historia se da a conocer la corrupción de los líderes del gobierno que dejaron de ser

Las manifestaciones de lo sobrenatural surgen espontáneamente como componentes indisociables del ambiente en el que la historia se desarrolla y la plagan de distintas voces a veces reveladoras, otras veces reguladoras o, incluso, punitivas.

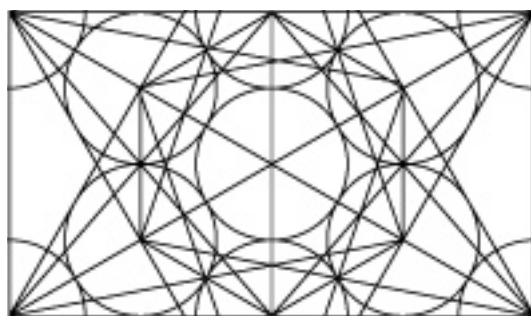


«El imaginario de Mia Couto “cuenta” Mozambique»

Couto logra romper el tabú y hacer una denuncia de la situación absurda que se instaura en el país después de la independencia.

explotados por el colonizador y pasan a explotar a sus propios conciudadanos. Couto logra romper el tabú y hacer una denuncia de la situación absurda que se instaura en el país después de la independencia. En el caso del personaje Romão Pinto la denuncia se vuelca sobre el racismo dejando al desnudo el prejuicio y el abuso que los blancos todavía ejercen sobre los negros, aunque actualmente sean una minoría en el país.

Tierra sonámbula es una novela capaz de provocar risas y lágrimas, compasión y revuelta, extrañamiento y reconocimiento. Pero, sin duda, su papel más importante es dar a conocer esas realidades recónditas y desconocidas y conferir voz a esos personajes olvidados en una lucha constante por una vida mejor en un mundo más justo. Este compromiso se encuentra en toda la obra del autor, compuesta antes de esta novela por poemas y cuentos y después por otras novelas. Las más importantes son: *A varanda do Frangipani* (1996), *O último voo do flamingo* (2000), *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2002), *Venenos de Deus, remédios do Diabo* (2008) y *Jesusalém* (2009). En todas estas obras, los mundos posibles construidos por Couto son una invitación a viajar por un aura poética capaz de transformar un mundo decadente y cruel en un lugar donde el sueño y la esperanza logran persistir.



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.

Se aceptan artículos en inglés y español.

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.

Articles will be accepted in English and Spanish.

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).

