

# PANGEAS

REVISTA INTERDISCIPLINAR DE ECOCRITICA

Asociación Interdisciplinar de Literatura y Ecocrítica

N.º 3  
Valores  
ecocríticos  
del viaje  
Enero/Junio  
2021





---

Asociación Interdisciplinar Iberoamericana de Literatura  
y Ecocrítica y Departamento de Filología Española de  
la Universidad de Alicante

PANGEAS Revista interdisciplinar de ecocrítica

ISSN: 2695-5040

URL: <https://revistes.ua.es/pangeas>


E-mail: [revista.pangeas@gmail.com](mailto:revista.pangeas@gmail.com)

DOI: <https://doi.org/10.14198/PANGEAS>

© de la presente edición, los autores

Fotografía cubierta: Paula García

Diseño y maquetación: Mònica Giné

Los trabajos se publican en la revista sujetos a la licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0); los términos se pueden consultar en <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> 

Esta licencia permite a terceros compartir (copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato) y adaptar (remezclar, transformar y crear a partir del material para cualquier finalidad, incluso comercial), siempre que se reconozca la autoría y la primera publicación en esta revista (Pangeas. Revista Interdisciplinar de Ecocrítica, Universidad de Alicante, DOI de la obra), se proporcione un enlace a la licencia y se indique si se han realizado cambios en la obra.



*Pangeas. Revista Interdisciplinar de Ecocrítica* es una publicación periódica de la Asociación Interdisciplinar Iberoamericana de Literatura y Ecocrítica y el Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad de Alicante. Su primer número se publica en el año 2019.

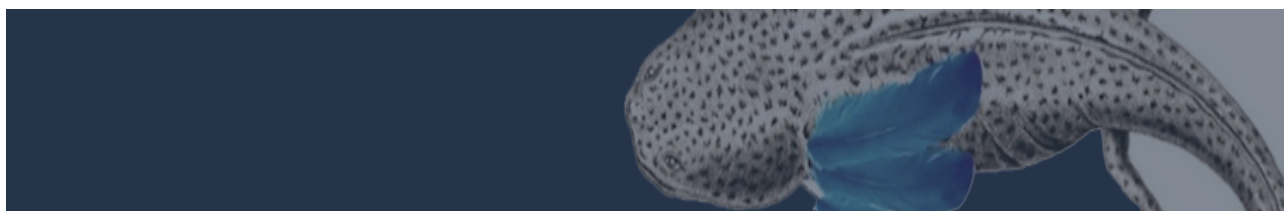
El objetivo de la revista es contribuir al intercambio científico mediante la difusión de trabajos de investigación de calidad que, independientemente del área de la que procedan, adopten un enfoque ecocrítico. Bajo la premisa de que la cultura es también naturaleza, los principios ecocríticos constituyen una teoría umbral para una visión crítica de todo sistema humano. La cultura es, desde este enfoque, el lugar donde las ciencias exactas y naturales se encuentran con las ciencias sociales y las humanidades.

El idioma principal de la revista es el español, si bien los artículos, reseñas y entrevistas podrán realizarse también en portugués e inglés.

El Equipo Editorial no se hace responsable de las opiniones expresadas por los autores ni de los posibles derechos devengados por la reproducción de las imágenes que, de acuerdo con las normas de la revista, son responsabilidad de los autores.

Todos los trabajos aceptados para su publicación deberán contar con la evaluación positiva, a través de un proceso de revisión por pares (doble ciego) de dos evaluadores externos especialistas. Si hubiese desacuerdo entre los dos evaluadores, se solicitará el dictamen de un tercer evaluador. El proceso de evaluación es anónimo. En todo caso, la decisión de aceptación de un artículo para su envío a revisión o para su publicación una vez superada la revisión por pares, dependerá del editor responsable de cada número.

La revista de encuentra presente en:



## EQUIPO DE REDACCIÓN

---

**Director:**

Ricardo de la Fuente Ballesteros. Universidad de Valladolid, España

**Editor:**

Benito Elías García Valero. Universidad de Alicante, España

**Secretaria:**

Esther Zarzo Durá. Universidad de Alicante, España

**COMITÉ EDITORIAL**

David García Ponce, Universidad de Huelva, España

Carlos Hernández Carrión, Universidad de Valladolid, España

Beatriz Urbano, Universidad de Valladolid, España

**COMITÉ CIENTÍFICO**

Francisco Chico Rico, Universidad de Alicante, España

Javier Enríquez Serralde, Cornell University, Estados Unidos

Carlos Hugo Molina, Centro para la Participación y el Desarrollo Humano Sostenible, Bolivia, Estado Plurinacional de

Juan Ibeas Miguel, Universidad de Burgos, España

Roberto Laserna, Centro de Estudios de la Realidad Económica y Social, Bolivia, Estado Plurinacional de

Fernando López Vera, Universidad Autónoma de Madrid, España

José María Morillas Alcázar, Universidad de Huelva, España

Eva Navarro Martínez, Universidad de Valladolid, España

Luis Manuel Navas Gracia, Universidad de Valladolid, España

Jesús Ortego Osa, Universidad de Valladolid, España

Guadalupe Ramos, Universidad de Valladolid, España

Javier Sánchez García, Universitat Jaume I, España

Virgilio Tortosa Garrigós, Universidad de Alicante, España

Fernando Valerio Holguín, Colorado State University, Estados Unidos

Virgilio Tortosa Garrigós, Universidad de Alicante, España

Fernando Valerio Holguín, Colorado State University, Estados Unidos

## ÍNDICE

---

### ARTÍCULOS

CHRISTINA MOUGOYANNI HENNESSY

*Nueva ruralidad en la novela española contemporánea:  
un enfoque ecocrítico* ..... 7

PANAGIOTIS XOUPIDIS

*Viajar en el espacio-tiempo:*

*Física y literatura en la historia de tu vida* ..... 16

IGNACIO BALLESTER PARDO

*Guía de viajes alrededor de la alcoba de Vicente Quirarte* ..... 26

JULIO ALBERTO RODAJO URETA

*Anábasis de Efraín Barquero:*

*Aproximación a un exotismo en el tiempo* ..... 37

JORGE CANALS PIÑAS

*Ramón Pérez de Ayala y el paisaje de alta montaña* ..... 48

MARÍA ENCARNACIÓN CARRILLO GARCÍA

*Lectores en ruta: Hans Christian Andersen por España. Una propuesta didáctica  
para un club de lectura* ..... 61

JESÚS FERNÁNDEZ-CARO

*Siriusly Concerned: Animal Non-Belongingness*

*in a Dichotomized Environment* ..... 69

### ENSAYO

JAVIER ENRÍQUEZ SERRALDE

*El autor ante su obra: autoanálisis de Javier Enríquez Serralde.*

*El ambiente mundial de la posteridad: un viaje en 2049 narrado desde 2836*

*en la novela Las trinas cuadas* ..... 80

### RESEÑA

DAVID GARCÍA PONCE

*La Ficción Climática en la nueva narrativa hispánica* ..... 94



artículos



# Nueva ruralidad en la novela española contemporánea: un enfoque ecocrítico

## *The Representation of Natural Space and New Rurality in the Spanish Contemporary Narrative: An Ecocritical Approach*

CHRISTINA MOUGOYANNI HENNESSY<sup>1</sup>

**Como citar este artículo:** Mougoyanni Hennessy, C. (2021). Nueva ruralidad en la novela española contemporánea: un enfoque ecocrítico, *Pangeas. Revista Interdisciplinar de Ecocrítica* (núm. 3) 7-15. <https://doi.org/10.14198/PANGEAS.18890>

### Resumen

Desde una perspectiva ecocrítica, analizamos la interacción entre la naturaleza y la configuración social de los personajes en algunas de las obras y autores más representativos de la nueva ruralidad en la literatura española contemporánea. Nuestro objetivo es poner de manifiesto las contradicciones existentes entre el desarrollo económico y social que se ha dado desde la Modernidad y la sostenibilidad medioambiental. La narrativa rural fue un subgénero muy cultivado durante la dictadura franquista, pero decayó con el desarrollo económico y la llegada de la democracia, al relacionar el espacio urbano con la modernidad, reflejo inevitable de la evolución de la sociedad española. Sin embargo, desde comienzos del siglo XXI y especialmente en los años de fuerte crisis económica financiera sufrida durante casi una década, ha surgido una serie de autores que proponen el retorno a lo rural para recuperar una vida en la que es posible el equilibrio medioambiental y asimismo encontrar unos códigos éticos que alejen a la persona de la deshumanización de las grandes ciudades.

**Palabras clave:** Neorruralismo; ecocrítica; ecología oscura; España vacía; Intemperie.

### Abstract

This article proposes an ecocritical approach by analyzing the interactions between nature and the social configuration of characters in some of the most representative works and authors of the New Rurality in contemporary Spanish literature. Our aim is to highlight the existing contradictions between the economic and social development that has occurred since the beginning of Modernity and environmental sustainability. During Franco's dictatorship, rural narrative was a highly pursued subgenre, but it declined with economic development and the arrival of democracy by relating urban space to modernity as an inevitable reflection of the evolution of Spanish society. However, since the beginning of the 21st century, and especially in recent years due to the economic crisis that Spain has suffered through for almost a decade, a number of writers has emerged who propose a return to rural areas in order to restore life, regain environmental balance, and find ethical principles that keep individuals away from the dehumanization of big cities.

**Key words:** Neo-ruralism; ecocriticism; dark ecology; empty Spain; Out in the Open.

1. Christina Mougoyanni Hennessy. College of Saint Benedict & Saint John's University, Minnesota, EE.UU. [chennessy@csbsju.edu](mailto:chennessy@csbsju.edu).



Este trabajo se publica bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional. (CC BY 4.0). [https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es\\_ES](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es_ES)

© Christina Mougoyanni Hennessy, 2021



## 1. INTRODUCCIÓN

A pesar de su relativa juventud, existe ya un buen número de escuelas, olas, movimientos, teorías o interpretaciones de lo que comúnmente denominamos hoy en día como ecocrítica. Mi aproximación a ella es básicamente funcional, no como una teoría, sino como una herramienta que permite una *interpretación cultural* de la Literatura, basada en la preocupación medioambiental.

En este sentido, el enfoque ecocrítico que busco no obedece a la metodología de una *teoría*, sino que funciona como una *retórica*, pues se sirve del análisis y de la reflexión sobre ideas socioculturales subordinadas a los materiales estrictamente literarios o lingüísticos, pero estos quedan relegados a un segundo plano. Una retórica que no es meramente descriptiva sino interpretativa, y, por tanto, subjetiva.

Mi objetivo no es utilizar la ecocrítica para *explicar la literatura*, para analizar los textos de una forma gnoseológica, sino que el fin último será servirnos de la literatura para contribuir a la reintegración de nuestro medio ambiente en nuestra conciencia antropológica y social, utilizando la idea de Edgar Morin (1996) al referirse a la configuración de un nuevo pensamiento ecologizado (*Thought ecologized*). Y, además —añado yo— a nuestra conciencia cultural: sí, por ejemplo, el gran mérito de los estudios de género ha sido la reinterpretación del espacio cultural desde una nueva perspectiva hasta hace poco desdeñada, el objetivo de la ecocrítica es, en mi caso, ganar también un sitio preferencial para la conciencia ecológica en nuestra identidad cultural de manera que se provoque una nueva actitud reflexiva, una actitud crítica hacia la relación e interacción de la especie humana con el entorno natural y su reflejo en las manifestaciones culturales.

Es habitual asimismo hablar básicamente de los dos enfoques dentro de la escuela ecocrítica, el *antropocentrista* y el *biocentrista* o relativista, que no dejan de ser evidentemente una simplificación, una reducción esquemática de la infinidad de tendencias dentro de la filosofía ecológica o medioambiental. Mi planteamiento intenta deliberadamente escapar tanto de esta dicotomía reduccionista que conduce a extrapolaciones demasiado drásticas y poco flexibles. En mi opinión, sería un error partir de una separación positivista entre *sujeto* (el que conoce) y *objeto* (lo que es conocido), entre hombre

y naturaleza. De la misma manera que desecho esa dicotomía, también debemos evitar la aceptación en el imaginario medioambiental de la oposición urbano-rural. Es frecuente, especialmente en las teorías de inspiración poscolonial, vincular el pensamiento a la geografía, pero no creo que haya una geopolítica de las ideas ni del conocimiento. No creo que se deban relativizar los conceptos en función del entorno ni del género, de la etnia o de las creencias. Pero el hecho de que no lo consideremos actualmente como una oposición, porque comparten numerosas características, no significa que sean una misma cosa.

Ambas dicotomías, hombre/naturaleza y ciudad/campo, en realidad forman parte de un todo. Ni el hombre es superior o dominador, ni la naturaleza está por encima del ser humano. Sencillamente el género humano, como especie animal dotada de notables particularidades diferenciadoras, forma parte de la naturaleza y es producto de la misma. No es ni sobrenatural, ni artificial: realmente no existe una diferencia en esencia entre lo que llamamos natural y artificial. Cuando decimos que el hombre destruye la naturaleza, realmente estamos refiriéndonos a que el hombre modifica y deteriora la configuración del hábitat en el que ha podido florecer la especie homínida en los últimos dos millones de años. No es un agente externo que pueda destruir la naturaleza porque es la naturaleza: sería ésta la que se destruiría a sí misma. Si la naturaleza se destruyese a través de la acción humana, es porque ella misma habría errado en la configuración de las leyes por las que se rige la evolución de nuestra especie. Y si así fuera, el género humano se extinguiría, pasando a ser una página más de la inconcebible e inabarcable historia del universo.

No nos aterra realmente la destrucción de la naturaleza, sino la destrucción de nuestra especie. No nos preocupa la desaparición de la biodiversidad o la variación del clima si no afecta al modelo de vida que hemos decidido —o nos han impuesto— llevar. Dicho con dramática ironía: ¿y si el cambio climático fuese un mecanismo regulador de la propia naturaleza para frenar la superpoblación de la más dañina de sus especies, la plaga humana, una especie fallida? Podríamos interpretarlo de esta manera siguiendo la lógica del ambientalista británico James E. Lovelock: la tierra es un sistema autorregulado que funciona modificando su composición interna para asegurar su supervivencia. Si algo daña este sistema, será eliminado.



En definitiva, este sería el planteamiento más radicalmente antiantropocéntrico: la humildad de reconocer que en la infinitud espaciotemporal del universo no somos otra cosa que la conciencia de nosotros mismos y nuestra historia como especie es irrelevante en la historia del universo. Por tanto, el problema ecológico, como bien apunta Morin en “Pensamiento ecologizado”, no concierne a nuestras relaciones con la naturaleza, sino a nuestras relaciones con nosotros mismos, con el hábitat que hace posible la vida tal y como la conocemos y amamos. El medioambiente debe ser reincorporado a nuestra conciencia cultural y social. No podemos construir una ética medioambiental al margen de la ética humana.

Soy profesora, no soy crítica literaria, y por eso me preocupó más de la interpretación de los textos y de la enseñanza de sus valores que de la crítica en sí. Este ámbito de la interpretación es en gran medida el espacio de la subjetividad. Por esta razón, no considero que mi acercamiento ecocrítico a la literatura sea estrictamente crítica literaria, en tanto en cuanto priorizo la funcionalidad —concienciación— sobre el análisis literario, y creo que es legítimo hacerlo y honesto reconocerlo. Probablemente el objetivo principal, o uno de ellos, de una crítica literaria clásica —tal como la entienden muchos, desde el filologismo de Harold Bloom al materialismo filosófico de Jesús G. Maestro— sea transformar la opinión subjetiva en conocimiento objetivo riguroso y científico. El objetivo último de la ecocrítica, tal y como yo la entiendo, no es ese, sino la *ontologización* del ser humano a través de su relación con la naturaleza y no a expensas o a espaldas de ella, y consecuentemente, el intento de visibilización de los problemas medioambientales a través de la lectura de obras literarias.

## 2. NUEVA RURALIDAD

Especificado el planteamiento y antes de abordar el análisis, creo conveniente explicar brevísimamente la idea de *ruralidad* según la entiendo y funciona en las obras aquí analizadas y que se corresponde con la definición que proponen Rafael Echeverri y María Pilar Ribero: “La ruralidad es ese hábitat construido durante generaciones por la actividad agropecuaria, es el territorio donde este sector ha tejido una sociedad. Este concepto incorpora una

visión multidisciplinaria que reivindica los aspectos antropológicos, sociopolíticos, ecológicos, históricos y etnográficos” (2002: 26).

Por tanto, *lo rural* no se contempla solamente desde una perspectiva geográfica —el campo— o meramente económica y laboral —la agricultura y la ganadería— sino también social y cultural, es decir, entendemos por ruralidad el modo de vida dependiente de la interacción productiva con la naturaleza que se ha construido a lo largo de generaciones.

De tal manera que el factor diferenciador de lo rural podemos ubicarlo en la importancia de la oferta de recursos naturales que posibilita la permanencia en el territorio y la construcción de una sociedad determinada. Al mismo tiempo, como veremos precisamente en las novelas tratadas, la escasez de estos recursos implica la destrucción de la sociedad rural abocando al abandono o a la lucha por la supervivencia. Otra característica de la nueva ruralidad será el especial hincapié que se hace en presentar lo rural como espacio al margen de la posmodernidad, como sociedad *subdesarrollada* económica y moralmente, y a sus habitantes como salvajes alejados de la ciudadanía, como *infrahumanos*.

Esta presentación de la nueva ruralidad conecta, en mi opinión, con la idea de Timothy B. Morton de la *dark ecology* o ecología oscura. El autor de *Ecology Without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics* (2007) o *The ecological thought* (2010) rechaza la idealización, e incluso deificación, de una naturaleza domesticada como *locus amoenus*, como arcadia feliz. La naturaleza como concepto no deja de ser otra cosa que un producto de nuestra visión antropocéntrica y no tiene sentido cambiar una cosmovisión antropocéntrica por otra ecocéntrica. No creemos que sea conveniente, como ya hemos apuntado, separar naturaleza y civilización. La *dark ecology* y la nueva ruralidad coinciden en resaltar lo desagradable, incluso la crueldad, para evitar el sentimentalismo y paternalismo antropocéntrico en nuestra cultura ambiental.

La revalorización de lo local y la nueva ruralidad no debe ser interpretadas como una respuesta de defensa ante la globalización, sino más bien consecuencias de la misma, ya que el llamado proceso de globalización actúa de manera paralela en dos sentidos: al mismo tiempo que facilita la extensión y propagación de conceptos culturales exógenos, que pueden ser asimilados e

incorporados a las culturas locales, y precisamente por eso, provoca una reacción en sentido contrario, fortaleciendo y reactivando los sentimientos de identidad propios por todo el mundo. Es decir, el proceso de homogenización sociocultural provoca un resurgimiento identitario que potencia los factores culturales locales y tradicionales.

### 3. LA NUEVA RURALIDAD EN LA ESPAÑA VACÍA (O VACIADA)

Hace apenas unos pocos años, el diario *El País* dedicaba su suplemento cultural *Babelia* a la España vacía. En él, Julio Llamazares alertaba sobre la presencia en la literatura española actual de este fenómeno social:

De repente, sin embargo, la aparición de una serie de libros de autores jóvenes, algunos todavía en la treintena, y sobre todo (...) la acuñación espontánea de un nombre que se ha convertido en definición del fenómeno (...) el de la España vacía (...) ha hecho que el problema adquiera no solo algo de visibilidad, que se dice ahora, sino que todo el mundo hable últimamente de él. (2017: 3)

En su artículo, Llamazares se refiere no solo a algunas de las novelas de las que hablaremos más adelante, sino también a varias colecciones de entrevistas, relatos y reflexiones como son *La España vacía. Viaje por un país que nunca fue* (2016) de Sergio del Molino, *El viento derruido. La España rural que se desvanece* (2004) de Alejandro López Andrada, *Palabras mayores. Un viaje a la memoria rural* (2015) de Emilio Gancedo, o *Los últimos. Voces de la Laponia española* (2017) de Paco Cerdà que, según Llamazares, narra “en una serie de catas geográficas y humanas la terrible realidad de una región de España, la llamada Celtiberia, cuya densidad demográfica es menor que la de Etiopía y en la que centenares de pueblos están vacíos o a punto de desaparecer” (2017: 3) y que comienza el primer capítulo de esta manera tan esclarecedora:

Vine a Motos porque me dijeron que acá vivía un solo habitante, un tal Matías López. Vine a buscar la zona cero de la despoblación, el punto justo donde el tumor de la soledad se transmuta en metástasis extrema de la desolación. Vine un

domingo a mediodía buscando a un pastor soltero llamado Matías. Pero no hallé más que silencio y soledad. No encontré otra cosa que un no-lugar en un no-tiempo, una encrucijada geográfica y mental alejada de toda coordenada conocida (Cerdà, 2017: 11).

Esta España rural que se vacía es el escenario de esta corriente de novelas a la que nos referimos como “nueva ruralidad”. De entre ellas, hemos elegido tres especialmente significativas *Intemperie*, de Jesús Carrasco (2013), *El bosque es grande y profundo*, de Manuel Darrida (2013) o *Las efímeras*, de Pilar Adón (2015). Todas ellas vieron la luz en los últimos diez años. Sin embargo, a pesar de que hemos hablado del espacio rural en España, estas novelas, al contrario que los ensayos o crónicas mencionados por Llamazares, no ubican sus tramas en una geografía determinada, sino que son narraciones desterritorializadas, incluso transnacionales, que sirven para mostrarnos las distopías rurales. No solo utilizan la deslocalización, sino también la atemporalidad: *Intemperie* podría estar ambientada en la Extremadura o La Mancha de los años 50 o 60 de pasado siglo, no lo sabemos por datos textuales concretos, sino por referencias indeterminadas; *El bosque es grande y profundo*, parece ubicarse en un futuro muy cercano o en un pasado muy contemporáneo; y la novela de Adón, aunque inicialmente pareciera que nos remite a Francia por las referencias a La Ruche, la comuna libertaria francesa fundada a principios del s. XX, podemos especular con que se trata de la Sierra de Gredos o un lugar próximo y semejante, gracias a un análisis geográfico, por las descripciones del entorno natural y los bosques de encinas y enebros.

Poco importa para el autor la referencialidad geográfica o temporal, pues lo que se nos muestra en ellas es la devastación del espacio rural y su transformación en terrenos de soledad y crueldad, de violencia y lucha por la vida. Quien busque en estas novelas un canto a las bondades de la vida natural, se encontrará con un mundo muy desazonador.

Actualmente se emplea con mayor frecuencia en los medios el término “España vaciada”, queriendo hacer hincapié en las responsabilidades de ese vaciamiento y convirtiendo así al espacio rural en objeto pasivo de otros intereses. Personalmente prefiero el término de “España vacía”, ya que elude la victimización y el juego político.

### 3.1. *Intemperie*

*Intemperie* (2013) fue la primera novela del hasta entonces desconocido escritor español Jesús Carrasco,<sup>1</sup> uno de esos ejemplos a los que calificamos de fenómeno editorial característico de la industria de nuestros días. Antes de su publicación en España, ya se habían vendido los derechos de traducción a 13 países —actualmente lleva ya al menos 25 traducciones—, obtuvo varios galardones, así como una amplia atención en los principales suplementos culturales de la prensa española.

Toda la crítica repite la tópica comparación con Miguel Delibes por el mero hecho de que, en una época en la que no era habitual la aparición de novelas ambientadas en un escenario radicalmente rural, *Intemperie* sorprendió en el panorama de la reciente novela española y favoreció, a su vez, una tendencia a la que estamos denominando como nueva ruralidad y en la que podemos inscribir obras como *Lobisón* de Ginés Sánchez, *El niño que robó el caballo de Atila* de Iván Repila, *El bosque es grande y profundo* de Manuel Darrida, *Es un decir* y *Belfondo* de Jenn Díaz, *Las efímeras* de Pilar Adón o *Por si se va la luz* de Lara Moreno, por citar algunas de las novelas que abrieron el camino de esta nueva narrativa, cuyo recorrido y trascendencia estará por ver en los próximos años. En cierto modo, es inevitable establecer una conexión temática no sólo con Delibes, sino con obras fundamentales de las décadas anteriores de Luis Mateo Díez, Manuel Rivas, Goytisolo, Ignacio Aldecoa, Sánchez Ferlosio, Julio Llamazares, Dolores Redondo o incluso con el Cela tremendista de *Pascual Duarte*.

Efectivamente, el autor contextualiza la narración de su historia en un ambiente extremadamente rural con una finalidad muy marcada: mostrar en toda su crudeza la violencia y la dureza de la vida en el medio rural, un espacio poco propicio para muchas

de las concepciones de la ecología moderna de ascendencia urbana.

La novela, protagonizada por personajes sin nombre en un lugar y un tiempo indefinido, nos narra las peripecias de un niño que recorre una llanura inhóspita castigada por una implacable sequía, huyendo de su casa y de su pueblo, donde sufre abusos por parte del alguacil, la autoridad tiránica de la zona, ante la pasividad y complicidad de sus padres. En su huida hacia el norte, hacia una tierra menos inclemente y más fecunda, en la que no habiten seres despiadados, encuentra la ayuda salvadora de un cabrero, cuyo mundo se circunscribe a sus nueve cabras, su burro y su perro pastor. El viejo cabrero, discreto, hosco e insociable, se convierte en su protector, y no sólo le enseñará a sobrevivir, sino que también le muestra la diferencia entre la venganza y la justicia, la rectitud y el gran principio moral de la novela: la dignidad de comprometerse y defender al que es injustamente perseguido.

La principal enseñanza que transmite la relación entre niño y anciano es la solidaridad para enfrentarse al mal: el viejo termina entregando su vida para proteger al niño, y permitirle escapar de aquella llanura asesina, y en ese acto de protección también le hace heredero de la sabiduría ancestral de la vida en el campo y entre animales.

Es un mundo abrumadoramente masculino, en el que sólo hay cabida para la madre “arrugada como una patata vieja” (2013: 21), que no cumple ninguna función narrativa. La ausencia absoluta de personajes femeninos es en sí un símbolo, no una casualidad, que daría no pocos argumentos para una interpretación ecofeminista.

Desde un punto de vista sociológico, cuando nos referimos a la nueva ruralidad, se piensa en el movimiento *back to the land* que se comenzó a producir en las últimas décadas del siglo pasado y que ha crecido paralelo al desarrollo del pensamiento ecológico y la saturación social y laboral de los grandes espacios urbanos. Es un movimiento internacional, propio no sólo de los países más industrializados, sino de todos aquellos que tienen —y padecen— las megaurbes.

Como apunta Entrena-Durán (2012: 41-42), en España se ha producido una evolución del concepto de ruralidad en el imaginario colectivo desde el final de la Guerra Civil hasta la actualidad. Esa evolución ha tenido, desde una perspectiva histórico-sociológica, tres fases. Primera: la mitificación conservadora, con raíces en el Romanticismo y la

1. Nacido en 1972, trabaja como redactor publicitario y comenzó a darse a conocer al público español a través de la lectura de algunos microrrelatos en un programa de radio. *Intemperie* consiguió más de veinte reediciones en sus tres primeros años e incluso ha sido adaptada en formato de cómic y fue llevada al cine en 2019 con el mismo nombre, dirigida por Benito Zambrano, y protagonizada por Luis Tosar, como cabrero. Tuvo cinco nominaciones en los Premios Goya de ese año y obtuvo los galardones al mejor guion adaptado y la mejor canción, por la música de Mikel Salas.



Generación del 98, y aprovechada por el franquismo, y por el fascismo europeo, que relacionaba la ciudad con el movimiento obrero y el campo con las esencias tradicionalistas; es propia de los años 40 y 50 del pasado siglo. Segunda: El menosprecio de lo rural, identificándolo con el atraso sociocultural y el subdesarrollo económico, que equiparaba modernidad con urbanidad. Esta etapa es conocida en España como el *desarrollismo*. Y tercera: el *neorruralismo*: revalorización de los entornos rurales para el ocio y el turismo, y para una vuelta a un modo de vida apegado a lo local propiamente rural.

Esta evolución sociológica en el último medio siglo en España, aunque pueda tener puntos en común, presenta notables diferencias con la ruralidad latinoamericana y la europea: el concepto de lo rural cambia de una parte a otra y en función de las épocas, o los grupos sociales.

La tercera fase, la de revalorización de la ruralidad o *new rurality*, conecta cierto modo de ver el espacio rural con una nueva idealización bucólica de la mano del ecoturismo y de la agricultura ecológica. Se retorna al medio rural, normalmente como huida del entorno urbano, no como una vuelta al pasado, sino con la intención de reinterpretar los paradigmas rurales desde el bagaje de la modernidad adquirido en el espacio urbano-industrial.

Sin embargo, y gracias a una lectura ecocrítica, la nueva ruralidad de Carrasco permite desmontar esos mitos bucólicos que nos remiten al retorno a la Arcadia, la revalorización de lo salvaje frente a la civilización, o al menosprecio de corte y alabanza de aldea guevariano. El arquetipo de la llanura seca, esteparia, árida y hostil, se enfrenta conceptualmente a otros como el de la costa o el valle, amables, fecundos, confortables y acogedores o a otros como el de la montaña, espacio de gestas, morada de dioses y mitos, si bien comparte con la montaña o el bosque dos valencias simbólicas fundamentales: la soledad y el peligro.

El hecho de omitir referencias de ubicación geográfica invita a pensar en la universalidad del planteamiento. La *utopía*, en el sentido etimológico de “no lugar”, es una excelente manera de burlar y superar los clichés poscoloniales referidos a la geopolítica del pensamiento. Si se considera demasiado racionalista y anticuado el concepto de “universal” o “internacional”, podemos expresar lo mismo con terminología posmoderna más al gusto de los tiempos que corren y los departamentos

universitarios, como “posnacional”, “extraterritorial” (Martínez, 2012: 10), “multiterritorial” (Montoya, 2013: 1-16), o incluso con el de “glocalización” (Roland Robertson, 2003: 261-284).

La glocalización, aunque pueda compartir semejanzas con la nueva ruralidad, tiene una esencia contrapuesta: la glocalización es la globalización adaptada a lo local (*think globally, act locally*). Sin embargo, el nuevo ruralismo quiere entroncar con la tradición y ser genuinamente local, porque siéndolo, será universal. Es decir, son direcciones opuestas: la glocalización camina del mundo al individuo, y el ruralismo del individuo al mundo. La nueva ruralidad es consecuencia de la globalización, y debe ser analizada como partes de ese mismo fenómeno.

La novedad y mérito principal, desde el punto de vista de la ecocrítica, de esta novela enraizada en la tierra, radica en su potencial simbólico y alegórico: una narración anclada en un ruralismo extremo, que se potencia con un deliberado arcaísmo lexicográfico, con el que Carrasco pretende mostrar que hasta la lengua hablada es diferente e incomprensible en el espacio rural. El autor, al desentenderse del referente geográfico y nominal (ninguno de los personajes tiene nombre), evita el realismo documental invitando a la interpretación, sugiriendo simbolismos y abstracciones alegóricas. Nada es accidental ni caprichoso, todo obedece a una intencionalidad.

Lejos de proponer una visión idílica y pastoril del mundo rural, a lo que nos enfrentamos es a la intemperie, es decir, lo contrario al hogar protector: una naturaleza extremadamente dura que obliga a elegir entre morir o matar según “la ley del llano” (2013: 65), las “nuevas reglas de la tierra seca” (2013: 77):

La intemperie le había empujado mucho más allá de lo que sabía y de lo que no sabía acerca de la vida. Le había llevado al mismo borde de la muerte y allí, en medio de un campo de terror, él había levantado la espada en lugar de poner el cuello (2013: 162).

Carrasco y su nuevo ruralismo coinciden con Delibes en el compromiso de la denuncia de las situaciones de abandono de las tierras y de los pueblos, no sólo se trata de un abandono demográfico, sino también político y mediático. En *Intemperie*, Carrasco, como hiciera Miguel Delibes, nos muestra la dignidad de personas simples,

primarias, que poseen el secreto de la armonía y la integridad con la naturaleza, los animales y la tierra sin que esa relación sea naturalista, apartándose de los estereotipos de la sensibilidad ecologista de origen urbano. No idealiza ni espiritualiza, sino que se limita a mostrar la realidad tal y como es, en toda su rudeza: los animales no son mascotas ni hay relación de dependencia sentimental con ellos, son compañeros imprescindibles para el sustento, a los que hay que cuidar y alimentar, porque de su supervivencia depende la nuestra. Tanto el niño como el viejo cabrero se juegan la vida por sus cabras y por su burro, porque si esos animales mueren, ellos también lo harán. La naturaleza no es un bonito paisaje que fotografiar, o donde acampar para hacer pícnic o cultivar tomates orgánicos, sino una llanura reseca repleta de miseria y violencia, un muladar pestilente donde cazar ratas para comer, un secarral donde cuelgan a los viejos galgos de los árboles... un mundo ingrato del que no cabe esperar “ningún reconocimiento, ninguna recompensa” (2013: 65). El camino del niño hacia el Norte es una trayectoria simbólica, no una ruta geográfica: es el abandono y la superación del primitivismo brutal hacia una nueva ruralidad fecunda y amigable para el hombre.

### 3.2. El bosque es grande y profundo

Se publicó en el mismo año que *Intemperie*, en 2013. Su autor, Manuel Darriba, un año más joven que Carrasco, es un periodista, poeta y novelista que principalmente escribe en gallego, ejemplo de lo cual es esta novela, que fue escrita primero en gallego y autotraducida al castellano posteriormente.

Podríamos decir que se trata de una narración también distópica, apocalíptica, que nos cuenta la separación de dos hermanos, Hansel y Gretel, en medio de una destructiva guerra: él huye al bosque y ella queda atrapada en una ciudad en ruinas. En la novela, escrita con frases lacónicas que cincelan la trama, con una sintaxis extremadamente afilada y cortante, sin concesiones a la retórica ni al matiz, el autor nos presenta una serie de tesis sobre la descomposición moral de la sociedad causada por los desastres del capitalismo salvaje. El bosque — grande y profundo, como se repite insistentemente a lo largo de la novela— es un personaje más en la novela, no un mero escenario, y representa el retorno al estado primitivo tras la destrucción de la

civilización (la ciudad). No es un refugio, aunque se huya a él, no es un hogar, es el espacio que atrapa y desgarr a una especie invasora que huye de su destrucción, el hombre: “El bosque da y quita. Cada uno recibe lo que merece” (2013: 25).

Se contempla la vuelta forzada de la especie humana a los orígenes prehistóricos, a ese espacio precultural del que salimos y al que nuestra irresponsabilidad nos devuelve: un bosque grande... sí, pero fundamentalmente profundo, capaz de engullir a las personas y arrebatarles su naturaleza humana.

Tal es la austeridad estilística y la aspereza narrativa que el lector tiene la misma sensación de incomodidad y dureza que los propios personajes. No hay posibilidad de identificación, ni de empatía, no se nos transmiten sus pensamientos o sus sentimientos, solo sus actos y las consecuencias de los mismos.

### 3.3. Las efímeras

La última de las novelas es *Las efímeras*, publicada en noviembre de 2015 por Pilar Adón, pseudónimo con el que su autora, especialista en Derecho Medioambiental, ejerce su actividad pública como traductora, poeta y novelista. Nacida en 1971, tiene apenas uno y dos años de diferencia con los dos autores anteriormente citados. Podemos comprender muy claramente su vivencia de la naturaleza, que además nos va a transmitir la novela, con unas declaraciones tuyas en una entrevista: “He tenido la experiencia de estar voluntariamente sola en determinados espacios naturales, no mucho tiempo, porque el terror llega. Y en esta novela hablo del miedo que siente el ser humano ante la naturaleza que no controlamos, la que nos precede y la que va a subsistir” (Bravo, 2016).

El argumento de la novela parte, como hemos mencionado, de una antigua escuela libertaria francesa del siglo pasado que sirve de base para situar una comunidad rural de individuos aislados, refugiados de la sociedad urbana, en un espacio atemporal en donde lo más importante es preservar su particular concepto del orden: “cada acto tiene sus consecuencias” (2015: 15).

Las protagonistas son dos hermanas, Dora y Violeta Oliver, personajes solitarios, desconsolados, angustiados, que no buscan el bien común, sino que se dejan llevar por su propio egoísmo en medio de un bosque omnipresente que impone a los humanos

las leyes de la naturaleza: “la aniquilación constante de unos organismos por otros” (2015: 185). Este mismo bosque enseña cómo sobrevivir:

La importancia de la prudencia y de la determinación de comportarse con cautela en un espacio que no la necesitaba para seguir existiendo. El acceso a la tierra, a lo pétreo. La imposibilidad de valorar lo inconmensurable. Los árboles, que se mostraban tan indiferentes ante las circunstancias que dominaban su existencia. El don de la resistencia, del equilibrio. Y la certeza de que un día proveía de energía al día siguiente (2015: 236).

El espacio rural que representa el bosque ofrece a la comuna el aislamiento de la civilización urbana, de la que huyen personajes como el de Tom, estudiante de medicina, en busca de estabilidad. Lo rural, que no oculta su lado más salvaje, se presenta como apacible, ordenado, más fiable que la vida en sociedad: “[Denis] no buscaba los honores de sus semejantes. Prefería los honores de la tierra y de los árboles cada vez que le daban sus frutos. Los grupos de los hombres no tenían para Denis más importancia que el grupo de las plantas o los grupos de cualquier otro organismo” (2015: 174).

Una comunidad regida por un ideario con indudable valor ecológico de ocho puntos:

Primero: Estamos donde estamos, y donde estamos todo es amplitud. Segundo: No hemos venido a destruir nada. Tercero: El día es independiente del hombre. Cuarto: Cada árbol es el árbol; cada gorrión, el gorrión. Quinto: La voluntad habita en la comunidad. Sexto: Sin peligros del exterior, dominemos los del interior. Séptimo: El horizonte que vemos es el horizonte total. Octavo: Un hombre es su ciencia (2015: 74)

Y todos ellos, al igual que los diez mandamientos cristianos, se resumen en uno: “En este paisaje están todos los paisajes; en este minuto, todos los minutos” (2015: 74). Es decir, lo que importa es el aquí y el ahora. Estas leyes que deben regir la comuna son las que permiten poner de manifiesto varias tensiones: las relaciones de poder y dominio, la ambición, y especialmente la actitud pasiva ante la percepción del mundo.

En toda la novela abundan las metáforas que equiparan al ser humano en la misma categoría

natural que las plantas o los animales. De hecho, las dos hermanas protagonistas tienen sus correlatos animales: Dora, la mayor, se refleja en una especie de iguana o reptil enorme y repulsivo, y Violeta se corresponde con una oruga que aguarda su metamorfosis en mariposa a través de su relación sentimental con Denis. No es que se pretenda equiparar lo animal y lo humano, sino sencillamente que lo humano es esencialmente animal.

En definitiva, como sucede en las novelas de Carrasco y Darriba el espacio rural, ya sea el bosque o la llanura, no es un refugio ni un paraíso natural que ofrezca equilibrio, cobijo y alimento, sino el escenario del miedo, la soledad y el dolor, en donde rige la ley salvaje de la lucha por la supervivencia. La destrucción de la civilización nos devuelve a nuestra naturaleza animal, al denominado “caos verde”, que es recordado al principio de la novela con una cita que nos remite a la famosa obra de John Fowles, *The Tree*, de la que Adón es su traductora al castellano: la naturaleza es un *green chaos* terrorífico y maravilloso, pero salvaje, un entramado de relaciones irracionales, de emociones reprimidas, de desasosiego y devastación. Un espacio dominado por las implacables leyes de la naturaleza a las que todos han de someterse más allá de su voluntad porque no es posible escapar.



## 4. CONCLUSIONES

Me gustaría terminar este artículo justamente al contrario de lo que suele ser habitual, con una cita de *El río* de Ana María Matute tomada del comienzo de la novela *Belfondo*, de Jenn Díaz, porque me parece que resume perfectamente la problemática de la nueva ruralidad, su dureza y su autenticidad:

Alguien dijo: “Un pueblo es un monstruo”, porque en un pueblo pequeño la envidia y el odio, la falta ajena, se hacen claros y patentes, como escritos en la frente o en el cielo que a todos cobija. Pero esta cruel realidad asienta los pies sobre la tierra, y la vida es más simple, más verdadera (2011: 9).

Es indudable que en los últimos años hay un conjunto de obras que nos puede permitir



pensar que se da en la narrativa española un retorno temático a una nueva ruralidad, no como nostalgia por la pérdida de una forma de vida, ni como alternativa sana a la ciudad, sino como forma de advertencia sobre nuestras relaciones con la naturaleza, pero, sobre todo, con nosotros mismos. Esa naturaleza salvaje, cruel y nada condescendiente con el hombre, como nos la retrata la *dark ecology*, nos obliga a repensar nuestro comportamiento como especie. La nueva ruralidad nos pinta escenarios de no retorno: ya es demasiado tarde para corregir los errores cometidos y estamos pagando las consecuencias. La naturaleza no es un modelo ético para la especie humana, porque precisamente sus leyes de evolución nos han traído hasta aquí y nos devolverán a un estado primario si no aplicamos soluciones, que van desde los grandes asuntos hasta la más intrascendente de nuestras decisiones de consumo. Comencemos por preocuparnos de buscar la justicia en el espacio social, porque es la mejor manera de cuidar del medioambiente. Tanto nosotros como la naturaleza, tal y como la hemos conocido, somos circunstanciales y es un acto de humildad y conciencia reconocerlo.

## BIBLIOGRAFÍA

- ADÓN, P. (2015). *Las efímeras*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- BRAVO, M. (2016). “Me parece incomprensible y excesivo que un editor te pida dinero por tu obra. Entrevista”, en La boca del libro. Consultado en línea (14/02/2021) <http://www.labocadellibro.es/2016/07/pilar-adon-me-parece-incomprensible-y.html>
- CARRASCO, J. (2013). *Intemperie*. Barcelona: Seix Barral.
- CELA, C. J. (1942). *La familia de Pascual Duarte*. Burgos: Aldecoa.
- CERDÀ, P. (2017). *Los últimos. Voces de la Laponia española*. Logroño: Pepitas de Calabaza.
- DARRIDA, M. (2013). *El bosque es grande y profundo*. Madrid: Caballo de Troya.
- DEL MOLINO, S. (2016). *La España vacía. Viaje por un país que nunca fue*. Madrid: Turner.
- DÍAZ, J. (2011). *Belfondo*. Barcelona: Planeta.
- DÍAZ (2014). *Es un decir*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- ECHEVERRI, R., RIBERO, M. P. (2002). *Nueva ruralidad. Visión del territorio en América Latina y el Caribe*. Bogotá: Instituto Interamericano de Cooperación para la Agricultura.
- ENTRENA-DURÁN, F. (2012). “La ruralidad en España: de la mitificación conservadora al Neorruralismo”, en *Cuadernos del desarrollo rural*, 9 (69), 39-65.
- FOWLES, J. (1979). *The Tree*. Boston: Little, Brown and Company.
- GANCEDO, E. (2015). *Palabras mayores. Un viaje a la memoria rural*. Logroño: Pepitas de Calabaza.
- LÓPEZ ANDRADA, A. (2004). *El viento derruido. La España rural que se desvanece*. Córdoba: Almuzara.
- LOVELOCK, J. E. (2006). *The Revenge of Gaia: Why the Earth is Fighting Back – and How we Can Still Save Humanity*. Londres: Penguin.
- LLAMAZARES, J. (2017). “La literatura de la España vacía”, en *Babelia. El País*, 11 de marzo.
- LLAMAZARES, J. (2017). “Los últimos”, *El País*, 14 de enero.
- MARTÍNEZ PÉRSICO, M. (2012). “Contemporáneos, nómadas y multilingües. La posnacionalidad de la narrativa latinoamericana actual”, en *Colindancias. Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central*, 3: 9-15.
- MATUTE, A. M. (2011). *El río*. Barcelona: Argos.
- MORENO, L. (2013). *Por si se va la luz*. Barcelona: Lumen.
- MORIN, E. (1996). “Pensamiento ecologizado”, en *Gazeta de Antropología*, 12, <https://doi.org/10.30827/Digibug.13582>.
- MORTON, T. (2007). *Ecology Without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge: Harvard University Press.
- MORTON, T. (2010). *The ecological thought*. Cambridge: Harvard University Press.
- MONTOYA JUÁREZ, J. (2013). “Multiterritorialidad imaginada en la última narrativa uruguaya: a propósito de La vista desde el puente de Ramiro Sanchiz”, en *Cuaderno Lírico*, 8, <https://doi.org/10.4000/lirico.996>.
- SÁNCHEZ, G. (2012). *Lobisón*. Barcelona: Tusquets.
- REPILA, I. (2013). *El niño que robó el caballo de Atila*. Barcelona: Libros del Silencio.
- ROBERTSON, R. (2003). “Glocalización: tiempo-espacio y homogeneidad-heterogeneidad”, en Juan Carlos Monedero (coord.): *Cansancio del Leviatán: problemas políticos de la mundialización*, Madrid: Trotta, 261-284.



# Viajar en el espacio-tiempo: Física y literatura en la historia de tu vida

## *Travel in spacetime: Physics and literature in story of your life*

PANAGIOTIS XOUPLIDIS<sup>1</sup>

Como citar este artículo: Xouplidis, P. (2021). Viajar en el espacio-tiempo: Física y literatura en la historia de tu vida, *Pangeas. Revista Interdisciplinar de Ecocrítica* (núm. 3) 16-25. <https://doi.org/10.14198/PANGEAS.18862>

### Resumen

Todo tipo de viaje es función del espacio y del tiempo. Según la teoría de la relatividad de Einstein, espacio y tiempo pasan a ser dimensiones de una nueva entidad (el espacio-tiempo) y Bajtín introduce el concepto del cronotopo (tiempo-espacio) para expresar el carácter indisoluble del espacio y el tiempo en la literatura. El premiado relato *Story of Your Life* (La historia de tu vida) de Ted Chiang narra el encuentro de la lingüista Dra. Banks con los heptápodos, seres extraterrestres que llegan a la Tierra en sus naves espaciales. La protagonista se enfrenta con una distinta visión del mundo a través del lenguaje alienígena donde lo enunciado determina el tiempo vivido. El relato introduce la posibilidad de un viaje en el tiempo mediante un lenguaje extraterrestre que conceptualiza la vida en el espacio-tiempo sin los límites humanos. Basada en las interconexiones entre el lenguaje, el tiempo y el espacio, la narración revisa el mundo objetivo y revela lo arbitrario de nuestra percepción del tiempo. Desde el punto de vista de teorías lingüísticas y literarias complementadas por conceptos de Física y Matemáticas, el artículo ofrece una aproximación al viaje en el tiempo a través del texto de ciencia ficción de Ted Chiang.

**Palabras clave:** Espacio-tiempo; lenguaje; máquina de tiempo; ciencia ficción; Ted Chiang.

### Abstract

Every type of journey is a function of space and time. According to Einstein's theory of relativity, space and time become dimensions of a new entity space-time and Bajtin introduces the concept of chronotope (time-space) to express the indissoluble character of space and time in literature. Ted Chiang's award-winning *Story of Your Life* chronicles linguist Dra. Banks' encounter with the heptapods, extraterrestrial beings arriving on Earth on their spaceships. The protagonist is confronted with a different view of the world through the alien language where the statement determines the time lived. The story introduces the possibility of a journey in time through extraterrestrial spoken language that conceptualizes life in space-time without human limits. Based on the interconnections between language, time and space, the narrative reviews the objective world and reveals the arbitrary of our perception of time. From the point of view of linguistic and literary theories complemented by elements of physics and mathematics, the article offers an approximation of time travel through Ted Chiang's science fiction.

**Key words:** Spacetime; language; time-machine; science fiction; Ted Chiang.

1. Panagiotis Xouplidis. AristotleUniversity of Thessaloniki, Greece. [pxouplid@gmail.com](mailto:pxouplid@gmail.com)



## 1. INTRODUCCIÓN

Si es posible el viaje en el tiempo, el pasado y el futuro existen. Si no fuera así, sería imposible llegar a un destino inexistente dado que todo tipo de viaje es función del espacio y del tiempo. En las culturas humanas muchas veces el punto de partida del tiempo es el principio de las narraciones fundamentales, de los mitos esenciales de la civilización que los genera. Para los griegos antiguos, navegadores intrépidos del Mediterráneo, Ulises constituye el prototipo del viajero y con él empieza el tiempo de los viajes. En el viaje de retorno de Ulises se pone de manifiesto la progresiva individuación del héroe y el desarrollo de su disciplina racionalista (Boetsch, 2003: 57). Un viaje realizado por un héroe por un espacio vasto, y potencialmente desconocido, durante un periodo de tiempo se podría considerar una odisea, por lo tanto, los libros de Jules Verne “podríamos [ser considerados] una odisea” (Rodríguez Pequeño 2018:2). Verne reinventa la fórmula antigua de literatura de viajes incorporando la ciencia como elemento clave en el desarrollo de la historia, se atreve a introducir situaciones imposibles tratadas por la ciencia de su época. De este modo:

La ciencia y el viaje son, junto con el héroe, los elementos principales. Podemos llamarlos odiseas científicas, porque en realidad son aventuras que giran alrededor de un viaje en el que la ciencia y/o la tecnología juegan un papel principal, puesto que el protagonista es un científico que, como Ulises, supera los obstáculos gracias a su inteligencia y a sus conocimientos científico-tecnológicos (Rodríguez Pequeño 2018:2).

El acceso al mundo físico es posible gracias a las experiencias del ‘yo’, en consecuencia, no experimentamos la realidad externa, sino nuestra inserción en ella (Zukav, 1981). En Física, la ilusión de la dicotomía entre el espacio y el tiempo ha sido destruida por la teoría de la relatividad, teoría cuyo efecto tendría implicaciones operativas en todo el concepto convencional de la realidad, por lo tanto, no resultaría extraño que en los estudios literarios el principio del espacio-tiempo se trasladara a la textualidad. Por ejemplo, la ficción de las novelas de Verne siempre está construida sobre una base científica sólida, hecho que

dota a sus narraciones con un alto grado de verosimilitud dando los primeros pasos hacia un nuevo género: la ciencia ficción. Se podría afirmar que la literatura de ciencia ficción crea este espacio literario donde la ciencia interactúa con la literatura tratando siempre de no alejarse de la realidad del lector que se introduce en la ciencia por la literatura.

El premiado relato de ciencia ficción *Story of Your Life* (*La historia de tu vida*) de Ted Chiang narra el encuentro de dos especies que poseen modelos comunicativos disímiles, los humanos y los extraterrestres que llegan a la Tierra en sus naves espaciales. Basada en las interconexiones entre el lenguaje, el tiempo y el espacio, la narración desnuda nuestra condición de sujeto, revisa el mundo objetivo y revela lo arbitrario de nuestra percepción del tiempo. Desde el punto de vista de teorías lingüísticas y literarias complementadas por conceptos de Física y Matemáticas, el artículo ofrece una aproximación al viaje en el tiempo a través del texto de ciencia ficción de Ted Chiang.

## 2. EL VIAJE EN EL TIEMPO EN LA HISTORIA DE TU VIDA

Para muchos estudiosos, Edgar Allan Poe fue precursor del género que se definiría más tarde (en 1926) con el término “ciencia ficción”. Unos relatos escritos por él casi un siglo antes podrían dar una primera idea sobre la relación entre la ciencia y la literatura:

[...], la ciencia ficción de Poe rara vez toma la ciencia misma, o la interrelación entre la ciencia y la sociedad, como tema. Las historias relacionadas con el proceso físico tienden a centrarse en la tecnología, como los detalles de los viajes aéreos, o técnicas, como los pases hipnóticos, en lugar de en la ciencia teórica o práctica (Franklin 1995: 88).

Por otra parte, Verne construye su obra a partir de “la narración fantástica verosímil” (Rodríguez Pequeño 2018: 12-13), caracterizada por una imaginación creadora que encuentra sus límites en la verosimilitud. Utiliza la ciencia para hacer verosímil lo fantástico, creando así



una ficción literaria en la que lo fantástico está explicado mediante un principio científico. Narra situaciones imaginarias que se presentan como reales por teorías y medios científicos porque “precisamente tiene la misión de que esa fantasía parezca realizable, posible, verosímil” (Rodríguez Pequeño 2018:15).

En las obras de literatura de ciencia ficción el lector debe enfrentarse a alienígenas, tiempos futuros, planetas lejanos, sociedades e instituciones imaginarias fuera de su experiencia accesible que resultan disconformes con su realidad y que forman parte de los mundos de la ciencia ficción llamados “nova” (Rodríguez Hillón, 2015: 182). Durante la lectura de sus obras, los autores piden al lector que trate de comprender que todo lo que se considera posible y real obedezca a una configuración cultural y espaciotemporal. La opción al mundo literario, que la aproximación lectora a la ciencia ficción ofrece, se halla en su contrato ficcional con la realidad científica que no es la vivida por el lector sino la que se parece posible gracias a las teorías científicas en un futuro, lógicamente próximo, al contrario de otras narrativas. La ciencia ficción es un género que rompe las normas temporales, convirtiendo la narrativa en viaje a mundos posibles futuros.

Cabe mencionar que en la obra con el título *El anacronópete* (1887) el autor español Enrique Gaspar imagina y describe por primera vez una máquina del tiempo que permitía a los personajes de su novela desplazarse a cualquier momento del pasado. No obstante, dada la escasa difusión del texto, según la historia de la literatura oficial, diez años antes de la introducción del concepto acuñado por Einstein, la idea del viaje en el tiempo surge por primera vez con la difusión adecuada, en 1895, gracias a la novela de HG. Wells, *La máquina del tiempo*, que trata al tiempo como una cuarta dimensión en la que: “El hombre... puede ascender en contra de la gravedad en un globo. ¿Por qué no esperar ser capaz de detener o acelerar su viaje a través de la dimensión tiempo o, incluso, virar y viajar en sentido contrario?” (Wells, 2001: 7)

La novela pertenece al género de la literatura fantástica, un modo narrativo proveniente del realismo, aunque supone una transgresión de la realidad: los elementos literarios de dicho género parten de la verosimilitud que ofrece al lector la

narración realista para introducirle a la irrupción del acontecimiento inexplicable, un enfoque esencial que se establece entre lo realista y lo fantástico (Roas 2001: 27). No obstante, aunque Verne añade en temáticas literarias ya existentes, principalmente en las novelas y relatos de viajes y de aventuras, la base científica, Wells, con ciertos elementos tecnológicos y científicos, se centra en la cuestión social y cultural que la tecnología podría ofrecer al hombre al darle la posibilidad de viajar por la línea temporal en una máquina de tiempo.

Cabe observar que todo tipo de viaje, cualesquiera sean sus características, está inscrito en lo temporal y su estructura se despliega en el tiempo. De la Física se sabe que una variante clave de cualquier viaje es la velocidad, función del espacio y del tiempo (De Oto & Rodríguez, 2010: 11). Por consiguiente, la narrativa de ciencia ficción que imagina un viaje en el tiempo emplea unos recursos cuyas configuraciones se podrían tratar en función de un relato de viaje; se trata de un relato híbrido, la narración de un viaje ficcional sobre una base teórica científica. Entra así en el terreno de la literatura de viajes, aunque no sigue sus normas en el pacto ficcional por alterar el un desplazamiento convencional por el mundo real.

Se podría afirmar que la literatura de viajes tiene un carácter doble, descriptivo y narrativo a la vez; está permanentemente en tensión entre lo referencial y lo autorreferencial, por eso está considerado un género de frontera, un género que crece conviviendo con otros géneros en una frontera de movimiento continuo. Esta ubicación en los límites de otros géneros la convierte en “espacio de contacto” (Boetsch 2003-2005: 49) en los bordes mismos del sistema literario. Además, el viaje es la historia del cambio que sufre el sujeto de la narración, cuya función es expresar el contacto con la alteridad. Todo relato de viajes tiene estructuras narrativas organizadoras del espacio, por lo tanto “el espacio representado en el texto se vuelve un *topos*, es decir, una construcción imaginaria de un lugar” (Colombi Nicolía, 2006: 21-22). En el viaje el sujeto de la enunciación coincide con el sujeto del enunciado, remite a una instancia extratextual que indica quien escribe. Es el ‘observador-viajero’, cuya reflexión aparece en el texto en formato de notas o diario personal, en la escritura realizada durante

el viaje. Este pacto afecta a la realidad del lector ante la perspectiva común entre autor, narrador y personaje, “el estudio del viaje nos coloca frente a la oposición literal y figurativo, referencial y no referencial, fáctico y ficcional, debatidas por las distintas teorías narrativas (Colombi Nicolia, 2006: 34-35).”

Cabe añadir que Borges opinaba que el viajero del tiempo sería un observador omnisciente (Parra, 1988), dado que la conciencia conceptualiza la vida como una imagen fugaz en el espacio que cambia continuamente en el tiempo, a través del lenguaje el sujeto “crea” la imagen del mundo (Weyl, 1949). En Física, según la teoría de la relatividad de Einstein, espacio y tiempo pasan a ser dimensiones de una nueva entidad (*el espacio-tiempo*) y, para Minkowsky el tiempo depende de la situación del movimiento de cada observador (Udías Vallina, 2014: 26). En la teoría literaria, “se requiere cierto equilibrio entre el sujeto observador y el objeto observado” porque “por un lado, es la ciencia; por el otro, la autobiografía; el ‘relato de viaje’ vive de la interpenetración de los dos” (Todorov, 1993: 101). En los libros de viaje la narrativa autobiográfica emerge del encuentro del hablante con información distante o poco familiar para reclamar validez literal a través de una constante referencia a la actualidad (Fussell, 1980: 203). Además, la narración autobiográfica es un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (Lejeune 1991: 48).

El encuentro entre unos alienígenas y una lingüista forma la base de *La historia de tu vida* (*Story of Your Life*) de Ted Chiang, un relato de ciencia ficción publicado en 1998. Los temas tratados son: la comunicación con seres extraterrestres, el lenguaje y el libre albedrío mediante las ideas del relativismo lingüístico de la hipótesis de Sapir-Whorf. La historia está narrada por la lingüista Dra. Louise Banks, la cual contrata las fuerzas militares para poder descifrar el idioma en que se comunican una especie de extraterrestres, conocidos como *heptápodos* (debido a su apariencia simétrica con siete extremidades). La historia se centra en Banks y su relación con el físico Gary Donnelly, que intenta obtener conocimientos de Física de los alienígenas. Los heptápodos tienen

dos formas distintas de lenguaje: Heptápodo A es su lenguaje “oral”, que se describe como idioma performativo no secuencial de orden libre de palabras y muchos niveles interpretativos; Heptápodo B, lenguaje “visual-escrito” que tiene una estructura totalmente distinta del lenguaje escrito humano. El conocimiento del lenguaje de los heptápodos afecta la manera de percepción del tiempo de la Dra. Banks y le introduce a la conciencia del mundo heptápodo, donde la causa y el resultado de los eventos se conocen simultáneamente:

Los humanos habían desarrollado un modo de consciencia secuencial, mientras que los heptápodos habían desarrollado un modo de consciencia simultáneo. Nosotros experimentábamos los acontecimientos en un orden, y percibíamos la relación entre ellos como causa y efecto. Ellos experimentaban todos los acontecimientos a la vez, y percibían una intención que los subyacía. Una intención minimizadora y maximizadora (Chiang 2017: 112-113).

Se podría considerar que el concepto del tiempo parece ser una relación entre ciertos cambios (eventos) en cosas y un estado de conciencia que los registra. Si no hubiese seres conscientes en el universo, probablemente no habría tiempo. Parece que sus propiedades surgen de la interacción de un organismo dotado de conciencia con un mundo donde hay eventos externos a esa conciencia. El tiempo no es un simple instrumento estructural sino algo que el mismo lenguaje exige, una necesidad funcional obligatoria para la misma existencia del relato. En la literatura lo fantástico parece inscrito permanentemente en la realidad textual, pero a la vez se arremete contra esa misma realidad que lo enmarca en lo temporal.

La diégesis del relato de Chiang se organiza en el nivel diegético donde la acción da cuenta de la investigación del lenguaje heptápodo por Banks, y en el nivel metadiegético a modo de carta o diario dirigida a la hija de la lingüista donde se cuenta retrospectivamente la vida de esta misma hasta su concepción. Aunque en tiempos diferentes y en continuidad cronológica opuesta, ambas narraciones están en relación directa de acción y de espacio. Todo el metarrelato podría haberse considerado un viaje en el tiempo

en relación con el relato de la investigación porque la acción desarrollada en el relato tiene su continuidad en el nivel metadiegetico. Al establecerse esa continuidad, resulta como si el viaje en el tiempo del metarrelato proviniera del mundo del relato, produciendo una síntesis entre ambos: la presencia del tiempo curvo que permite el acceso a ambas narraciones. Los dos niveles del cuento se ocupan de desarrollar una historia diferente en espacios distintos unidos por un *continuum* temporal que se establece entre ambos desarrollando paralelamente secuencias narrativas entrecruzadas por el tiempo del discurso sobre el lenguaje en el relato y a través del lenguaje en el metarrelato.

En la literatura fantástica, uno de los recursos para viajar en el tiempo, además de las máquinas del tiempo, es la transferencia mental. De este modo, sin medio tecnológico, mediante los llamados sistemas de transferencia mental, un individuo es capaz de viajar mentalmente de modo prospectivo (ver el futuro) y/o retrospectivo (ver lo que sucedió en el pasado) y efectuar cambios en la línea temporal. Los hablantes de una lengua usan categorías que están disponibles en su lengua, por eso no sucede que el hablante no pueda ver una realidad obvia, sino que solamente sugiere asociaciones que son recibidas por la experiencia (Hickman 1987: 73). De ser así, todos los observadores se enfrentan con una distinta visión del mundo a través de los mismos hechos físicos, si su fondo lingüístico no puede reducirse a un denominador común. Parece que, “vemos, oímos y experimentamos como hacemos porque los hábitos lingüísticos de nuestra comunidad nos predisponen hacia ciertas elecciones interpretativas (Sapir, 1949: 69).” Además, “[...] el mundo se presenta en un flujo calidoscópico de impresiones que se deben organizar en nuestras mentes. Esto significa, principalmente, por los sistemas lingüísticos en nuestras mentes” (Whorf 1956: 212).

En el relato de Chiang la protagonista, la lingüista Dra. Banks, decide investigar el singular sistema ideográfico de escritura de los heptápodos y desarrolla un modelo de equivalencias aproximadas. La investigación de Banks plantea el concepto de *semagrama*:

En el siguiente informe que envié, planteé que el término «logograma» no era adecuado porque

sugería que cada gráfico representaba una palabra hablada, cuando de hecho los gráficos no se correspondían con nuestra idea de palabras en absoluto. No quería tampoco usar en su lugar el término «ideograma» por cómo había sido usado en el pasado; propuse el término «semagrama» en su lugar (Chiang, 2017: 95).

Según la versión radical, la lengua determinaría toda la visión del mundo, es como una prisión; uno podría aspirar a comprender otro mundo, pero no sería posible porque la conciencia está formada por la lengua nativa de uno (Agar, 1994: 67). La versión débil, el relativismo lingüístico, indica que la lengua no determina el pensamiento sino exclusivamente lo conduce. Según el relativismo lingüístico, las lenguas afectan a nuestro modo de pensar en diferentes maneras.

En el relato de Chang, investigando el modelo comunicativo disímil de los extraterrestres, Banks llega a entender las convenciones sobre las que se asienta nuestra experiencia de lo real:

Para los heptápodos, todo el lenguaje era performativo. En lugar de usar el lenguaje para informar, usaban el lenguaje para realizar. Por supuesto, los heptápodos ya sabían lo que se diría en una conversación cualquiera; pero para que su conocimiento se hiciera cierto, la conversación tendría que suceder (Chiang 2017: 116).

Lo fantástico se vincula a menudo en sus definiciones con la expresión de un desorden, acecha una vuelta al caos primordial debida a la intervención de lo inexplicable, “se alimenta de una ruptura de lo verosímil que permite la entrada a lo inverosímil” (González Salvador, 1984: 215-216). Para los seres humanos, la conceptualización del tiempo depende de cómo los idiomas que ellos hablan tienden a hablar del tiempo, el contexto lingüístico y las metáforas particulares que suelen usarse para hablar sobre el tiempo en el momento de la comunicación. Según los resultados de relevantes estudios, conceptos fundamentales como el tiempo se diferencian entre culturas y revelan los mecanismos mediante los cuales el lenguaje y la cultura construyen las nociones básicas del tiempo (Boroditsky, 2011). Las personas bilingües parecen tener cierta flexibilidad sobre el concepto de la duración dependiendo del contexto lingüístico, ya que piensan de manera diferente en

cuanto al tiempo, según el idioma usado (Fulga, 2012). El cambio de código lingüístico les permite organizaciones diferentes de conceptos básicos, como el tiempo; por ejemplo, suecos e ingleses normalmente se refieren a la duración utilizando analogías espaciales (distancia), mientras griegos y españoles suelen utilizar analogías cuantitativas. Por eso, suecos e ingleses perciben el tiempo como una línea, mientras griegos y españoles lo perciben como volumen. El tiempo se codifica en lenguaje normalmente a través de metáforas especificadas y condicionadas culturalmente (Casasanto *et al.*, 2004). Parece que, “[...] nuestro cerebro tiene un mecanismo integrador que compone secuencias de eventos en el contenido de la conciencia, haciéndolos parecer para nosotros como el presente. [...] El ahora, el presente subjetivo, no es algo en forma independiente, sino un atributo de la conciencia” (Poepfel, 1978). Según la experiencia contada por Banks:

Después de aprender heptápodo B, nuevos recuerdos aparecieron como bloques gigantes, cada uno abarcando años enteros, y aunque no llegaron en orden ni aterrizaron uno junto a otro, pronto compusieron un período de cinco décadas. Es el período durante el que conozco lo suficiente el heptápodo B para pensar en él, comenzando con mis entrevistas con Aleteo y Pedorreta y terminando con mi muerte (Chiang 2017:118).

En el relato de Chiang, la historia, escrita en tiempo presente y en segunda persona, se cuenta a la hija de Banks, cuyo lugar ocupa el lector del texto: “Recuerdo una conversación que tendremos cuando estés en el primer año del instituto. Será un domingo por la mañana, y yo estaré batiendo unos huevos mientras tú pones la mesa para desayunar. Te estarás riendo mientras me cuentas acerca de la fiesta a la que fuiste anoche” (Chiang, 2017: 92). Banks narra en primera persona y en tiempo pasado la historia del encuentro con los heptápodos, mientras se intercalan las secciones que cuentan la vida de la hija a la misma, narrada como recuerdos de Banks escritos en tiempo futuro, dado que el conocimiento de Heptápodo B le permite a Banks conocer la vida entera de su hija antes de que ella fuera concebida: “Recuerdo cómo será mirarte cuando tengas sólo un día. Tu padre se habrá ido un momento a la cafetería del

hospital, y tú estarás en tu cuna y yo me inclinaré sobre ti” (Chiang, 2017: 120).

Hablar del tiempo narrativo significa descodificar cómo el narrador construye un enunciado, cuyas dimensiones histórico-cronológicas y psicológicas del tiempo configuran el relato y enmarcan el desarrollo de las acciones de los personajes a través de la expresión lingüística. Las escuelas narratológicas han ofrecido distintas propuestas sobre la configuración del tiempo narrativo: Todorov diferencia entre tiempo del relato, tiempo de la escritura y tiempo de la lectura; Genette propone la distinción entre el tiempo de la historia, el tiempo del relato y el tiempo de la narración; Ricoeur distingue el tiempo prefigurado de la mimesis I (el tiempo real del autor), el tiempo configurado de la mimesis II (el tiempo organizado en la obra), y el tiempo refigurado de la mimesis III (el del lector que lo reinterpreta) (Contursi & Ferro, 2000). Parece que la temporalidad determinante de la experiencia humana fomenta la relevancia del tiempo porque la relación entre los signos y el yo, entre texto y lector, se alcanza por medio del lenguaje, es decir, discursivamente. El concepto del cronotopo (tiempo-espacio) para expresar el carácter indisoluble del espacio y el tiempo en la literatura significa “conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (Bajtín 1989:237) que “determina la unidad artística de la obra literaria en sus relaciones con la realidad” (Bajtín, 1989: 393). La literatura está impregnada de “valores cronotópicos” (Bajtín 1989: 394) diversos, que se corresponden con cada motivo o elemento importante de la obra literaria. Este término de las ciencias matemáticas ha sido introducido y fundamentado a través de la teoría de la relatividad de Einstein y expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio), mientras el cronotopo es una categoría de la forma y del contenido en la literatura (Bajtín, 1989). Especialmente, en el “cronotopo del camino” predomina el matiz temporal, ya que, en las novelas, por lo general, los encuentros se producen en el camino, un camino espacial y temporal en el que se cruzan las series espacio-temporales de las vidas y destinos humanos. En el cronotopo del camino, el tiempo se desarrolla sobre el espacio, “el tiempo es siempre el elemento central en las metaforizaciones del camino” (Bajtín, 1989: 408). El viaje en el tiempo de Banks abre el camino de



la vida a la hija de Banks (La Historia de tu vida, según el título), cronotopo que se establece en el relato de Chiang. En la narración el espacio-tiempo se concibe como un continuum que no transcurre, el fluir temporal es un espejismo de la mente, convirtiendo el sueño de viajar por el tiempo en posibles caminos que se realizan en lenguaje. De ser así, el hecho de que el tiempo no tuviera una existencia absoluta se convertiría en una realidad lingüística si un sujeto pudiera sobrepasar los límites temporales convencionales a través de una narración. Si tuviésemos que concretar la presencia de la relatividad en el viaje por el espacio-tiempo en lenguaje humano y heptápodo, ésta estaría señalada por la performatividad narrativa (narrar-viajar) del primero y la lingüística (hablar-actuar) del segundo. Cada una de éstas da lugar a los dos niveles diegéticos del relato: en el primero, el tiempo fluye en dirección al pasado y presenta una duración convencional (el conocimiento del lenguaje heptápodo) y en el segundo, el tiempo fluye del pasado y le permite a la Dra. Banks contarle a su hija el pasado en tiempo futuro, dado que la relatividad permite que el tiempo sea curvo para que ella viva una vida nueva ya contada.

Se podría deducir que el programa narrativo del relato sigue un esquema parecido al de uroboros. El uroboros — (del griego ουροβόρος [ὄφις], '[serpiente] que se come la cola', a su vez de οὐρά, "cola", y βόρος, "que come") — es un símbolo que muestra a un animal serpentiforme que engulle su propia cola y que conforma, con su cuerpo, una forma circular. Representación de la inmovilidad perfecta y del movimiento perfecto que se eleva al Infinito — donde se asientan el principio del fin y el fin del principio —, representa la naturaleza cíclica de las cosas, el retorno eterno y otros conceptos percibidos como ciclos que comienzan de nuevo en cuanto concluyen. Además, simboliza el tiempo y la continuidad de la vida siendo representación de las cosas que cambian eternamente sin movimiento aparente alguno. A través de esta configuración de forma y contenido del relato, progresivamente, todo está sujeto a una reformulación del sentido real y figurado, un mundo suspendido por el lenguaje en la unidad del tiempo-espacio. La protagonista refuta su condición de sujeto, reivindica la armonía y la simetría como elementos constitutivos ante la revelación de lo arbitrario de su temporalidad. Banks se convierte en la observadora omnisciente

de su propia vida futura y la de su hija, y se lo cuenta todo a ella (y al lector). El encuentro con los heptápodos le abre las puertas hacia el camino de su vida:

Trabajar con los heptápodos cambió mi vida. Conocí a tu padre y aprendí heptápodo B, y ambas cosas hacen posible que te conozca ahora, aquí en el patio a la luz de la luna. [...] Desde el comienzo sabía cuál era mi destino, y elegí el camino de acuerdo con él. [...] Y me separo de él, y nos tomamos de la mano mientras entramos en la casa para hacer el amor, para hacerte a ti (Chiang, 2017: 121).

Así la historia de la vida se convierte en camino hacia el destino conocido, el encuentro del espacio con el tiempo conduce la conciencia mediante el lenguaje a la memoria del futuro o la conciencia abre la memoria al futuro mediante el lenguaje. Así, toda historia es memoria en tiempo futuro, el bucle temporal hace accesibles todos los 'bloques' temporales simultáneamente en la conciencia lingüística de Banks: "[...] mi conciencia se convierte en una piedra de ámbar de medio siglo de longitud que arde fuera del tiempo. Percibo, durante esos atisbos, toda esta época como una simultaneidad. Es un período que cubre el resto de mi vida, y toda la tuya" (Chiang, 2017: 118).

La convivencia conflictiva de lo posible y lo imposible en términos de la realidad espaciotemporal del lector define este relato de ciencia ficción. En el conflicto que se produce, evidentemente, comparamos con la concepción que tenemos del tiempo real, lo temporalmente imposible no puede ser, no puede ocurrir porque permanece inexplicable según dicha concepción. Este conflicto determina una de las condiciones esenciales del funcionamiento de las obras de ciencia ficción: los acontecimientos deben desarrollarse en un mundo como el nuestro, construido en la idea temporal que tenemos de lo real, sin que este sea nuestro tiempo.

La teoría especial y general de la relatividad de Einstein estableció la visión del tiempo y el espacio como "estructuras maleables cuya forma y modo de presentarse dependen del estado de movimiento del observador" (Greene, 2006: 19). Así que tuvimos que abandonar el mundo newtoniano de las certezas y encontrarnos en un

mundo donde no hay realidades universalmente válidas y percibidas de forma idéntica por todos los individuos. Parece que, “[...] la naturaleza, tal como la entendemos hoy, se comporta de tal modo que es fundamentalmente imposible hacer una predicción precisa de qué sucederá exactamente en un experimento dado” (Feynman, 2002: 67).



### 3. CONCLUSIONES

El lector de ciencia ficción, aunque reconoce su realidad en lo que lee, al mismo tiempo no la puede concebir como propia porque esta le señala posibilidades que le obligan a cuestionar su mundo, le ofrece los medios para explotar lo real investigando los fundamentos del tiempo presente y su desarrollo futuro (Moreno, 2009: 78-79). El lenguaje puede liberarse de los constreñimientos de la realidad para crear entidades completamente fantásticas carentes de existencia (Nandorfy, 2001: 250-251).

Wittgenstein dijo respecto a las revolucionarias ideas sobre el tiempo que surgieron a partir de los nuevos conceptos de la Física: “la única tarea que le queda a la filosofía es el análisis del lenguaje” (De Pienda, 2007: 267). Tanto el lenguaje escrito como el de las Matemáticas son sistemas específicos de símbolos que, aparte de su dimensión técnica, representan ideas que trascienden su significado. En el lenguaje escrito, las palabras representan sonidos, estableciendo un sistema de signos basado en asociaciones entre entidades del mundo. En el lenguaje matemático usado en la Física, los símbolos matemáticos representan conceptos del mundo científico. En ambos lenguajes, el uso continuo está directamente conectado con las entidades del mundo y las relaciones entre ellos que intentan representar. Aunque otros seres vivos se comunican entre sí, el lenguaje creativo que interpreta proyecta y evoluciona ideas pertenece exclusivamente a los seres humanos. Para los humanos, las palabras son ideas codificadas en sonidos y símbolos. Dotada con tal uso de lenguaje, la conciencia humana trasciende los límites de tiempo y espacio superando el mundo accesible a la percepción. Por lo tanto, no es el lenguaje

como forma de comunicación lo que nos distingue de otros seres vivos, sino nuestra capacidad de crear un mundo de ideas mediante el lenguaje. Aunque existe una correlación arbitraria entre el significado en el mundo de las ideas y las entidades del mundo real, el lenguaje humano es la prueba de cómo se representan las ideas, articulándolas en la construcción del significado. La literatura amplifica esta capacidad para crear cronotopos, unidades espacio-temporales que el lector percibe como espacio-tiempo experimentado durante la lectura. Desde el punto de vista de la Física: “Cuando combinamos la mecánica cuántica con la relatividad general parece haber una nueva posibilidad que no surgió antes: el espacio y el tiempo juntos podrían formar un espacio de cuatro dimensiones finito, sin singularidades ni fronteras, como la superficie de la Tierra, pero con más dimensiones” (Hawking, 1988: 164).

Con el objetivo de trascender lo real, sin abolir lo verosímil y centrada en su intento de representar lo imposible como científicamente posible, la narrativa de ciencia ficción se establece en el territorio fronterizo entre el lenguaje literario y la realidad experimentada. Por una parte, el lenguaje se nutre de la realidad, dado que la comprensión por parte del lector se basa en lo real, ya que la expresión literaria no funcionaría sin un referente pragmático. Por otra parte, todo texto de ciencia ficción está en contacto con la realidad futura por ser el resultado de una lectura referencial científica inscrita en lo temporal.

En conclusión, el relato de Chiang plantea una cuestión fundamental: la realidad ha dejado de tener una estabilidad temporal única, el tiempo humano es una convención, una construcción lingüística, un modelo narrativo creado por los seres humanos. Según la lingüística heptápoda que propone en su formato narrativo Chiang, la obra literaria se convierte en un mecanismo verbal que funciona en relación con la realidad exterior creando el universo lingüístico que remite a una realidad que se basa en su propia ficcionalidad. Se puede concebir entonces en la narrativa de la ciencia ficción de Chiang la existencia de una variación temporal que se define por su multidimensionalidad lingüística en concordancia con nuestra noción de realidad extratextual. Como se hace evidente, el relato de Chiang descansa sobre la problematización de esa visión arbitraria y, sin embargo, compartida de lo temporal. La

poética de la ciencia ficción de Chiang no sólo evidencia la coexistencia temporal de lo posible y lo imposible dentro del universo habitado por humanos y heptápodos, sino también argumenta sobre el cuestionamiento de dicha coexistencia, por la propia lingüista protagonista, dando pruebas que esta podría existir dentro y fuera del texto. Cuando ya se hayan ido los heptápodos, Banks reflexiona: “Me hubiera gustado experimentar más la visión heptápoda del mundo, sentir como ellos se sentían. Entonces quizá podría sumergirme completamente en la necesidad de los acontecimientos, como deben de estar ellos, en lugar de chapotear en la orilla durante el resto de mi vida. Pero eso nunca sucederá (Chiang 2017: 121).”

Aunque la visión heptápoda del mundo no fuese sino una mirada desde la ficción literaria hacia la condición humana de sujeto lingüístico basada en las convenciones narrativas y en conocidas teorías lingüísticas y narratológicas, el texto de Chiang sugiere algunos conceptos interesantes. Los eventos sólo son, no pasan porque el presente no se mueve, ni pasa, sólo cambian los individuos. De ser así, para los seres humanos, el espacio-tiempo es la propia experiencia, el lugar de memoria o esperanza que en la medida de lo posible puede ser representado, reconstruido en la conciencia, creado e inventado en la ficción, almacenado en los libros. La inscripción en el tiempo condiciona la lengua, la cultura, la investigación científica y la expresión artística. Por una parte, el tiempo se mide en horas, meses y años, sistema ficticio que permite una representación del paso del tiempo a través de un movimiento en el espacio de un reloj. Por otra parte, el tiempo que marcan los relojes se mide en analogía con el movimiento en órbita de la Tierra. Por lo tanto, las categorías del movimiento espacial se conciben en su dimensión temporal. El trayecto está fragmentado en unidades temporales, por eso la representación espacial, por ejemplo, la distancia de un viaje se mide también en la medida del reloj como periodo del tiempo necesaria para ir de un lugar a otro. En realidad, representamos el movimiento lineal (espacio) en un sistema de medida circular (tiempo), mientras al mismo tiempo nos trasladamos en un espacio circular (Tierra) representando el trayecto en un sistema de tiempo lineal (pasado-futuro), unificando espacio y tiempo en nuestra experiencia de lo real y lo ficticio a través del lenguaje que articula lo

material (sonidos, letras, textos) con lo inmaterial (ideas, memorias, planes). Y todo movimiento del *uroboros* de nuestras vidas está inscrito en nuestra memoria colectiva lineal, el lenguaje, una memoria compartida a-temporalmente y, sin embargo, vivida individualmente en forma de *cronotopos* en el espacio-tiempo propio del lector. Por consiguiente, para los humanos, el viaje en el tiempo sería posible gracias a las líneas de un texto durante la lectura, nuestra nave espacial es el lenguaje humano, oral o escrito. Así, el texto que narra la historia de la máquina del tiempo de H. G. Wells, nada más que una idea codificada en lenguaje literario, si se lee existe en la conciencia lectora y en la cultura mundial. Si se trata de viajar en el tiempo, el lenguaje por la literatura nos pueda llevar a cualquier momento pasado o futuro porque es nuestra máquina de tiempo, los «bloques» heptápodos de recuerdos son nuestras bibliotecas donde todo el tiempo humano está experimentado como pasado y futuro a la vez en los volúmenes que cuentan las historias de nuestras vidas que nos quedan todavía por leer. Por eso, quizás sea la propia cultura la única manera de trasladarse por el *continuum* del espacio-tiempo; leyendo un libro sería viajar en lenguaje por el espacio-tiempo, la memoria humana sería una literatura de viajes, recuerdos de viajes literarios. ¿Qué es la *Odisea* sino el viaje de regreso a Ítaca que se repite por milenios? El viaje de regreso al espacio-tiempo del lenguaje homérico; El viaje simultáneo donde pensar en Heptápodo A y B es escribir y leer en lenguaje humano, enunciar el viaje significa realizarlo en el espacio-tiempo.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGAR, M. (1994). *Language shock: Understanding the culture of conversation*. Nueva York: William Morrow & Co.
- BAJTIN, M.M. (1989). “Las formas de tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica”. En Bajtin, Mijail. M: *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 237–409.
- BOETSCH, P. (2003). “La literatura de viajes y la mirada antropológica”, en *Boletín de Literatura Comparada, Número Especial “Literatura de viajes”*, 49-627.
- BORODITSKY, L. (2011). “How Languages Construct

- Time”, en Stanislas Dehaene & Elizabeth Brannon (ed.): *Space, Time and Number in the Brain*. Stanford, USA: Elsevier Inc.
- CASASANTO, D., BORODITSKY, L., et al. (2004). “How deep are effects of language on thought? Time estimation in speakers of English, Indonesian, Greek, and Spanish”, en K. Forbus, D. Gentner, & T. Regier (eds.): *Proceedings of the 26th Annual Conference of the Cognitive Science Society*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 186–191.
- COLOMBI NICOLIA, B. (2006). “El viaje y su relato”, en *Latinoamérica*, 43, 11-35.
- CONTURSI, M. E. & FERRO, F. (2000). *La Narración. Usos y teorías*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- DE OTO, A. & RODRÍGUEZ, J. (2010). “Travesías. Ensayo sobre el viaje, las imágenes y los desplazamientos”, en *Hermeneutic*, 9, s.n.
- DE PIENDA, J.A (2007). “Tiempo en Hawking. Crítica desde una perspectiva filosófica”, en Herrera Guevara, A. (ed.): *De Animales y Hombres. Studia Philosophica*. Madrid: Ediciones de la Universidad de Oviedo, 239-270.
- FEYNMAN, R. (2002). *Seis piezas fáciles*. Barcelona: Crítica.
- FRANKLIN, H. B. (1995). *Future Perfect. American Science Fiction of the Nineteenth Century. An Anthology*. Nueva York: Rutgers: University Press.
- FULGA, A. (2012). “Language and the perception of Space, Motion and Time”, en *Concordia Working Papers in Applied Linguistics*, 3, 26-37.
- FUSELL, P. (1980). *Abroad. British Literary Traveling Between the Wars*. Nueva York: Oxford University Press.
- GONZÁLEZ SALVADOR, A. (1984). “De lo fantástico y de la literatura fantástica”, en *Anuario de Estudios Filológicos*, VII, 207-226.
- GREENE, B. (2006). *El universo elegante. Supercuerdas, dimensiones ocultas y la búsqueda de una teoría unificada*. Barcelona: Crítica.
- HAWKING, S. (1988). *Historia del Tiempo: Del Big Bang a los Agujeros Negros*. Barcelona: Editorial Crítica.
- HICKMAN, M. (1987). *Social and functional approaches to language and thought*. Nueva York: Academic Press.
- LEJEUNE, P. (1991). “El pacto autobiográfico”, en *Anthropos*, 29, 47-61.
- MORENO, F. A. (2009). “La ficción prospectiva: propuesta para una delimitación del género de la ciencia ficción”, en P. López Pellisa y F.A. Moreno (eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, 62-65. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid.
- MINKOWSKI, H. (1908/9). “Raum und Zeit”, en *Jahresberichte der Deutschen Mathematiker-Vereinigung*, 18, 75–88.
- NANDORFLY, M.J. (2001). “La literatura fantástica y la representación de la realidad”, en Roas David (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco/Libros, 243-261.
- PARRA, M. (1988). “La hipótesis Sapir-Whorf”, en *Forma y Función*, 3, 9-16.
- POEPPPEL, E. (1978). “Time perception”, en Richard Held et al. (eds.), *Handbook of Sensory Physiology, Vol VIII: Perception*. Berlin: Springer-Verlag, 713-729.
- ROAS, D. (2001). “La amenaza de lo fantástico”, en David Roas (comp.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 7-46.
- RODRÍGUEZ HILLÓN, D. V. (2015). “Acercamientos a la ciencia ficción”, en *La Palabra*, 27, 173-187.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, J. (2018). “Jules Verne: from the Odyssey to Science Fiction”, en *Castilla. Estudios de Literatura*, 9, 1-19.
- SAPIR, E. (1949). *Culture, Language and Personality*. Berkeley/Los Angeles: The regents of the University of California.
- TODOROV, T. (1993). *Las morales de la historia*. Barcelona: Paidós.
- UDÍAS VALLINA, A. (2014). “El tiempo: una cuestión siempre abierta”, en *Crítica*, 990, 24-29.
- WELLS, H. G. (2001), *La máquina del tiempo y otros relatos*. Madrid: Valdemar Editores.
- WEYL, H. (1949). *Philosophy of Mathematics and Natural Sciences*. Princeton: Princeton University Press.
- WHORF, B. (1956). *Language, thought, and reality*. Cambridge, Massachusetts: The M.I.T. Press.
- ZUKAV, G. (1981). *La danza de los maestros*. Barcelona: Argos Vergara.





# Guía de viajes alrededor de la alcoba de Vicente Quirarte

## *Travel guide around the bedroom of Vicente Quirarte*

IGNACIO BALLESTER PARDO<sup>1</sup>

Como citar este artículo: Ballester Pardo, I. (2021). Guía de viajes alrededor de la alcoba de Vicente Quirarte, *Pangeas. Revista Interdisciplinar de Ecocrítica* (núm. 3) 26-36. <https://doi.org/10.14198/PANGEAS.18847>

### Resumen

Vicente Quirarte (Ciudad de México, 1954) reunió algunos de sus ensayos sobre viajes, viajeros y caminos literarios en *Viajes alrededor de la alcoba* (1993). Este libro toma por título la máxima de otro poeta mexicano, Xavier Villaurrutia. Desarrolla la idea clásica de quien se mueve desde su habitación con la lectura de crónicas que le llevan a imaginar un mundo más saludable. A partir de ciertos motivos itinerantes que recorre Vicente Quirarte —como el flâneur de Charles Baudelaire o Walter Benjamin, el doppelgänger de Arthur Rimbaud, el homeless de Leopold Bloom o *Die Verwandlung* de Franz Kafka— estableceremos una poética de la ecocrítica urbana que se viene defendiendo en la lírica mexicana. La reescritura genera un diálogo constante entre diversos tiempos y espacios. Atendemos a distintas perspectivas del viaje: como proceso de escritura, desde la historia o la arquitectura, el viaje físico o conjetural, hasta llegar a la infancia como separación, iniciación y retorno. Si nos fijamos en la tradición que hereda y renueva el poeta, advertimos un elogio del espacio urbano (Ciudad de México, Praga o Nueva York) y de los animales (el perro, la ballena o las hormigas) en contra de ese final voluntario que es el suicidio. Se trata de elementos también presentes en Alejandro Tarrab o Esther M. García. La literatura permite establecer un viaje interior que beneficie a la vida en comunidad, con una conciencia del medio, solo entre la multitud.

**Palabras clave:** Itinerancia; estática; poesía; México; ecocrítica.

### Abstract

Vicente Quirarte (Mexico City, 1954) collected some of his essays about travel, travelers and literary paths in *Viajes alrededor de la alcoba* (1993). The title of this book is due to another Mexican poet, Xavier Villaurrutia. It develops the classic idea of the author who travels in his room by reading chronicles that lead him to imagine a healthier world. Starting from certain itinerant motifs that Vicente Quirarte travels —like the flâneur of Charles Baudelaire or Walter Benjamin, the doppelgänger of Arthur Rimbaud, the homeless of Leopold Bloom or *Die Verwandlung* of Franz Kafka— we will establish a poetic of urban ecocriticism that has been defending itself in the Mexican lyric. This rewriting generates a constant dialogue between different times and spaces. Diverse perspectives of the trip are observed: as a writing process, from history or architecture, the physical or conjectural journey, until we reach childhood, separation, initiation and return. If the tradition that the poet inherits and renews is looked at, we notice an appraisal of urban space (Mexico City, Prague or New York) and of some animals (the dog, the whale or the ants) against the voluntary end, which is suicide. These elements are also present in Alejandro Tarrab or Esther M. García's works. Literature allows us to establish an interior journey that benefits life in community, being aware of the environment, only among the crowd.

**Key words:** Itinerant; static; poetry; Mexico; ecocriticism.

1. Ignacio Ballester Pardo. Universidad de Alicante. [ignacio.ballester@ua.es](mailto:ignacio.ballester@ua.es) <https://orcid.org/0000-0002-5826-3167>



El viaje se ha limitado en los últimos meses a la imaginación. Durante la pandemia, la literatura —esto es, la ficción de la mano del relato, la memoria y el deseo— como desplazamiento y atención al medio que nos rodea, a favor de la habitabilidad, se ha visto reducida a la letra impresa y, cada vez más, al contacto virtual que podemos rastrear desde el país con más hispanohablantes.

## 1. INTRODUCCIÓN

Vicente Quirarte (Ciudad de México, 1954) publica en 1993 su libro de ensayos *Viajes alrededor de la alcoba*. Toma el título del también poeta mexicano Xavier Villaurrutia, cuyo nombre tiene el máximo galardón que dos años antes, en 1991, recibió —junto a Gerardo Deniz— por su poemario *El ángel es vampiro*. A través del caso particular del escritor y académico desglosaremos mediante imágenes (verbales), cual guía de caminantes, algunas etapas que explican la poética del viaje en México desde y hasta distintas tradiciones.

Los diez textos del título que Quirarte toma de Villaurrutia —después de que este hiciera lo propio con Paul Morand (“*La tête au Pole, les pieds sur l’Equateur, quoi qu’on fasse, c’est toujours le voyage autor de ma chambre*”, 9) y antes, aunque no lo recoge aquí, también con Xavier de Maistre en 1794— desglosan con claridad el itinerario de quien se dedica a la literatura desde diversos géneros. Por este motivo, aludiremos a su poesía (ahora ya no) completa en *Razones del samurai* (2000). Haremos lo propio también con el ensayo (también considerado novela o memorias) que le dedica a su padre, el historiador Martín Quirarte, titulado *La Invencible* (2012), donde reconoce lo siguiente:

A punto de vencerme el sueño, uno de mis juegos infantiles consistía en imaginar mi cama como una barca por el cielo que al mismo tiempo no abandonaba la habitación en que dormía. Entonces no sabía de la existencia de un poeta llamado Xavier Villaurrutia ni de su concepto —aprendido en Paul Morand y antes en Xavier de Maistre [sic]— de que los emprendemos hacia

el interior de nosotros y que todo viaje se realiza primero alrededor de la alcoba ([2012b] 2015: 97).

La búsqueda “hacia el interior de nosotros” cristalizará en una preocupación por lo externo; comprometiéndose, después de una travesía mental, con el medio, el contexto más cercano. En buena parte de su obra el viaje aparece desde distintas perspectivas que iremos analizando también a partir de la novela sobre los viajeros de México a EE UU en el siglo XIX, *La isla tiene forma de ballena* (2015), o la obra de teatro *Melville en Mazatlán* (2015).

Cada una de las tres secciones de *Viajes alrededor de la alcoba* —o cada andén, como los llama Quirarte en el prólogo— hace alusión a la estructura de la prolífica obra que crea desde hace más de cuarenta años; nos referimos a los *rites de passage* que toma de Arnold van Gennep: separación, iniciación y retorno (2000: 282-283). Como vemos, para el mexicano la poética necesariamente parte de la tradición y continúa en el texto, en el viaje. Defiende y elogia, así, el ambiente que nos precede y nos rodea, en un círculo infinito: con la definición de ecocrítica que da Benito Elías García-Valero a Laura Díaz (2021): “relación entre literatura y medio ambiente; y la cuestión del lenguaje. Los seres humanos mediante el lenguaje construimos una serie de manifestaciones de lo que es el mundo natural” (4:25). Es decir: “la ecocrítica sería el estudio de los textos que se han producido donde la naturaleza aparece representada para ver de qué manera hemos concebido la naturaleza a lo largo del tiempo” (5:40). Seguiremos dicha representación en la obra de Quirarte, la cual de manera inductiva puede ofrecer un panorama de lo que sucede en el siglo XXI con la literatura mexicana.

## 2. GUÍA DE VIAJES

### 2.1. El viaje como proceso de escritura

Para Quirarte, el viaje comienza con la decisión de ponerse a escribir, de armar un texto como hoja de ruta o bitácora. La alegoría conecta directamente

con su poética: escribir es siempre, al menos, un traslado; a veces de regreso. Es en los primeros años, junto a sus hermanos y en contacto directo con el centro de la Ciudad de México, cuando el poeta viaja con la lectura y siente la necesidad de escribir, recordar, construir, atravesar, crear y alimentar estos otros mundos:

Mis hermanos y yo no nos perdíamos un solo número de una historieta titulada *Grandes viajes*, donde aprendimos los nombres y las hazañas de Marco Polo, Roald Amundsen y Charles Lindbergh. Entre nuestras películas predilectas se hallaban *Veinte mil leguas de viaje submarino*, *Viaje al centro de la tierra* y *2001: Una odisea espacial*. Por el centro de la Ciudad de México emprendíamos exhaustivas caminatas en involuntario homenaje al cuento “De los Apeninos a los Andes” incluido en *Corazón de Edmundo de Amicis*. Lectura igualmente inolvidable fue *El maravilloso viaje de Nils Holgersson a través de Suecia* de Selma Lagerlöf. Aunque los viajes más lejanos que emprendíamos eran a Guadalajara, una vez a bordo del pullman imaginábamos que el tren sería asaltado por Francisco Villa o Lawrence de Arabia, o que en el interior viviríamos la intriga de una historia de Agatha Christie o de Sherlock Holmes (1993: 13).

Esta memoria que Quirarte incluirá en el capítulo VII de *La Invencible* son las primeras líneas que aparecieron en *Viajes alrededor de la alcoba*. Asimismo, la continuación de tal testamento literario que publica en México en 2012 y en España en 2015 (seguimos esta última edición) recoge parte del prólogo de la obra de 1993, que tomamos como referencia para este trabajo. Y es que dicho libro, que publicó el Gobierno del Estado de Nuevo León, Monterrey, aparentemente periférico, es fundamental para el desarrollo poético de un autor que a finales del siglo XX se doctoró en la Universidad Nacional Autónoma de México con su tesis *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México. 1850-1992* (2001): el cuidado de una vida urbana a través de la historia literaria.

La poesía que reúne en *Razones del samurai* (2000: 9-13) comienza con los quince puntos de su poética, también presentes en el primer capítulo de *Viajes alrededor de la alcoba* (1993: 19-23), ambos titulados “Urgencia de la poesía” (disponible en la red) y con mínimas variaciones

que son citas a demás poetas que complementan, casi veinte años después, un sentir insustituible; por ejemplo, en la segunda máxima:

II. La poesía es el tren de los ausentes. Sin horario fijo, invade los andenes o aparece, imprevista, en mitad del desierto. Arranca nuestras raíces para volvernos parte de su vértigo, en escasas ocasiones nos obliga a viajar entre sus ruedas. A cambio nos concede la alegría y la libertad heroica de los vagos (1993: 19).

Y añade esta cita en su poesía reunida: “Confiesa Eduardo Hurtado: “Aquí estoy. Tengo mi oficio./ Jefe de la estación./ sin silbato y sin horario fijo, con corridas continuas al pavor del desierto” (2000: 9). De este modo, pese a ser iluminadores los versos del también poeta capitalino de los cincuenta, Quirarte, a finales del siglo pasado, ya tiene clara la definición de lo poético; una acepción que, ligada al viaje, parte de un nutrido y variado compendio de lecturas (mexicanas, españolas, francesas o inglesas) y se irá desarrollando en sus diversos géneros literarios. Los puntos XIV y XVI de “Urgencia de la poesía”, sobre el amor y la felicidad de quien se dedica a la escritura, se suman a los quince de la edición de *Viajes alrededor de la alcoba*.

Doce serán las características del proceso de escritura, en general, que desglosa en *La Invencible* a partir precisamente del pionero en los viajes alrededor de la alcoba, Xavier de Maistre, y del primer poeta moderno en México, López Velarde, que “caminaba por las calles de la ciudad nocturna en busca de la palabra justa donde podía acomodarse y encontrar permanencia la emoción efímera” (2015: 51). La cercanía que empiezan a tener con las universidades quienes nacen en la segunda mitad del siglo xx permite un acceso a lecturas que irán formando su poética, pues: “10. Leer es otra forma de escribir. Es volver a escribir. No repetir la intención del autor, sino hallar para el texto los caminos que el escritor acaso ni siquiera concibió” (2015: 53). Tales caminos imprevistos conectan la ciudad con movimientos complejos (Lynch, [1960] 1998: 146), hasta oníricos.

La poética que estudiamos de Quirarte (Ballester, 2015), la seguimos ahora desde la perspectiva ecocrítica, como viaje y cuidado desde el lenguaje verbal en la historia literaria.

El mexicano dialoga con sus referentes, entre quienes se encuentra Emily Dickinson. La intertextualidad se logra con las numerosas citas que fusionan el ensayo y la narrativa en el poema. A la estadounidense (protagonista de un reciente poemario de Jorge Esquinca, de 2015: *Cámara nupcial*) pertenece el acápite de “Ética y estética del amor de libros”, el segundo capítulo de *Viajes alrededor de la alcoba*:

*No hay, como el libro, una  
fragata para llevarnos lejos,  
no hay transporte comparable  
a una página de furiosa poesía.*

*Semejante trayecto puede hacerlo  
el más pobre sin oprimir su bolsa;  
qué frugal el carruaje que a un  
alma humana lleva (25).*

Y es que la escritura es el viaje de salvación de lo íntimo a lo social: “Escribir un libro es un acto solitario. Aunque su autor se encuentre acompañado por sus antecesores escriturarios o por sus íntimos fantasmas, se halla más solo que el naufrago perdido en el Atlántico” (1993: 25). Generalmente, la literatura es un tránsito de quien escribe o lee solo entre la multitud, como el *flâneur* de Charles Baudelaire o Walter Benjamin, el *doppelgänger* de Arthur Rimbaud, el *homeless* de Leopold Bloom o *Die Verwandlung* de Franz Kafka. La transformación del texto y con el texto nos llevará de la mano de Quirarte a México, Praga o Nueva York, desdoblándose en animales (destacando la ballena, el perro o las hormigas) que abogan por el cuidado del planeta en todas sus formas. La misma poética puede extraerse del acto de lectura, solitario, recluido en la alcoba.

*La Odisea* de Homero, *El Quijote* de Cervantes, el *Ulysses* de Joyce, el *flâneur* de Baudelaire o Benjamin, así como el desdoblamiento de Rimbaud, la transformación de Kafka, el laberinto de Borges o la palinodia de Fernando del Paso, van enriqueciendo el viaje de quien se encuentra desde el espacio urbano con poetas más recientes:

*Escribir es semejante a esta comunión de los  
sentidos con la ciudad que descubrimos y  
hacemos poco a poco nuestra. La lectura como*

*escritura es un viaje de la imaginación cultivada, y aunque leamos en la fila del banco, formulemos esquemas mientras entrenamos para resistir un maratón o descifremos la oscuridad de un enigma en medio del combate amoroso, las palabras y acciones de los otros terminan por fijarse en el estatismo aparente de la alcoba. Escribir es viajar y viajar es leer y traducir. Lo sentí, sin saberlo, al enfrentar, también en mi infancia, por vez primera un ensayo y no descifrar ninguno de sus misterios. Así como hay gente que no merece viajar, el mal servidor de las palabras no se enterará de que ha viajado. Los neoplatónicos leyeron *La Odisea* como una gran alegoría del alma. A partir de esa exigencia es preciso emprender todo traslado: tan definitivo puede resultar a un hombre ir a comprar el periódico, como a otro tan fútil recorrer el mundo. Las veinticuatro horas de Leopold Bloom en el *Ulysses* de Joyce nos enseñan más que los cien años pasivos de quien elige la cobardía del sedentario sobre la imprudencia del vagabundo. Leerse en las diversas realidades del mundo y traducirlas a un lenguaje objetivo, es como la reconstrucción del viaje. Y si los viajes, como los amores, son ingratos, el emprendido en nombre de la imaginación y la curiosidad es el único que recompensa desde el andén. Gracias a la imaginación nos es concedido viajar sin movernos de nuestro sitio y conocer más lugares que los permitidos por el desplazamiento en el espacio. Sólo el lector enamorado consigue boletos para el vagón de primera de ese tren ([2012b] 2015: 98-99).*

El dominio de otras lenguas como el inglés o el francés le permite al mexicano incorporar a la alegoría del viaje como escritura el concepto de la traducción, pues el trasvase de un texto (de un espacio) a otra lengua (otro código) arranca con la creación de una realidad paralela al origen del que se parte; es decir: un desplazamiento. Si se puede viajar desde la lectura, sin despegarse de un libro, para la escritura es necesario moverse y emprender un viaje que nos permita reconocer este planeta y dar con aquello que queramos plasmar y mejorar con la poesía, la vida. Quien lee parece “dispuesto a enfrentar la casi imposible hazaña de viajar sin moverse de su sitio, de crear mundos más habitables que éste” (2015: 49). Con tal utopía la realidad parece otra. Habitar y



amar el espacio recorrido es un propósito literario a través de los tiempos, las tradiciones literarias que en Quirarte ligán la escritura con el viaje.

## 2.2. El viaje necesita la historia

A propósito del anterior complemento directo que podría ser sujeto, y viceversa, en 2013, en su casa de la Ciudad de México, en una entrevista (Ballester, 2016), le preguntamos al poeta si la historia tenía o debía tener influencia en la literatura; a lo que respondió aludiendo al primer capítulo de su libro de relatos *Un paraguas y una máquina de coser*, titulado “Su majestad la Historia” (2010: 15-20) por el historiador francés Jules Michelet, estudioso de “Sa Majesté, L’Histoire”. Este texto ya aparecía con mínimas modificaciones (marcades entre corchetes) en el ensayo “La historia como madre de la imaginación” (1993: 39-48) y hace hincapié en viajes, viajeros y caminos:

En el invierno de 1965 *Visión panorámica de la Historia de México* de Martín Quirarte vio su primera edición. La alegría personal de mi padre y la colectiva de la familia se vio para mí ensombrecida por la circunstancia de que, a causa de las vacaciones, mi padre [“el flamante autor” (2010: 15)] me impuso la tarea de resumir diariamente uno de los capítulos de su libro [“que integraban a su nuevo hijo” (2010: 15)]. De tal modo, mi primera disciplina escritural no fue la Literatura sino la Historia. A la prosa exacta y exigente de Martín Quirarte, a su poderío sintético debo, entonces, mi inicial gozo de la Historia y la convicción de que, al ser abordada con pasión e inteligencia, es más apasionante que todas las ficciones. Prefiero las *Vidas paralelas* de Plutarco a las *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob. Me emociona más el realismo de las *Revistas históricas sobre la Intervención francesa en México* de José María Iglesias que las fantasías de Vicente Riva Palacio y Juan Antonio Mateos (1993: 39-40).

En los libros de viajes escritos por mexicanos (abordados por el propio autor en el reciente ciclo “Poética de la crónica. De la Ciudad de los Palacios a la Ciudad de los Batracios” que impartió en la UNAM) destacan otros trabajos

del poeta que estudiamos: *Jerusalén a la vista. Tres viajeros mexicanos a Tierra Santa* (2003) o *Más allá de la visión de Anáhuac. Poética de los viajeros mexicanos* (2007) y *Republicanos en otro imperio. Viajeros mexicanos a Nueva York 1830-1895* (Ballester, 2019). Este último ensayo histórico daría pie a la novela, también histórica, *La isla tiene forma de ballena*. A pesar del surrealismo que tanto atrae a Quirarte y permea en jóvenes poetas de México, quien crea nuevos caminos literarios, vitales o ecocríticos debe de conocer el pasado para no repetir y errar el presente; de ahí que la base de lo fantástico sea siempre real. Cuando El Hombre Araña pasea por la ciudad, vemos a un periodista por la calle insomne de Nueva York; del mismo modo que una ballena en Mazatlán (pensamos en Herman Melville) permite el diálogo y hasta el debate entre un sujeto poético que se desdobra en el tan característico poema de máscara para la reciente tradición mexicana (Higashi, 2015: 354-355). El desdoblamiento, a través de distintas voces narrativas o la apropiación en el sujeto poético, supone a la vez un desplazamiento, en el tiempo y en el espacio; a favor de la habitabilidad, precisamente, por el devenir de la literatura tradicionalmente política que ahora definimos como cívica.

## 2.3. El viaje y su arquitectura

La interdisciplinariedad resulta uno de los rumbos que viene aprovechando en las últimas décadas la poesía mexicana. Nuevamente, Vicente Quirarte hace lo propio desde la historia de su padre, Martín Quirarte. De él heredó la sintaxis que sostiene un relato fantástico por su rigor. En este sentido, la imaginación nos permite reivindicar las virtudes de una ciudad estoica, la Ciudad de México, que cada día supera las adversidades, como cuenta el poeta en *La ciudad como cuerpo* (1999): otro símil de las arterias que recorren quienes viajan a pequeña escala movidos por la pasión. Uno de tales textos se titula “Arquitectura hechizada (7:00 A. M.)” y fragmentariamente dice: “Amenazada pero invencible, la vieja ciudad es nutrida por las resurrecciones de sus habitantes permanentes o sus amantes de paso” (1999b: 26). Ciudadina o turística, la sociedad construye un imaginario a favor de la vida urbana en una de las regiones

más masificadas y contaminadas. A tal propósito dedicó Quirarte el Festival de “Mextrópolis” de El Colegio Nacional en 2017.

No obstante, la lírica mexicana apuesta con fuerza por el ámbito rural, por la vida en la naturaleza cuando se impone una reclusión que vencen en Campeche poetas como Briceida Cuevas Cob; o, en Hidalgo, Rosa Maqueda Vicente. El texto se entiende como cobijo que opera a favor de un viaje (así lo sintió Quirarte al escribir *Fra Filippo Lippi: Cancionero de Lucrezia Butí*, pues motivó su viaje a Italia en los ochenta) o el viaje mental tras este, cual *saudade*, al trazar hipotéticos días del autor de *Moby Dick* o *Bartleby, el escribiente* en Jerusalén (2020).

## 2.4. El viaje físico

Ligado con la arquitectura, el viaje físico conecta el cuerpo (humano, animal o urbano) con los desplazamientos (interiores, instintivos o geográficos). Vicente Quirarte describe este proceso literario y ecocrítico, una vez más, en *Viajes alrededor de la alcoba* y en *La Invencible*. Aunque seguimos la edición más reciente de *La Invencible*, incluimos partes que no se han conservado de *Viajes alrededor de la alcoba*:

Viví mis primeros quince años en relación estrecha con piedras y fantasmas de la vieja ciudad. Cuando daba mis primeros pasos en ella, Agustín Yáñez escribía *Ojerosa y pintada*. En la novela, el conductor no actúa, en sentido estricto, pero su oído registra las voces de la urbe. Artistas, limosneros, prostitutas, obreros desfilan en el aparador rodante del taxi para conformar un mural sonoro de los años cincuenta. [“Dos décadas más tarde, Luis Arturo Ramos escribirá *Violeta-Perú*, nombre de una línea de autobuses urbanos, donde sus personajes, [sic] marginados a quienes torturan monstruos internos y exteriores, miran la ciudad desde el autobús. Al igual que el “Ómnibus” de Julio Cortázar, en Luis Arturo Ramos el medio colectivo de transporte se convierte en espacio iniciático, vehículo del viaje interior realizado por los pasajeros (1993: 154-155)] Cuando nací, hacía 10 años que Efraín Huerta había publicado *Los hombres del alba*, primer libro de poemas

íntegramente dedicado a la ciudad de México. De esa época es también el cuadro panorámico de Juan O’Gorman donde aparece la capital vista desde el monumento a la Revolución. Es la urbe que ha rebasado su traza tradicional, para incorporarse vertiginosamente a la economía de posguerra. Es una ciudad sonriente y plácida, provinciana no obstante sus conquistas, y bajo cuya fachada se desatan historias que sólo pueden generarse en el universo de la ciudad. Es la ciudad donde Cantinflas estrena *Gran Hotel*, pero también aquella donde los niños perdidos de Huerta llevan “en vez de corazón, un perro enloquecido.” Es la ciudad aún a escala humana, pero ya con los principios de gigantismo que llevará a Salvador Novo a exclamar: “uno llega, si vive en [la ciudad] muchos años, a no ejercer más que unos cuantos sitios” ([2012b] 2015: 90).

Las distintas escalas de la ciudad nos hacen imaginar y ver a Vicente Quirarte escribiendo en el espacio físico de su poema-novela-ensayo. *La Invencible* se la dedicó a su padre, el historiador Martín Quirarte, después de que en 1980 se tirara de un puente en Ciudad Universitaria. Más de treinta años después, reconstruye esos caminos finales que conectan distintas urbes en una misma capital y lo hace desde la cantina homónima (*La Invencible*) que frecuentaba, en la colonia San Ángel, al sur de la ciudad, donde el poeta es peatón comprometido con el medio ambiente. Quirarte no es propiamente un *flâneur*. Su propósito no es perderse en la ciudad, sino someterla, caminarla y recorrerla hasta dominarla. Es una actualización del paseante parisino en la ciudad de México. “El poeta no es sólo un paseante ocasional, sino un consciente e incansable trotamundos” (Bravo Varela, 2008: 32). Le ocurre lo mismo que a Rimbaud, cuya finalidad —como demuestra Marco Antonio Campos— “no es causar asombro. Lo que verdaderamente le interesa (¿interesar es un verbo aplicable a Rimbaud?) no es el uso del espacio, sino su conquista” (Quirarte, 2005: 27). Y aquí el autor se refiere al sujeto lírico de sus poemas. El genio francés prefería el trayecto al destino: “le gustaban más los caminos que las ciudades, los senderos y no la llegada” (108); se inclinaba por el “aquí y ahora” (141) al final del poema “Tarde bajo el kiosko”, que Quirarte dedicó al precoz francés “con una indagación en las raíces psíquicas del

sujeto poético, que transita desde la imagen sesgada del paseante o *flâneur* baudeleriano hasta la reivindicación de una identidad urbana como huella cívica” (Bagué, 2006: 222). Dicha “huella cívica” establecerá en México unas pautas de ciudadanía o de comportamiento en comunidad que desde las referencias culturales de diversos países establecerán con el viaje una defensa de la habitabilidad urbana (pero también rural). El peatón o peatonauta (Castillo, 2014) sería el correlato del *flâneur* y del dandi en Quirarte: “este andariego poeta que, desde siempre, intuyó a la urbe como un ente orgánico” (Piña Zentella, 2008: 26).

El viaje por la ciudad se organiza en las tres fases de Arnold van Gennep: separación, iniciación y retorno. La estructura de Quirarte es común en otras poéticas recientes. El hecho de que *El nombre de esta casa* (1999) de Julián Herbert se divida en tres partes (“Gentes”, “Calles” y “Letreros”) recuerda a la estructura tripartita de las prosas que reunió Quirarte en *Enseres para sobrevivir en la ciudad*: “Enseres”, “Para sobrevivir” y “En la ciudad”. En este camino, el también poeta peatón Omar Pimienta escribe una crónica cotidiana en “La libertad es una zona afectada”, de *La libertad: ciudad de paso* (2006): “Camino por estas calles: / alguien atropelló el semáforo nuevo; / hay negocios de Internet donde antes fondas; / mataron a Roberto por andar de narco; / mandan saludar a mi padre” (7). El problema de la frontera provoca una evolución urbana que registra el poema. Según veíamos con Julián Herbert a raíz de Quirarte, la división tripartita permite el viaje por el espacio urbano carente de civismo, en el caso de Pimienta advertimos una división tripartita similar: “La Libertad”, “De Paso” y “Ciudad”; separación, iniciación y retorno.

El cuerpo que permite un viaje por sus correspondientes articulaciones dialoga con otras poéticas: *Datsun* (2009), de Xitlalitl Rodríguez Mendoza, *Tránsito* (2011), de Claudina Domingo, *Babia* (2011), de Karen Villeda, o *Atardecer en los suburbios* (2011), de Minerva Reynosa; estudiadas con tino por Manuel de J. Jiménez en “Tránsitos y cruces (viajes de la nueva poesía mexicana)” (2012). En tales obras las coordenadas espacio-temporales rigen poemarios que cartografían y discurren por la ciudad (real o imaginada) y defienden una moral cívica (posible o

imposible) en contacto, por ejemplo, con animales o infraestructuras que desde el estado sólido plantean nuevas posibilidades para la poética y la vida del siglo XXI.

## 2.5. El viaje conjetural

Con el “superhistoriador” de Ramón Gómez de la Serna, el poeta mezcla lo que sucedió con lo que pudo ocurrir. José Emilio Pacheco denomina a los poemas conjeturales –Jorge Luis Borges *dixit*– como ucronía o “historias de la vida irreal” (Quirarte, 2010: 59). El interés de este último por la historia lo animó a imaginar el ya mencionado *Fra Filippo Lippi: Cancionero de Lucrezia Buti* (1982). De tal modo lo reconoce en *Viajes alrededor de la alcoba* (1993):

Mi primer intento consistió en reconstruir con base en algunos datos reales, la relación amorosa entre el pintor renacentista Filippo Lippi y su modelo, la monja Lucrezia Buti. A lo largo de 20 sonetos y un poema extenso, más cercano a la reflexión que al canto, quise dar testimonio del inicio, la evolución y la cima de esa historia individual, inserta ya para siempre en la Historia, como puede verlo cualquiera en la galería de los Uffizzi o en la millonaria industria que ha reproducido la Madonna en todos los formatos. Del mismo modo he explorado la historia conjetural de personajes como Marco Polo, Miguel Ángel, Ramón López Velarde, Jean-Arthur Rimbaud o Julio Torri (47).

Arturo Trejo dialoga con el autor a propósito de los entresijos del poemario: “El *Cancionero de Lucrezia Buti* es un libro hecho antes de conocer Italia. En 1977, junto con el poeta Héctor Carreto, nos metimos al Museo de las Culturas y, en la sección de artes plásticas, nos sentamos frente a la madona de Filippo Lippi” (1982b: 19). En ese momento surgió el interés por hacer la historia conjetural de un pintor que se enamora de la modelo, tal como le ocurría al joven poeta en su vida real. Dicha historia ya se advierte al final del libro anterior, *Calle nuestra* (1979), con el poema “Posdata para Fra Filippo Lippi” (2000: 104), dedicado precisamente a Héctor Carreto. Así pues, una galería en México inspira el poemario y el posterior viaje a Italia. Los siguientes son los

últimos versos *Fra Filippo Lippi: Cancionero de Lucrezia Buti*:

*Por eso no olvido, mi madona,  
por eso no pidas, mi Lucrezia,  
que olvide el viaje por ese océano [abierto,  
márcame para siempre con tus ojos  
y después de la herida nazca el  
[mundo (1982: 109).*

El museo vuelve a ser el escenario para dar alas a la imaginación y unir a dos personajes básicos para la historia y la formación literaria de Quirarte: Marx y Rimbaud. El alemán y el francés se pudieron haber encontrado en las escaleras del British Museum, como testimonia el diario de Jenny, la hija de Marx. Quirarte recoge la traducción que su “amigo Javier García-Galiano” (1993: 52) hace de este documento y reflexiona al respecto. El civismo aboga por una defensa ecocrítica del viaje vertical, entre generaciones:

En los tiempos de Marx y Rimbaud, Londres era la ciudad más grande del mundo, aquella que ilustra, mejor que ninguna otra, los esplendores y miserias de la moderna vida urbana. Rimbaud emprende una radiografía de la ciudad recorriéndola en todas sus direcciones. Podemos establecer con cierta precisión su bitácora de viaje gracias a las cartas de Verlaine, donde da cuenta de la variedad de tipos, lugares y rincones que junto con su joven amigo descubre (1993: 58).

En este sentido, la obra de teatro *Melville en Mazatlán* (2015) o la novela *La isla tiene forma de ballena* (2015) conjeturan la presencia del autor de Moby Dick en tierras mexicanas (como hará con el poemario *Melville en Jerusalem* en 2020), de la misma manera que vemos a Marx y a Rimbaud cruzarse en Londres. Ambos hechos son verosímiles porque parten de un hecho histórico y lo sitúan en un espacio físico real, fácilmente ubicable por quien lee la historia, el relato o el poema.

## 2.6. El viaje a la infancia

La orfandad de Luis Cernuda en México, la oscuridad de César Vallejo en Francia, el compromiso de Pablo Neruda en España o la necesidad literaria de María

Zambrano desde la pluralidad del sujeto poético conforman las alas con las que Vicente Quirarte emprende este vuelo, cual Vicente Huidobro en *Altazor* (Quirarte, 1993: 116). Volver a nacer es la lectura de cada viaje en sus diversos géneros literarios:

Con todo, el narrador urbano enfrenta una exigencia suprema: dejar de ser un *name dropper* para volver autónoma la ciudad que aparece en el cuerpo de su narración: la ciudad como entidad viva y actuante y no como escenografía. De ahí la vida que tiene el Dublín recorrido por Leopold Bloom; se trata de una ciudad viva, tanto por el personaje como por nosotros, sus acompañantes. El Ulises moderno no vive en la ciudad; vive la ciudad: es la ciudad. Ese “Man of the crowd”, cuyo antecedente ilustre está en el cuento de Poe, evoluciona hacia el “Wakefield” de Nathaniel Hawthorne y logra su madurez en el “Bartleby” de Herman Melville, es un habitante relativamente nuevo en la historia de la literatura. Es el usuario de la ciudad, que encuentra en la caminata su heroísmo (1993: 164).

El superhombre camina *la* ciudad, que es distinto a caminar *en* ella o *por* ella (Quirarte, [1994] 2012a: 36; [2012b] 2015: 58). Las referencias de *Viajes alrededor de la alcoba* dibujan un mapa de las constelaciones que orientan a Quirarte y a la poesía mexicana contemporánea. Esther M. García (Ciudad Juárez, Chihuahua, 1987) en una prosa yuxtapuesta se pone en la piel del feto que se pierde en la frontera entre México y EE UU: “Realidad ensangrentada hecha violencia hecha jirones una infancia rota He visto la luz roja que me guiará. Soy yo el que decide quien vive o muere. Soy Barrabás pisando la arena ardiente mientras degüello a un hombre. Soy Judas Iscariote besando la sangre de la cruz” (García, [2013] 2014a: 34); mientras que Alejandro Tarrab (Ciudad de México, 1972) recupera el recuerdo que tiene de niño, cuando su abuela se suicidó: “Hay viajeros que al llegar a un lugar no sólo se postran (*genu flectere*) para besar la tierra, cogen un puñado del suelo y lo tragan. Esto propicia una unión; la identificación con el espacio insólito que intentan habitar. Lo mismo cuando se parte” (Tarrab, 2015: 48). Es más: “Ciertos suicidas se arrodillan para *morder* algo de este polvo y lo que comienza ahí, en la [sic] entrañas, es un hormiguelo: animales



ardientes caminando al interior del cuerpo. Un adelanto de lo que vendrá más tarde: el regreso, el sabor del barro cocido en la entraña ardiente de la madre” (Tarrab, 2015: 48). A partir de las pautas que Quirarte ofrece para el viaje y la poesía, encontramos poetas que sostienen sus recientes obras a través de la memoria y crean un testimonio que visibiliza la violencia contra la maternidad o la reflexión en torno a la muerte voluntaria.



### 3. CONCLUSIONES

Desde Cervantes, sor Juana Inés de la Cruz, Xavier de Maistre, Virginia Woolf, Xavier Villaurrutia o Gabriel Fernández Ledesma (Pitman: 2008), viajar alrededor de la alcoba —desde la habitación que se queda sin velas al iPad que se nos escurre de los dedos durante el confinamiento, es decir: el viaje de la lectura— ha ido despertando un tópico que explica desde la lírica, desde Quirarte, el proceso de escritura, la historia, la arquitectura, la física, la conjetura y la infancia, como necesidades y puntos de encuentro fundamentales para construir un mundo más habitable también con perspectiva ecocrítica. Desde el sueño, la razón no produce monstruos, sino que permite acercar lo lejano o, al menos, imaginarlo. Contra la melancolía, la interdisciplinariedad ofrece caminos aparentemente ficticios al callejón sin salida. La habitación no es únicamente el dormitorio. Más que la cama, urgen una mesa, una biblioteca, un museo. Si Quirarte escribe *Fra Filippo Lippi: Cancionero de Lucrezia Buti* sin estar en Italia, su viaje le permite conocer finalmente el Mediterráneo y plantear desde el amor un bálsamo —a la manera de Gilberto Owen— contra el suicidio —que sufrirá por su padre— o la violencia de un estado de conciencia colectiva que continuará en poetas más recientes como Alejandro Tarrab o Esther M. García. El transcurso del poema bebe de la filosofía de Heráclito, pues todo cambia; y, al mismo tiempo, del eterno retorno de Friedrich Nietzsche y el uróboros. La separación, el inicio y el retorno de todo viaje ofrecen, para el poeta mexicano, un posible cambio en contra, por ejemplo, del suicidio de su

padre y elegir así otro camino, trazado también por demás poetas de México como el reciente libro de Fernando Fernández, *Viaje alrededor de mi escritorio* (2020), donde reúne una década de trabajo en su blog *Siglo en la brisa*. La ecocrítica, al cabo, se basa en lo tangible, pero también debe de prestar atención a las abstracciones mentales con las que la sociedad del siglo XXI contamina nuestra convivencia solos entre la multitud.

En dicho sentido, a propósito de los más recientes estudios de poesía mexicana contemporánea, destaca la labor de Carmen Alemany Bay al frente del proyecto CORPYCEM de la Universidad de Alicante. Su investigación en torno a la poeta ñahñu Rosa Maqueda Vicente y la ecocrítica fue presentada en el Congreso “Looking for Experiences and Practices for an Ecological Civilization in Latin America and the Caribbean”, que en 2021 organizó el Instituto de estudios Latinoamericanos de HUFES, de la Universidad coreana Kyung Hee.

De esta manera, mediante la literatura el autor o la autora establece un reducto que salvaguarda las referencias y las artes necesarias para el ánimo y la vida. Asimismo, quien lee tiene a su alcance, en el texto, una guía no solo para imaginar que viaja y se mueve y conoce lugares lejanos en otra época, sino que crece y alimenta la defensa de lo único que nos une durante el aislamiento, la memoria. Perderla ha sido uno de los temores de quienes escriben sus crónicas de viajes, desde que se fijó la escritura cuneiforme en Mesopotamia tras las civilizaciones nómadas. Dar cuenta de ella, de la realidad, a través de la ficción, de la literariedad que convierte un suceso histórico o nimio en novela o poema permite que continuemos moviéndonos, desplazándonos, acercándonos.

### BIBLIOGRAFÍA

- BALLESTER PARDO, I. (2015). “Arte poética en Vicente Quirarte: decálogo entre el cielo y la tierra”, en Carmen Alemany Bay (coord.), *Artes poéticas mexicanas (de los Contemporáneos a la actualidad)*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 265-281.
- BALLESTER PARDO, I. (2016). “Entrevista a Vicente Quirarte: al centro del margen”, en Cuadernos de Aleph. 8, 185-192.

- BALLESTER PARDO, I. (2019). *La dimensión cívica en la poesía mexicana contemporánea: herencia, tradición y renovación en la obra de Vicente Quirarte*. Tirant lo Blanch / Universidad Autónoma del Estado de México.
- BAUDELAIRE, C. (2001). *Las flores del mal*, trad. I. Caparrós). Granada: Alhulia.
- BAGUÉ QUÍLEZ, L. (2006). *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio*. Valencia: Pre-Textos.
- BENJAMIN, W. ([1969] 1990). *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, trad. J. Aguirre. Madrid: Taurus.
- BRAVO VARELA, H. (2008). *Lo orillados*. México: DGE Equilibrista / UNAM / Conaculta.
- CASTILLO, R. (2014). "Brevísima y veloz presentación del peatonauta", en *Casa del tiempo*. 8, 31-33. Consultado en línea (27/02/2016): [http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/08\\_sep\\_2014/casa\\_del\\_tiempo\\_eV\\_num\\_8\\_31\\_33.pdf](http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/08_sep_2014/casa_del_tiempo_eV_num_8_31_33.pdf)
- DOMINGO, C. (2011). *Tránsito*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro / Conaculta.
- ESQUINCA, J. (2015). *Cámara nupcial*. México: Ediciones Era / Instituto Veracruzano de la Cultura.
- FERNÁNDEZ LEDESMA, G. ([1938] 1992). *Viaje Alrededor de mi Cuarto*. Aguascalientes: Instituto Cultural de Aguascalientes / Gobierno del Estado de Aguascalientes.
- GARCÍA, E. M. ([2013] 2014a). *Sicarii*. Saltillo: Instituto Municipal de Cultura de Saltillo. Consultado en línea (31/08/2018): <https://poesiamexa.wordpress.com/2016/04/02/esther-m-garcia/>
- GARCÍA, E. M. (2014b). *Bitácora de mujeres extrañas*. México: Conaculta.
- GARCÍA, E. M. (2017). *Mamá es un animal negro que va de largo por las alcobas blancas*. México: Universidad Autónoma del Estado de México. Consultado en línea (28/01/2018): <http://ri.uaemex.mx/handle/20.500.11799/67447>
- GUZMÁN, J. M.; LÓPEZ-PORTILLO Y ROJAS, J.; MALANCO, L. (2003). *Jerusalén a la vista. Tres viajeros mexicanos a Tierra Santa*, edición y prólogo de Vicente Quirarte. Toluca, Estado de México: Instituto Mexiquense de Cultura.
- HERBERT, J. ([1999] 2013). *El nombre de esta casa*. México: Conaculta. Consultado en línea (15/02/2017): <https://poesiamexa.wordpress.com/2016/04/27/julian-herbert/>
- HIGASHI, A. (2015). *PM / XXI / 360°. Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura*. México: Universidad Autónoma Metropolitana / Tirant Lo Blanch.
- DE J. JIMÉNEZ, M. (2012). "Tránsitos y cruces (viajes de la nueva poesía mexicana)", en *Crítica*, 147. Consultado en línea (10/03/2017): <http://www.puntoenlinea.unam.mx/index.php/630>
- DÍAZ MACIÁ, L. (2012). "¿Qué es la ecocrítica? Entrevista a Benito García-Valero", en *El viaje de Pequod*. Consultado en línea (02/03/2021): [https://www.ivoox.com/ques-ecocritica-audios-mp3\\_rf\\_66074386\\_1.html?fbclid=IwAR3jELO\\_iMN8KvjN9e6tW904dg7jivyZ2xwXi6BHLb-nlPvW6U1UwWeyR9M](https://www.ivoox.com/ques-ecocritica-audios-mp3_rf_66074386_1.html?fbclid=IwAR3jELO_iMN8KvjN9e6tW904dg7jivyZ2xwXi6BHLb-nlPvW6U1UwWeyR9M)
- JOYCE, J. ([1922] 2006). *Ulises*, trad. J. M. Valverde). Barcelona: Debolsillo.
- KAFKA, F. ([1915] 2011). *La metamorfosis*, trad. E. San León Jiménez. Madrid: Diario Público.
- LYNCH, K. ([1960] 1998). *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- PIMIENTA, O. (2006). *La libertad: ciudad de paso*. Tijuana: Centro Cultural Tijuana / Conaculta. Consultado en línea (16/02/2017): <https://poesiamexa.wordpress.com/2016/06/08/omar-pimienta/>
- PIÑA ZENTELLA, M. (2008). "Trazo urbano en la obra de Vicente Quirarte", en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*. México: The University of Texas at El Paso / Tecnológico de Monterrey, 39 (XIV), octubre-diciembre, 23-30.
- PITMAN, T. (2008). *Mexican Travel Writing*. Oxford: Lang.
- QUIRARTE, V. (1979). *Calle nuestra*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- QUIRARTE, V. (1982a). *Fra Filippo Lippi: Cancionero de Lucrezia Buti*. México: Ediciones Fin de siglo.
- QUIRARTE, V. (1982b). "La literatura debe estar al servicio de la vida y no al revés, indica Vicente Quirarte", por Arturo Trejo, en *Unomásuno*. 18 de julio, 19.
- QUIRARTE, V. (1991). *El ángel es vampiro*. México: Ediciones Toledo.
- QUIRARTE, V. (1993). *Viajes alrededor de la alcoba*. Monterrey: El mono gramático (Colecciones editoriales del Gobierno de Nuevo León).
- QUIRARTE, V. ([1994] 2012a). *Enseres para sobrevivir en la ciudad*. Colombia: Luna Libros.
- QUIRARTE, V. (1999a). "Urgencia de la poesía",

- en *Artes poéticas*. Consultado en línea (19/06/2018): <http://artespoeticas.librodenotas.com/artes/807/urgencia-de-la-poesia-1999>
- QUIRARTE, V. (1999b). *La ciudad como cuerpo*. México: Institución de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado.
- QUIRARTE, V. (2000). *Razones del samurai. Poesía reunida 1978-1999*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- QUIRARTE, V. (2001). *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México. 1850-1992*. México: Cal y Arena.
- QUIRARTE, V. (2004). *Nuevos viajes extraordinarios*. Puebla: Colibrí.
- QUIRARTE, V. (2005). *Del monstruo considerado como una de las bellas artes*. México: Paidós.
- QUIRARTE, V. (2007). *Más allá de la visión de Anáhuac: Poética de los viajeros mexicanos*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- QUIRARTE, V. (2009). *Republicanos en otro imperio. Viajeros mexicanos a Nueva York 1830-1895*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- QUIRARTE, V. (2010). *Un paraguas y una máquina de coser*. México: Terracota.
- QUIRARTE, V. (2015a). *La isla tiene forma de ballena*. México: Seix Barral.
- QUIRARTE, V. (2015b). *Melville en Mazatlán*. México: Ardiente Paciencia.
- QUIRARTE, V. (2015c). *La Invencible*. México: Joaquín Mortiz, 2012b; Granada: Valparaíso Ediciones.
- QUIRARTE, V. (2017a). *Poética de la crónica: de la Ciudad de los Palacios a la Ciudad de los Batracios*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Consultado en línea (16/06/2018): <https://www.youtube.com/watch?v=QnQs33RbKKE>
- QUIRARTE, V. (2017b). "Mesa de diálogo "El arquitecto y la ciudad" (Mextrópoli)", en *YouTube*. México: El Colegio Nacional. Consultado en línea (16/06/2018): <https://www.youtube.com/watch?v=-V6169JkHkk>
- QUIRARTE, V. (2018). *País llamado infancia*. México: El Colegio Nacional. Consultado en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=sxLGuaK8jb4>
- REYNOSA, M. (2011). *Atardecer en los suburbios*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro / Conaculta. Consultado en línea (16/06/2018): <https://poesiamexa.wordpress.com/2016/03/16/minerva-reynosa/>
- RIMBAUD, A. ([1988] 1955). *Poesías y otros textos*, trad. J. Abeleira. Madrid: Hiperión.
- RODRÍGUEZ MENDOZA, X. (2009). *Datsun*. México: Punto de Partida, UNAM. Consultado en línea (16/06/2018): <https://poesiamexa.wordpress.com/2016/04/18/xitlalitl-rodriguez-mendoza/>
- TARRAB, A. ([2006] 2009). *Litane*. México: Bonobos / Conaculta. Consultado en línea (24/02/2017): <https://poesiamexa.wordpress.com/2016/03/19/alejandra-tarrab/>
- TARRAB, A. (2010). *Degenerativa*. México: Bonobos. Consultado en línea (24/02/2017): <https://poesiamexa.wordpress.com/2016/03/19/alejandra-tarrab/>
- TARRAB, A. ([2015] 2017). *Caída del búfalo sin nombre. Ensayo sobre el suicidio*. México: Malpaís Ediciones, 2017. Consultado en línea: <https://poesiamexa.wordpress.com/2016/03/19/alejandra-tarrab/>
- VILLAURRUTIA, X. (2006). *Obra poética* (Edición crítica y estudio introductorio de Rosa García Gutiérrez). Madrid: Hiperión.
- VILLEDA, K. (2011). *Babia*. México: Punto de Partida, UNAM.



# Anábilis de Efraín Barquero: Aproximación a un exotismo en el tiempo

## *Anabasis of Efraín Barquero: Approaching exoticism in time*

JULIO ALBERTO RODAJO URETA<sup>1</sup>

Como citar este artículo: Rodajo Ureta, J.A. (2021). Anábilis de Efraín Barquero: Aproximación a un exotismo en el tiempo, *Pangeas. Revista Interdisciplinar de Ecocrítica* (núm. 3) 37-47. <https://doi.org/10.14198/PANGEAS.18874>

### Resumen

El presente trabajo da cuenta de la forma en que Efraín Barquero (1931-2020), en su poemario *El viento de los reinos* (Editorial Nascimento, 1967/Ediciones Lastarria, 2019), poetiza una China imaginaria, donde resulta fundamental la articulación de un hablante extranjero habitando lo desconocido. El mencionado libro es contacto concreto, producto del viaje que realiza en 1962 a China, lo cual le posibilita componer una reescritura del mundo y de sus obsesiones poéticas, sublimando el entorno en pos de un diálogo con los elementos primordiales y en busca del origen universal de lo humano. A partir de esta develación, se postula que el poemario compone su propio acercamiento a lo remoto, no para intentar formar parte de ello, sino para encontrarse a sí mismo en la "experiencia exótica" teorizada por Victor Segalen; por lo tanto, suspender, por momentos, la diferencia entre hablante y entorno, sugiere el acto estético como una reelaboración de los temas y pulsiones esenciales de su poética, ahora arraigados en una cultura distante e impenetrable.

**Palabras clave:** Efraín Barquero; Exotismo; Orientalismo; Poesía de viaje; China.

### Abstract

This work gives an account of the way in which Efraín Barquero (1931-2020), in his poetry book *El viento de los reinos* (Editorial Nascimento, 1967 / Ediciones Lastarria, 2019), poetizes an imaginary China, where the articulation of a foreign speaker inhabiting the unknown. The aforementioned book is concrete contact, a product of the trip he made in 1962 to China, which enables him to compose a rewriting of the world and its poetic obsessions, sublimating the environment in pursuit of a dialogue with the primordial elements and in search of universal origin of the human. From this unveiling, it is postulated that the collection of poems composes its own approach to the remote, not to try to be part of it, but to find itself in the "exotic experience" theorized by Victor Segalen; therefore, suspending, at times, the difference between speaker and environment, suggests the aesthetic act as a reworking of the essential themes and drives of his poetics, now rooted in a distant and impenetrable culture.

**Key words:** Efraín Barquero; Exoticism; Orientalism; Travel Poetry; China.

1. Julio Alberto Rodajo Ureta. Universidad Alberto Hurtado (Santiago de Chile). [julioaerre@gmail.com](mailto:julioaerre@gmail.com) <https://orcid.org/0000-0002-3348-9768> (Santiago de Chile, 1994). Licenciado en Lengua y Literatura por la Universidad Alberto Hurtado. Postulante a Magister en Estudios de la Imagen por la misma institución.



Este trabajo se publica bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional. (CC BY 4.0). [https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es\\_ES](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es_ES)

© Julio Alberto Rodajo Ureta, 2021

Recibido: 27/01/2021

Aceptado: 05/03/2021



“¿Quién no ha soñado con Jiang-an?  
¿Qué viajero no quiere quedarse para siempre?”

(Wei Zhuang)

Cabe mencionar que esta publicación consta del primer capítulo de la tesis del autor para optar al grado de licenciado en literatura, la cual se tituló: “Viaje onírico como búsqueda de una identidad universal en El viento de los reinos de Efraín Barquero”. Dicha tesis fue desarrollada dentro del Proyecto de Investigación Fondecyt regular 1150699 (“La imaginación del ideograma: entre Pound y Michaux”), cuyo investigador responsable y profesor guía fue Fernando Pérez Villalón. Este artículo fue presentado en el Congreso Internacional de Literatura y Ecocrítica, Segovia 2018, gracias al financiamiento de la Beca Plan Mejoramiento Institucional (PMI UAH1501, 2016-2018) destinada a la participación de estudiantes en congresos y pasantías nacional e internacionales.

## 1. INTRODUCCIÓN

En el año 1967 se publica *El viento de los reinos*<sup>1</sup>, poemario a partir del cual se define un nuevo vuelco en la poética de Efraín Barquero. Fue iniciado en 1962<sup>2</sup>, producto de un viaje que pone rumbo al poeta hacia China, el cual permaneció viviendo allí un par de años, impartiendo clases de español haciendo leer a Manuel Rojas y admirando la supervivencia milenaria de una cultura ajena. Allí, quien ya a los 23 años había publicado su primer libro, *La piedra del pueblo* (1954), con prólogo de Pablo Neruda, ahonda más complejamente sus temas e inquietudes. En principio, articulándose desde un contexto de cambios y ligándose a un mundo ancestral campesino, la voz poética de Barquero es elaborada en relación con la cotidianidad, con la huella del ser humano, siempre en vínculo con los elementos más primordiales de la existencia misma (el pan, la piedra, el pueblo, el agua, la tierra, la semilla). La nueva propuesta en la producción de Barquero significa un ejercicio que sitúa lo universal en la cultura china, auto-interpelándose desde la visión de forastero para, quizá, redescubrirse. El hablante no sólo se propone revelar un misterio del origen, sino que

se aventura a construir, a partir del imaginario, una cultura milenaria, que trae al presente a través de la escritura: explora sitios tan remotos como ignotos. Con poemas contenedores de hermetismo, se desplaza el pasado, el presente y el futuro; se enaltece el viento y el fuego; se apropia del asombro y la contemplación, aludiendo a lo transitorio y a lo eterno. De esta manera, su poética se establece desde una dialéctica entre el encuentro y el desencuentro esencial del ser humano con su habitar-en-el-mundo, pensando en un cosmos elemental donde dialoga el fuego del hogar, el vientre de la madre-amada, la presencia del ancestro-padre y la naturaleza adyacente que envuelve al hablante en tanto coincide en una búsqueda de sí mismo.

Respecto al poemario aquí estudiado, años más tarde de su publicación, Floridor Pérez se pronunciaría en una reseña al respecto, señalando que “El viento de los reinos no resulta así un fácil Canto a China [como quizá lo resolvió Pablo de Rokha en su *Canto de fuego a China popular*]<sup>3</sup>, sino un logrado poema desde su complicado y eterno espíritu. Barquero ha logrado lo que pedía Huidobro: no cantar la rosa: hacerlas florecer en el poema” (Pérez, 1969: 1).

1. Cabe mencionar que el título que escoge Efraín Barquero es una referencia exacta a uno de los libros canónicos del pensamiento chino-budista: se trata del Shijing, conocido como Libro de poemas modelo, donde una serie de cantos están agrupados bajo el título: “Cantos de los reinos”. Es importante resaltar este hecho, ya que constata un vínculo con la cultura china desde su título.
2. Según Barquero, la escritura fundamental del poemario fue fuera de China, podría decirse que, en el retorno; sin embargo, no cabe duda de que la obra es producto de un profundo acercamiento a los elementos que componen el imaginario chino clásico. Por otro lado, me gustaría mencionar que he encontrado una versión previa a la primera edición, una suerte de boceto, que data del mismo año en que viaja a China. Bajo el título “Las puertas de China”, el autor constata que “Estos transitorios fragmentos han sido compaginados especialmente para ORFEO y pertenecen a un vasto poema aún incompleto”. Es importante, para mí, destacar el carácter fragmentario y, a la vez, de largo aliento. Puede encontrarse en *Revisa Orfeo* N° 21-22 (Santiago de Chile, 1996).
3. Lo escrito entre corchetes es agregado por el autor de este trabajo.

Siguiendo esta línea, la representación poética de China se da a través de un contacto real, transitorio, cercano y profundo; dicho de otro modo, se aleja un tanto de otras maneras que ha tenido la literatura occidental para representar China (o lo oriental) según un carácter sumamente superficial, interesado en lo ornamental y exótico. Además, el ejercicio propuesto por Barquero es más de carácter estético que político. La experiencia contenida en *El viento de los reinos* es un tanto mística, se aproxima a la búsqueda del origen de la humanidad. A partir de dicho aspecto, el poeta trae en su escritura una exploración de los sitios más remotos e ignotos, de una forma hermética que alude al movimiento y a la quietud del tiempo. En otras palabras, cuestiona su lugar en el mundo en relación con los elementos de la naturaleza para sublimarlos, no para repetirlos; adopta una construcción poética a partir de una China primordial, un lugar-otro, donde la materialidad misma le permite trasladarse desde el exterior hacia el interior, para luego volver al lugar-fuera-de-sí en forma de poema.

Ahora bien, considerando que estamos ante un autor occidental que pone sus ojos en China, el presente trabajo nace de las contribuciones a los estudios literarios hechos por Edward Said en su obra *Orientalismo*, y todos los estudios recientes ligados a esta corriente crítica. En primera instancia, lo que fundamenta la propuesta de este autor es su experiencia misma: palestino nacido bajo el mandato británico, que se forma bajo una educación anglocéntrica, en la cual observó que “Aunque [le] enseñaron a creer y pensar como alumno inglés, también [le enseñaron] a comprender que era extranjero, un Otro no europeo” (1998: 1). Así, comprendió la dimensión negativa en el acercamiento lingüístico-cultural-racial desde Occidente con ojos en Oriente; acercamiento que, en sí, mantiene un alejamiento. De acuerdo con Said, cierto es que lo autodenominado Occidente se ha auto-otorgado la facultad impositiva, a partir del ideal imperialista, de confeccionar el imaginario del Otro a partir de su literatura. Muy tempranamente, Said es consciente de que la escritura en el mundo opera “como construcción de realidades que sirven de instrumento a uno u otro propósito” (1998: 1), desarrollando su visión crítica al respecto y postulando, en 1978, aquello que denominará «Orientalismo». En esta, la obra pilar de los estudios subalternos, Said establece

la pretensión europeizante de abarcar el mundo desde su visión centralizadora y dominante sobre los márgenes del mundo. Sin embargo, no olvidemos la doble articulación de este proceso ideológico: al generar el imaginario de otro, se está elaborando la imagen de uno-mismo; así lo grafica el autor: “Oriente ha servido para que Europa se defina en contraposición a su imagen, su idea, su personalidad y su experiencia. Sin embargo, Oriente no es puramente imaginario” (2002: 20). En ese sentido, se confirma la construcción de un imaginario a partir de intertextualidades y conjeturas que generalmente no reflejan verídicamente la esencia de la realidad referida de, en este caso, China. Así, se hace fundamental revisar las prácticas discursivas de los autores occidentales que se refieren a la cultura oriental, ya que esto supone una intención política, ya sea explícita o implícita, mediante la cual los intelectuales han forjado un ideario a partir de su lugar de enunciación autoritaria. En este sentido, Said postula: “el orientalismo se puede describir y analizar como una institución colectiva que se relaciona con Oriente, relación que consiste en hacer declaraciones sobre él, adoptar posturas respecto a él, describirlo, enseñarlo, colonizarlo y decidir sobre él; en resumen, el orientalismo es un estilo occidental que pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre Oriente.” (2002: 21) Bajo esta perspectiva, los casos que revisa Said son de sinofobia, cuyas representaciones “reiteran la superioridad europea sobre un Oriente retrasado” (27). En ese sentido, existe en la actitud orientalista un intento de resaltar tajantemente la alteridad de manera inferior, meramente estetizada, descriptiva, o erotizada, fuera de la propia moral, inversa y primitiva; la otredad como sumamente mudo o incapaz de representarse a sí mismo, con la necesidad de ser explicado desde otro lugar, ajeno, el cual se dispone como jerárquicamente superior. En el caso de Barquero, veremos lo contrario; más bien, su construcción de una China imaginaria no remite, como hemos dicho, meramente a un ejercicio político, sino más bien ligado fundamentalmente a lo estético. Según este interés, corresponde más dialogar la propuesta de Barquero con los cuestionamientos de Victor Segalen respecto a la “experiencia exótica” resultante del contacto con la otredad.

Dicho lo anterior, el problema que será abordado es el de la aproximación a una tierra

desconocida que permite los planteamientos sobre el misterio de la vida y las entrañas que nos forman, nos modelan y dan lugar en el mundo. Aquí se considera que aquello articularía una transportación mística a partir del poder de la palabra, yendo al límite de lo no-pensado, surgiendo al mismo tiempo el pensamiento y el ensueño. Esto funda una especie de planteamientos vitales sobre la estética de su obra: en el centro encontramos la humanidad, su existencia, en relación con aquello que lo rodea y lo conforma: lo otro; revelando, al mismo tiempo, la sustancia más primitiva del hombre en el mundo, la creación ligada al cambio esencial como comportamiento natural de cada elemento.

Expuesto lo anterior, la presente publicación constituye un análisis de las consideraciones del viaje en torno al imaginario del extranjero, y el complejo proceso vinculado a la “experiencia exótica”, en la cual definiremos la realidad del «éxota» según Segalen y compartiremos dicho supuesto teórico con las nociones que en los poemas nacen simultáneas a la concepción del viaje, como el tiempo y el espacio laberíntico, que constituyen a su vez el exotismo y la anábasis, conceptos en los que el autor constata su tradición literaria ligada a Saint-John Perse. De este modo, el capítulo estaría destinado a responder qué es aquello que Barquero encuentra en dicha construcción imaginaria de una China milenaria y de qué modo se representa. En líneas generales, tendremos un panorama característico de este encuentro con el pasado, siempre con una visión crítica del presente, manteniendo en su búsqueda el misterio de la propia existencia, desde el origen hacia el porvenir.

## 2. DESARROLLO

Bajo el criterio de análisis ya expuesto, el poemario se articula en dos vertientes: 1) vínculo con el suelo visitado, el cual permite al viajero idealizar el lugar y 2) la concepción de auto-saberse extranjero ante el entorno autóctono, tratando de construir un vínculo más allá del contacto mismo.

En este sentido, cabe decir que el hablante poético de Barquero (aunque luego descubramos que existe una suerte de polifonía entre poemas) no posee la característica propia de un cronista, es decir, no aporta información detallada del

lugar que visita, o de algún suceso que le parezca extraño, por tanto no existe un intento meramente descriptivo ni enciclopédico; más bien, la figura del extranjero no ambiciona otra cosa que permanecer vinculado al entorno, a partir de sus sentidos, sus extremidades (manos y pies) y su conciencia (ensueño e imaginación). Con esto se quiere decir que el asombro de enfrentarse ante lo extraño contiene, como trasfondo, algo más que un desplazamiento geográfico: el viaje emprendido por Barquero supone un umbral entre el interior del sujeto y el entorno; umbral que está sostenido en lo sugerente de la escritura poética. Dicho lo anterior, la propuesta de este capítulo es analizar la forma en que se encarna poéticamente el rol de «éxota»; y cómo, mediante el contacto, reimaginar una China milenaria permite al extranjero reencontrarse con su propia identidad. A partir de ahí, con la intención de desentrañar la conexión entre Occidente y Oriente establecida por la escritura de Barquero iniciada en China, me basaré en fragmentos de poemas y/o imágenes poéticas, que refieran al viaje, al tiempo, y al orden extraño al cual se enfrenta; todo esto, será tratado principalmente a partir de la propuesta teórica de Victor Segalen en su *Ensayo sobre el exotismo*. De dicho modo, procederemos a responder algunas preguntas que surgen como relámpagos atravesando una pradera: ¿Ante qué tipo de mirada se desenvuelve el mundo recreado?, ¿qué elementos surgen simultáneos a la mención de extranjería? ¿El hablante explora dentro de su propia existencia, en busca de un «otro» y de sí mismo? Por último, ¿es posible asegurar una asimilación con sus antecedentes literarios, o de lo contrario diferenciarlo?

*El viento de los reinos* se inscribe en una tradición literaria que debe su producción al vínculo entre el autor y una cultura, hasta ahora, exótica. Digo ‘hasta ahora’, porque existe un punto donde

4. Cabe mencionar que todos son franceses. Constituyen un selecto grupo de destacados nombres en el área humanista: poetas, novelistas, sociólogos, diplomáticos, etc. Marcel Granet, por ejemplo, fue quien inició metodologías sociológicas al estudio de China, escribió, fundamentalmente, *La pensée chinoise* (1934). Aunque todos mantiene un vestigio de vínculo con China, en el presente trabajo acudiremos sólo a lo postulado por Segalen respecto a la experiencia exótica, y a Saint-John Perse, con el cual Barquero comparte una intención literaria.

quien escribe reconoce el encuentro de diferencias, pero desconoce el resultado de su propia escritura. Ya desde la dedicatoria, es posible visualizar la dirección estética del autor, y deducir el sentido de su huella en un país extranjero: “A mis antecesores en la ruta interior a la China primordial: Paul Claudel, Victor Segalen, Saint-John Perse, André Malraux y Marcel Granet” (Barquero, 1967: 9)<sup>4</sup>. Entre este grupo de autores, en particular es Segalen quien nos entrega un criterio teórico para comprender el viaje emprendido y la China poetizada por Barquero, que mantiene, bajo el signo de lo lejano e incognoscible, silencioso, un tono poético constantemente cubierto por un aire de solemnidad, que no pretende menospreciar ni destruir.

Segalen, en su ensayo anteriormente mencionado, esboza, reflexiona y reescribe su intenso cuestionamiento sobre el asunto del enfrentamiento ante lo «otro» como una experiencia estética. En ese sentido, reelabora el significado de «exotismo», en contraposición a la reducción del término, es decir, dicha experiencia no alude ya al simple tópico del viajero turista o colonizador, los cuales vendrían siendo dos retratos desprovistos del verdadero significado de la experiencia exótica. De ahí parte Segalen su pensamiento, desde el conflicto contra aquellos que intercedieron un lugar ajeno y se vislumbraron, pero sus síntesis literarias quedaron inconclusas en tanto “Ellos dijeron lo que vieron, lo que sintieron en presencia de las cosas y de los seres inesperados cuya impresión iban a buscar. [Sin embargo,] ¿Revelaron lo que esas cosas y esos seres pensaban para sí y de sí mismos?” (1989: 15). He ahí el vacío en la experiencia del cual sospecha y desconfía; son “*seudoéxotas* (los Loti, los turistas (...)) Yo los llamo proxenetas de la sensación de lo diverso” (1989: 31). En contraste, según Segalen, aquel que se hace cargo de esa experiencia ante las diferencias no es conceptualizado como orientalista<sup>5</sup>, sino denominado «*éxota*»: “aquel que, como viajero nato por los mundos de diversidades maravillosas, siente todo el sabor de lo diverso” (1989: 27). El concepto nace del prefijo «-exo», que significa “Todo lo que está “fuera” del conjunto de nuestros hechos de conciencia actuales y cotidianos, todo lo que no es nuestra “tonalidad mental” acostumbrada” (1989: 17).

Ahora bien, si el *éxota* no es un sujeto hermético, en tanto genera un diálogo con su

entorno, aceptando la diferencia intrínseca entre los seres de un paisaje o multitud, una respuesta inmediata dirá que su experiencia es constante, sin embargo, aquello que fundamenta el contacto-diálogo no es esencialmente la percepción misma ante la otredad, sino la distancia que precisa mantener, para luego hacer el ejercicio de enfrentarse a sí mismo. En ese sentido, las palabras de Segalen que debemos tener en mente, para considerar a Barquero, desde el comienzo, como un *éxota* sumamente segaleano, son las siguientes: “no podrá ser el yo [quien] siente... sino por el contrario, la interpelación del medio al viajero, de lo Exótico al *Éxota*, que lo penetra, lo asalta, lo despierta y lo perturba. Predominará el tú.” (1989: 18) Así, dejando en claro el tipo de mirada posicionada ante China, es necesario precisar que Barquero, en todos sus hablantes poéticos, no abarca la realidad de forma enciclopédica u meramente, descriptiva, sino que poetiza, devela, sugiere, una construcción de la China milenaria; tampoco intenta explicar la realidad de la otredad por medio de una integración a lo común, es decir, no la adapta; por el contrario, se abraza firmemente en su búsqueda, regocijándose de la inminente diferencia y enfrentándose consigo mismo. De este modo, el autor logra la experiencia exótica, fiel a su estética; de la mano con lo postulado por Segalen, *El viento de los reinos*, o el viaje mismo, se inicia ante las “Puertas de China”, poema cuyo hablante interpela al extranjero:

Extranjero, detente en mis murallas/ contengo  
tantos muertos que entera soy de cal y espinas/ (...)  
/ no verás mi desnudez que el viento cuida/ conmigo  
dormirás sin conocerme/ en mis rodillas dormirás  
el sueño devastado del invierno/ (...)/ En el hombre  
encontrarás refugio/ en el templo hallarás el aire  
que te niego/ junto a Buda la obscuridad de mi  
memoria/ de mí saldrás como has venido/ no verás  
sino mi anchura inabarcable/ no tendrás otra cosa  
que el silencio. (Barquero, 1967: 11-12)

5. Segalen jamás menciona un precedente de este término, acuñado aproximadamente setenta años más tarde. Aquí se utiliza para plantear en muy grandes rasgos su distinción, mentalizando al orientalista desde su negatividad, y al *éxota* dándole sentido desde la poética de Barquero.



Como es posible apreciar a simple vista, el poema manifiesta el recurso literario de la prosopopeya; a saber, consiste en otorgar a entidades inanimadas, sin facultad de voz, características y/o cualidades propias de seres animados. En este caso, es conferido el poder de la palabra a lo que el autor llama simbólicamente “China primordial”, por lo tanto, no es una construcción desde lo ignoto, sino desde un lugar de enunciación imaginario en que la nueva experiencia es recuerdo de todas las anteriores, diferentes a la presente. Sin duda, el primer resultado de esta experiencia exótica es contundente, dado que el poeta se auto-representa como forastero en vista de una suerte de oráculo, puesto que el referente, en este caso las puertas, profetiza, de cierta forma, cómo será su vínculo con el *éxota*; a saber, declara su perfil de algo sumamente remoto temporalmente y milenario, al denominarse un enorme cementerio, cuyo ser está protegido por su propia invisibilidad. Así, al simbolizarse un pasado de China, se le postula como un ser de carácter ambiguo, como una puerta misma, cuyo sentido es de un lugar de transición, un umbral entre exterior e interior, mientras advierte que dentro de sí nada se halla ni se entrega. Cabe mencionar que en este poema se demuestra el primer indicio de que, además de haber emprendido un viaje real-concreto, el vínculo con lo exótico se da a partir de una visión, lo que se concluye en un viaje onírico; esto es mencionado por el propio autor en su libro autobiográfico *Arte de vida*, donde argumenta, anecdóticamente, el germen poético del poemario a través de un ensueño:

Se me ocurrió la idea de subir a la colina de Peihai, donde está la Pagoda Blanca, para observar desde lo alto la vieja ciudad prohibida. Y allí obtuve la visión más importante para mí, visión que alimenta buena parte de mi libro *El viento de los reinos*. Allí, obtuve, por un segundo, la imagen milenaria de la Gran China, no sólo de ese espacio infinito, de ese ocre de tierras viejas, que impregna todas las cosas, de ese cielo de losa craquelada, sino de un grande, lejano, sordo rumor; de un viento enorme que arañaba el polvo seco, de un viento donde se mezclaban todas las voces: voces de sangre, de dolor, de ira, de triunfo, voces de catástrofe (Barquero, 1970: 268).

Como ya hemos mencionado, es un hecho que Barquero viaja a una China moderna; pero nada de ella está comprometido en su obra. El poeta no aborda el presente como tal, sino en relación intrínseca con el pasado. Sin embargo, el problema surge ya que al referirse al pasado, se hace desde un futuro, por tanto, sólo importa descubrir lo que ha perdurado y recrear el mundo perdido por medio del lenguaje poético. En este sentido, siguiendo la lectura de Segalen, damos cuenta que estamos ante un exotismo en el tiempo, por el cual la experiencia se torna una búsqueda de lo oculto o borrado, y un vínculo emocional ante sus huellas: “todo se vuelve íntimo abandono/ ruinoso edad que en mí no vence a la ternura de lo puro y otorgado/ desolado invierno que en mí no puede escatimar la pérdida del mundo/ a través de mí se siguen hablando las eternas palabras.” (1967: 102) El último verso es clave: Barquero es guardián de una verdad olvidada, abandonada, cuyo centro se desenvuelve en el rito de la memoria.

Lo anterior hace pensar la relación de Barquero con la poesía lírica escrita en Chile, (Jorge Teillier, Juvencio Valle, Rolando Cárdenas, Alfonso Calderón, entre otros), aunque con ciertos matices propios de cada poética; aquello que los agrupa, sin ponerse de acuerdo, es una resistencia ante el proyecto de modernización que abrumba al ser-humano, y “atacados por la nostalgia, el mal poético por excelencia, vuelven a la infancia y a la provincia, (...) [rechazando] estas *megapolis* que desalojan el mundo natural y van aislando al hombre del seno de su verdadero mundo” (Teillier, 1965: 2). En ese sentido, es posible asegurar que la perspectiva hacia el pasado de China, por parte de Barquero, constituye una búsqueda de una Edad de Oro, “que no se debe confundir sólo con la de la infancia, sino con la del paraíso perdido que alguna vez estuvo sobre la tierra.” (Teillier, 1965: 4) Sin embargo, este sentido en la poética de Barquero se da en el aquí y ahora, no en la memoria ni en la nostalgia, ya que realmente lo posiciona en diálogo con el presente.

En la entrevista que realiza Cristian Warnken al poeta en 1999, el autor declara que su viaje le ratificó la existencia de una relación intrínseca entre Occidente y Oriente; expone: “en el fondo descubrí una similitud en lo profundo, no en lo exterior, estereotipado ... sino que

ciertos elementos ... volvemos a los vínculos, a la ceremonia ... China oculta y guardada ... descubrí en esa misteriosa relación todo nuestro inconsciente de la antigüedad". De esta manera, efectuando un desasimiento ante el presente considerado como superficial enemigo, la figura de *éxota* en Barquero se refugia en el lar para configurar un recuerdo colectivo, la antigüedad, que se da en una convivencia con los muertos<sup>6</sup>, propios del paso del tiempo: "todo era demasiado humano/ corporal como alguien que duerme/ había aprendido el polvo a ser polvo/ la piedra a ser piedra/ los hombres habían aprendido a reposar/ a ser carne de sus propios dioses" (1967: 70). Aquí, el hablante tiene ante sus ojos el pasado, donde se reconoce el estado natural de las cosas y la esencia humana a través de la muerte, lo cual, inmediatamente supone una confluencia de tiempos que permiten la reaparición de un mundo perdido como reflejo de lo universal; de esto nos habla en el poema "Maceración" donde los tiempos se confunden: "Las edades se suceden/ desaparecen tras las puertas dejando sólo un rumor de armaduras deshechas/ (...)/ vivo un reinado y otro/(...)/ dos mundos se unen, se confunden/ dos reinos enemigos habitan un mismo otoño silencioso/ dos épocas diferentes mezclan sus olas en el mar de la luna" (1967: 87-88). De este modo, el gesto de Barquero es el de adentrarse imaginariamente en una remota China que aún subsiste en lo más oculto; oculto porque el viaje es infinito y su término cuestionable, ya que hace probable el no-lugar.

En este punto del viaje, vuelve a hacerse presente el símbolo de la puerta, como transición temporal hacia otro orden, el cual opera como síntesis del traslado entre diversos mundos. En el poema que sucede a "Puertas de China",

titulado "La noche larga", demuestra la voz misma del *éxota*, como una suerte de respuesta al poema anterior, dialogando ya inmerso en la sensación de lo diverso y presentando esta misma amalgama de tiempos:

Todo ha sido como venir / callar/ detenerme a la entrada de una puerta/ como ante una sola estatua socavada/ respirar la obscuridad del tiempo. / (...) ante una casa sin ventanas sólo puertas y puertas encontré/ cada una se abría para mí/ cada una aumentaba de espesor/ yo debía en silencio atravesarlas impulsado por la sola obscuridad. / Cada puerta era idéntica a la otra/ era yo el que hallaba más grandes los espacios/ más altas las columnas de la tierra. / Todo fue como avanzar/ avanzar/ oliendo la humedad de una estancia nuevamente abandonada (1967: 13-14).

Así, la noción de adentrarse en lo desconocido se impone en esta doble articulación de movimiento y perplejidad, del hablante y/o del espacio. Como es posible apreciar, el texto presenta el viaje como un ingreso a un laberinto de estatuas, interpretando al mundo como un caos que refleja desamparo y angustia, un mundo poético trasladado al imaginario chino: "Adónde conducían las puertas sino al más profundo silencio." (1967: 29) Cabe mencionar que Barquero no es el primer autor occidental en imaginar una China primordial a partir de una representación laberíntica. Kafka escribe su relato "Un mensaje imperial", cuyo argumento básicamente es la entrega secreta de un mensaje dictado por el emperador en su lecho de muerte a un mensajero. Y el asunto del mensaje es, *metaliterariamente*, el infinito impedimento que tiene el mensaje para llegar al destinatario, el lector; ya que el intermediario sufre un trayecto fatigosamente interminable: "Aún se está abriendo camino por las estancias del palacio más recónditas; nunca las dejará atrás; y aunque lo consiguiera, no se habría ganado nada; tendría que atravesar los patios; y después de los patios, el segundo palacio circundante; y otra vez escaleras y patios; y otra vez un palacio; y así a lo largo de milenios" (Kafka, 2012: 193). Al igual que en Barquero, no hay mención explícita de China, sino que recurre a mencionar espacios interminables, al mito propio de estar hablando otro lenguaje, a una vastedad dada en la representación

6. De hecho, el seudónimo Barquero podría remitir justamente al personaje de Caronte, encargado de trasladar las sombras errantes de los difuntos de un lado a otro del río Aqueronte en el Hades griego, el barquero. De este modo, el poeta plantea su poesía como un trasladar mundos entre mundos; noción ya trabajada en uno de sus poemarios próximos e incluso anteriores, como advertimos en *El pan del hombre*: "A veces el sueño nos separa, / porque hay orillas, tú lo sabes: / el amor es una de ellas, la orilla más atardecida. / La otra es el temor de vivir." ("Las orillas" 80).

imaginaria que invade al éxota, haciéndole saber la posibilidad de traducir el silencio del pasado en lenguaje poético. Si pensáramos el pasaje de Kafka dirigido a Barquero, cabría preguntarse si éste último logró llegar o recibir el mensaje; responderíamos que sí, y más: Barquero consiguió adentrarse en el laberinto del pasado y salió para redimir el exotismo; en el poema titulado “Laberinto” se lee: “Si algo encontré son puertas que comunicaba un aire frío/ altas puertas que cuidaban el laberinto del dragón/ el solemne sonido de mis pasos/ tronos vacíos en un orden de silencio, edad y aldabones” (1967: 67); aquí queda demostrada la propiedad del proyecto de Barquero, cuya intención, como hemos visto, se basa en introducir un tiempo ahistórico, suspendido, poético, mediante el cual se revela la experiencia exótica como un reordenamiento del ser, caótico, sinestésico:

El tiempo ardía apagando los rostros/ se inmovilizaban los años para escuchar el grave sonido/ se ordenaban en círculo los animales de piedra/ las puertas se abrían con lentitud crepuscular/ yo avanzaba guiado por el centro de mí mismo/ por el extraño peso de mi alma (...) mis ojos palpaban como manos/ mis oídos rechazaban lo exterior/ nada me era más ajeno que mis pies/ nada me era más distante que mis brazos (1967: 25).

En este fragmento se percibe el hechizo: el éxota se olvida, por momentos, de su cuerpo para vincularse con el espacio donde se moviliza y estar en contacto con el mundo concreto; esto es, el hablante no se encuentra fuera del mundo, fuera del todo, él nombra los objetos y los concibe restituidos, revelados, bajo otro orden, lo que le afecta en la medida que va perdiendo su individualidad, ya que la mirada establece lo percibido bajo un régimen de convivencia. Por lo demás, mediante el laberinto y las estatuas, propias de un pasado milenar, el éxota se descubre ante la otredad en el orden oculto de la muerte; en el poema “Tumbas Ming” el espacio vinculado al sujeto termina siendo la noción de casa, que le permite reconstruir una acción universal como lo es el alimentarse o dormir; esto lo logra, desenterrando, es decir, reviviendo el recuerdo de una primera casa que justifica la casa en la otredad:

La tierra devuelve las cosas con el orden de una vieja mesa/ como ubicada para siempre entre la mano y la turbada boca/ uno siente que hay lugares invariables/ que todo es recuerdo de los hombres/ (...) / me fue preparado este momento para estar más cerca de la ciudad desenterrada/ me fue dado penetrar en esta casa donde nada ha cambiado/ donde todo parece dormir o despertar (1967: 45).

En torno a lo anterior, nos acercamos al gran motivo del poemario, cuyo centro es la fraternidad entre diferencias, dada a partir del paso desde un «yo» enfrentado con la lejana «otredad», hacia el vínculo de dos mundos sintetizados en un «nosotros» que anula la diferencia que, por lo demás, la poesía se encarga de ceder cierto fenómeno de conflicto o concordancia. Respecto a este punto, nuevamente son pertinentes de las palabras del propio autor que relata biográficamente un pasaje de su estadía en China: “Tuve como el sombrío desespero, como la sensación de despertar, ya muy tarde, de un largo sueño; de haber estado ahí, en alguna edad; de alcanzar con fatiga a otro que me esperaba en Peihai; de batallar con él para entrar en un solo cuerpo, que era el mío y que, por un instante, no tenía nombre” (1970: 268-269). Esta cita argumentaría, como se ha deducido, la estadía del hablante poético en el orden de un tiempo pretérito, vivido a través del ensueño, lo cual le facilita hablar, y ampliar el espectro poético de su propia identidad mediante el encuentro con un lugar otro, común. A propósito, existe otra pista trazada por el propio autor, éste dice: “Quería hacer algo más universal que en mis primeros libros. Muestro a China vista por un extranjero. No me hago el chino. Quiero decir que la veo desde fuera. (...) [Y agrega:] Hay una similitud con *Anábasis* y *Exilio*, de Saint-John Perse, uno de los poetas a quienes dediqué *El viento de los reinos*”. Pues revisemos si eso fue posible y de qué manera la experiencia exótica se complementa en el poemario con la noción de «anábasis» en Saint-John Perse.

Premio Nobel de literatura en 1960, considerado uno de los poetas más influyentes en esas décadas, publica en 1924 su poemario titulado *Anábasis*, escrito durante su estadía en China como embajador, cuestión que revela una primera similitud con Barquero, sólo que éste último no relaciona su estancia en Oriente desde

un cargo político. Saint-John Perse, nacido cerca de la isla Guadalupe en las Antillas francófonas, vivió constantemente trasladándose de un país a otro, causa por la cual su producción literaria ha sido descrita en base al sentimiento de expatriado y a una intención cosmopolita. El filósofo Alain Badiou, respecto a Saint-John Perse y Paul Celan, por haber utilizado la noción de «*anábasis*» en sus propuestas poéticas, conceptualiza el Siglo XX mediante esta noción, entre otras:

Vemos asomar lo que hace de la palabra «*anábasis*» el posible soporte de una meditación sobre nuestro siglo. En efecto, el término, en la trayectoria que nombra, deja sin decisión las partes respectivas de la invención disciplinada y de la errancia azarosa, y hace una síntesis disyuntiva de la voluntad y el extravío. Por lo demás, la palabra griega ya atestigua esa indecidibilidad, porque el verbo αναβαίνει («*anabasear*», en suma) quiere decir a la vez «embarcarse» y «volver». Este apareamiento semántico conviene, sin ninguna duda, a un siglo que no deja de preguntarse si es un final o un comienzo (Badiou, 2005: 111).

Así, mientras el producto de la «*anábasis*» es la ida y la vuelta, donde dicho retorno no es la vía por la cual se llegó sino la invención de un camino de regreso, el hablante encontrará su orientación en la imperativa fraternidad «mediante la cual el «yo» puede ser recíproco del «nosotros», es una condición de la aventura, su sustancia subjetiva.» (Badiou, 2005: 121) De este modo, la fuerza nihilista en forma de epopeya de Saint-John Perse, contiene un canto a la humanidad misma, a todos los habitantes del mundo, a todos los oficios y a las cosas, pero también a la soledad del individuo, resultado de la constante extranjería en movimiento:

«¡Soledad! A nadie he dicho que espere... Me iré por ahí cuando lo quiera...» Y el Extranjero todo vestido con sus nuevos pensamientos, gana todavía partidarios en las vías del silencio: su ojo está lleno de una saliva, ya no hay en él sustancia de hombre. Y la tierra en sus simientes aladas, como un poeta en sus palabras, viaja...» (Perse, s/f: 62)

Siguiendo con el tópico: en Barquero, dicha fraternidad, o sentimiento de hermandad, designa la equivalencia del sujeto con lo «otro» tanto en

una singularidad como en una pluralidad. En su caso, se reconoce al «otro» como parte del «yo», creando un ser unitario. Barquero nos declama: «uno es el extraño porque no quiso amar/ porque no quiso alterar su semejanza» (1967: 46). Por consiguiente, se construye una realidad alterada donde el *éxota* no habla sólo por él sino también por el entorno imaginado que lo asalta, que es la construcción espacial del pasado, el cual le permite visualizar su reflejo: «Son los años que vivieron con tu sangre» (1967: 28).

En síntesis, en los poemas «El único habitante» y «La ciudad desierta» confluyen todos los puntos que hemos revisado. La *anábasis* que realiza Barquero en su poemario se da mediante el constante vaivén entre lugares y tiempos. En el primero de ellos, el hablante se reconoce como *éxota* y sugiere su manera de contactarse con el mundo ajeno para reencontrarse a sí mismo, siendo parte de aquella realidad compartida. Piensa la muerte como el territorio del pasado, donde es posible dar con el primer muerto:

vine a reconocer con mi cuerpo/ vine a empaparme en la humedad de los que no ansían despertar/ en ese cuerpo único que forman los seres en la raíz del invierno/ (...) /un solo ser podemos rescatar, el primer muerto/ el que a todos nos precede está más próximo» (1967: 52).

En el segundo, deja entredicho la conjunción con el otro a partir del tiempo único, que es el origen común de todos los seres. De esta forma, ir hacia el pasado luchando contra lo laberíntico, y reconocer en una total cercanía el mundo perdido, dormido, que guarda el orden verdadero de las cosas, le permite volver hacia el presente, pero aun estando dentro de una realidad atemporal:

Yo penetro en la muerte pero en verdad me reconozco/ voy a través de un río que nunca agota su sustancia/ hay una fuente común a todo nacimiento, las raíces no se desarrollan/ son como los seres que no se pertenecen a sí mismos/ sino a un sueño más profundo donde todo es semejante/ hay una sola edad, ella es la espectadora de nuestros actos/ la ciudad desierta no me escucha, forma parte de mi largo destierro (1967: 58).

Por otro lado, al parecer ya regresado al punto de inicio, el hablante *éxota* evoca su situación en la



*anábasis* misma, construyendo la imagen de sus antecesores relacionados con el exotismo originario en el tiempo poético, la experiencia maravillosa: “Vinieron de tantas regiones en caravanas lentas como los años/ aspiraron este olor ensombrecido, solo/ descubrieron que un magnífico animal mezcla de león, de unicornio/ devoraba a los hombres sin exterminar su descendencia” (1967: 47). Sin preámbulo, el hablante *éxota* no olvida que pertenece a un grupo heterogéneo de discursos agrupados por la experiencia ante lo otro. Además, es curioso que para hablar de esta tierra en la que se encuentra, acuda a la hegemonía del pasado, lo que hace pensar que cada nación está custodiada en el inconsciente para ser representada a partir de su origen. En ese sentido, ser consciente del suelo extraño es también tener nociones de sí mismo, por tanto, queda demostrado el diálogo en todo momento entre la subjetividad y lo percibido. El hablante se apropia de la experiencia de sus antecesores preguntándose precisamente por aquello que ellos vieron y respondiendo de forma reveladora para postular el sentido universal y cosmopolita censurado por las fronteras:

Qué vieron en este largo crepúsculo del mundo/  
en este mar lavado de temor/ vieron al ser antes  
o después de su ruptura / (...) / Qué vieron en la  
antiquísima piedra de los rostros humanos / la  
vieja tregua entre la noche y la aurora/ la vieja  
semejanza y el frío despertar” (1967: 48),

Como es posible apreciar, para solucionar el problema del exotismo y la extranjería, el hablante del poemario de Barquero entrega sus soluciones sobre una constante, el orden y el tiempo; bajo dicho criterio, su visión de mundo confía en ordenar el caos de diversidades y se arriesga a la sentencia, apelando a la naturaleza compartida y a la misma metáfora del árbol, o rizoma, donde la semilla es el origen y las ramas son parte del laberinto conectado a un único tronco: “De todos es madre la campana, la piedra/ de todos es hija la ceniza/ habitamos a la vez una misma región inviolable (...) / en nuestra esencia de pueblos, de espigas, de árboles/ hay una sola raíz prisionera y olvidada” (1967: 40).

Sin embargo, aún no se completa la acción de *anabasear*: el *éxota* piensa también sobre el porvenir, específicamente en la quinta parte del poemario. Allí el imaginario se concentra, en gran parte, fuera de China, Vietnam; la voz poética del

poemario, sin dejar de lado un trabajo en torno a la figura del «otro», ahora en contraparte con la hermandad que supone el «nosotros», vuelve a un presente concreto, histórico, desde el cual, además, están los ojos puestos en un futuro apocalíptico, desde la alusión al guerrero medieval que participó de la destrucción, pero conllevó a la paz de aquella china construida y albergada en el imaginario. De esta manera, el autor coordina una estrategia para hacer discutir la paz universal representada por la China primordial (pasado) versus la guerra de Vietnam (presente), en donde se encontrarían los verdaderos bárbaros, el extranjero invasor, que no anhela procrear en el ensueño de estar en otro sitio, sino aniquilar dicha instancia de paz y encuentro. En otras palabras, el viaje a China en post del absoluto, abstracto, algunas veces romántico, es desbaratado por otra realidad aún más inmediata e impuesta históricamente. En esta huida del imaginario chino, el autor proporciona una coexistencia conflictiva entre el orden sagrado y el sentido apocalíptico; se elabora otra visión de extranjero, el militar, ante el cual expone de manera categórica una denuncia ante su labor inhumana:

Tú que exterminas en Vietnam como un falso  
enviado / tú que exterminas en Vietnam en masa,  
en marejada, en bulto / tú que matas sin afrentar  
primero/ sin cubrir primero con tu manto el lugar  
escogido/ tú que matas también a la madre y a su  
hijo sin distinguir el rostro humano (1967: 126).

En otras palabras, se construye una imagen de extranjero sumamente contraria a lo que hemos estado definiendo como *éxota*; en este caso, se aprecia un símil a la barbarie, al enemigo más allá de las fronteras que no vendrá para vincularse al mundo, ya que su misión es aniquilar la diferencia, al otro-concreto, superarlo por medio de la muerte. Cabe mencionar, además, que, en este apartado del poemario, se presentan por primera vez algunas referencias a la modernidad, específicamente a las máquinas, al fusil, al helicóptero, todas vistas en relación con un imaginario terrorífico, desalentador, donde la humanidad ya no es reconocida, sino en la medida que se reduce a la muerte por medio de la guerra:

No habrá más tierra/ no habrá nadie que se  
acuerde/ los árboles crecerán/ se empezará a

morir el sol, el corazón del tiempo/ se empezará  
a morir la raza, todas las razas/ la podredumbre  
se extenderá como una lava apagada/ los  
hombres olvidaron su rostro (1967: 114).



### 3. CONCLUSIÓN

A modo de conclusión, lo que produce Barquero es la concepción de la figura de un *éxota* que va a empaparse del entorno en un ir y venir temporal y laberíntico, consagrando el imaginario de una China misteriosa e impenetrable, además de constatar el entorno como un ente que lo afecta en tanto lo interpela y le hace partícipe en un orden secreto que sólo puede ser abarcado mediante el lenguaje que articula la dimensión simbólica del pasado. De esta manera, el viaje es concepción de tiempo y estructuración del mundo. De ahí que la mirada hacia el presente con pulsión apocalíptica deduce el sentido de todo el poemario: vincularse con el origen mismo del mundo a partir de un viaje hacia la antigüedad, realizando una crítica profunda al tiempo presente, desolador. Se ha propuesto que la realidad que opera en el *éxota-poético*, hablante de *El viento de los reinos*, es el de la contemplación del exterior, no con la pretensión de formar parte de él, sino de producir síntesis; la más íntima expresión de su alma y su mente se condiciona a entrar en un estado *exomismado*. El entorno es la otredad transformada por la subjetividad en palabra reveladora, donde dicha otredad es la principal sustancia del fenómeno poético, porque es allí donde se encuentra el hablante. El exterior no se idealiza como un punto de no-retorno, sino desde el cual el «yo» puede leerse, comprenderse, y dialogar, entregando su más digna expresión al mundo, jugando con las palabras, creando símbolos y denunciando implícitamente el problema epítome de la modernidad.

### BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO (1976). *I Ching. El libro de los cambios*, Trad. de Helena Jacoby De Hoffmann [de la versión alemana de Richard Wilhelm]. Santiago de Chile: Cuatro Vientos Editorial.
- BARQUERO, E. (2000). *Antología*. Selección y Prólogo de Naín Nómez. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- BARQUERO, E. (1970). "Arte de vida" en: *Aisthesis*. Revista chilena de investigaciones estéticas. N°5: "La Poesía y sus problemas en Chile". Santiago: Centro de investigaciones estéticas, Facultad de Filosofía y Ciencias de la educación, Pontificia Universidad Católica de Chile, 261-269.
- BARQUERO, E. (1967). *El viento de los reinos*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento.
- BARQUERO, E. (1962). "Las puertas de China" en *Revista Orfeo* N° 21-22. Santiago de Chile, 10-12.
- BADIOU, A. (2005). "Anábasis" en *El Siglo*. Buenos Aires: Manantial, 109-128.
- CHEN, G. (2015). *La poesía china en el mundo hispánico*. Madrid: Miraguano Ediciones.
- CHENG, F. (2008). *La escritura poética china*. Valencia: Pre-textos.
- LIBRO DE LOS CANTOS. (2013). Edición y Trad. de Gabriel García-Noblejas. Madrid: Alianza Editorial.
- KAFKA, F. (2012). "Un mensaje imperial" en *Ante la ley. Escritos publicados en vida*. Barcelona: Debolsillo. 193-194.
- PERSE, S. J. (s/f). *Anábasis y otros poemas*. Madrid: Ediciones Orbis. Edición exclusiva para Argentina, Chile, Paraguay y Uruguay: Hyspamerica Ediciones Argentina.
- PÉREZ, F. (1969). "El viento de los reinos. Efraín Barquero." Reseña en *La tribuna*. Los Ángeles. N.º 25, Año I.
- SAID, E. (2002). "Introducción" en *Orientalismo*. Barcelona: Random House.
- SAID, E. (1998). "Entre dos mundos". Disponible en: <https://www.mxfractal.org/F9said.html>
- SEGALEN, V. (1989). *Ensayo sobre el exotismo*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- TEILLIER, J. (1965). *Los poetas de los lares: Nueva visión de la Realidad en la Poesía Chilena*.
- TODOROV, T. (2007). "Segalen" en *Nosotros y los otros*. Siglo XXI Editores.
- EFRAÍN BARQUERO en *La belleza de pensar* (1999). Videgrabación. Entrevista con Cristián Warnken. Versión disponible en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=AnSGuCL8T3A>



# Ramón Pérez de Ayala y el paisaje de alta montaña

## *Ramón Pérez de Ayala and the high mountain landscape*

JORGE CANALS PIÑAS<sup>1</sup>

Como citar este artículo: Canals Piñas, J. (2021). Ramón Pérez de Ayala y el paisaje de alta montaña, *Pangeas. Revista Interdisciplinar de Ecocrítica* (núm. 3) 48-60. <https://doi.org/10.14198/PANGEAS.18816>

### Resumen

Ramón Pérez de Ayala (1880-1962) se cuenta entre los raros escritores españoles contemporáneos en los que la naturaleza y el paisaje de montaña asumen un papel de relieve, cuanto menos en su primera fase de producción. Nuestro análisis parte de *Tinieblas en las cumbres* (1907), lo que nos permite adentrarnos en la sensibilidad que Alberto Díaz de Guzmán (alter ego de Pérez de Ayala y protagonista de la tetralogía juvenil del escritor asturiano) muestra respecto a la naturaleza. Tendremos asimismo en cuenta el conjunto de reportajes que Pérez de Ayala escribió en 1916, en el curso de una misión periodística que le llevó al frente alpino italiano, en calidad de enviado especial para los periódicos *La Prensa* (Buenos Aires) y *El Imparcial* (Madrid), durante el primer conflicto mundial. Un análisis comparado entre los textos nos permite examinar el cambio que en menos de una década se produce en la visión de Pérez de Ayala que, frente a la acción de las fuerzas oscuras de la naturaleza, parte de un posicionamiento inicial que pone al descubierto una actitud firmemente anclada en la tradición cultural latina y humanística. Ello no obsta para que apenas una década más tarde se produzca un cambio de perspectiva (condicionado por el pensamiento de Friedrich Nietzsche y la obra lírica de Gabriele D'Annunzio) que tiene mucho de ideológico: ensalzará entonces al hombre nuevo curtido en el conflicto guerrero y capaz de vencer a la naturaleza, que se erige como antagonista.

**Palabras clave:** Ecocrítica; Gran Guerra; Pérez de Ayala; Petrarca; Nietzsche; D'Annunzio.

### Abstract

Ramón Pérez de Ayala (1880-1962) is among the few contemporary Spanish writers in whose texts mountainous landscape assumes a key role, mainly in his early works. Our analysis will take into account *Tinieblas en las cumbres* [Darkness at the Summit] (1907), primarily focusing on the nature awareness of Alberto Díaz de Guzmán, writer's alter ego and main character in the whole Pérez de Ayala's youth tetralogy. We shall also consider journalistic reportages written in 1916 by the Spanish author in the course of his assignment as special correspondent for newspapers *La Prensa* (Buenos Aires) and *El Imparcial* (Madrid) on the Alpine Italian frontline and during the Great War. Comparative analysis between texts provides us with valuable data that allows us to examine how Pérez de Ayala's initial approach to the blind forces of nature, deeply rooted in the Latin and humanistic intellectual heritage, reveals in less than a decade a major turnaround influenced by Friedrich Nietzsche's thought and Gabriele D'Annunzio's lyric poetry.

**Key words:** Ecocriticism; Great War; Pérez de Ayala; Petrarch; Nietzsche; D'annunzio.

1. Jorge Canals Piñas. Università degli Studi di Trento (Italia). [jordi.canals@unitn.it](mailto:jordi.canals@unitn.it) <https://orcid.org/0000-0002-9171-5620>



## 1. LA MONTAÑA EN LA TRADICIÓN LITERARIA PENINSULAR

La aproximación a los entornos montañoses y a los modos de vida rurales en aldeas de alta cota es un motivo inusual en nuestras letras. Con dificultad rastreamos una mínima fascinación o curiosidad de los escritores hispanos por tales paisajes. Y ni siquiera hoy, cuando el interés por cuestiones medioambientales ha estimulado el interés de la masa de lectores, apenas detectamos un fenómeno editorial similar al que se registra en Reino Unido o en Italia, donde las obras de autores como Robert MacFarlane, Paolo Cognetti o Mauro Corona, que han hecho de la montaña su objeto de indagación narrativa, escalan posiciones entre la lista de libros más vendidos en sus respectivos países y aun en traducción a otros idiomas. Incluido, paradójicamente, el nuestro.

Tampoco hallamos textos hispanos que encajen en dicha tipología entre la producción editorial europea de la segunda mitad de siglo XVIII, cuando la literatura de viajes empezaba lentamente a configurarse como género con rango literario propio y ya desligado de la escritura vinculada a la exploración geográfica o a la divulgación científica<sup>1</sup>. Ni siquiera los registramos en décadas sucesivas, cuando a medida que las colectividades rurales de alta cota se configuraban como enclaves antagónicos e impermeables a los avances de una sociedad industrial asimiladora que desde el norte del continente europeo irradiaba un nuevo modelo de desarrollo económico. Tal modelo se erigió como patrón que en buena medida determinó que obras nacidas a remolque del Romanticismo<sup>2</sup>, que delatan un

marcado interés por profundizar en la relación entre individuo y paisaje, llegaron a gozar de fortuna editorial en Occidente. Es el momento en que, por efecto de la incipiente industrialización, “el hombre ha ido descubriéndose a sí mismo. Ha surgido el yo frente al mundo; el hombre se ha sentido dueño de sí, consciente de sí frente a la Naturaleza” (Azorín, 1917: 14). Y, en cambio, por lo que se refiere a España, si exceptuamos a José María de Pereda, para quien la montaña cántabra sirvió de marco narrativo para su gran obra de ficción *Peñas arriba* (1895), el inventario arroja un balance editorial desolador. Desolador hasta el punto de que dicha circunstancia ha obligado a los historiadores de la cultura hispana, interesados en documentar la percepción de la geografía y cultura de alta montaña en nuestras letras<sup>3</sup>, a rescatar textos y publicaciones escritas con un acentuado propósito científico y muy poco perceptibles pretensiones literarias. Es este, por ejemplo, el caso de Casiano de Prado (1797-1866), a quien su interés por la mineralogía le llevó a recorrer los Picos de Europa, y cuyos opúsculos se han convertido también en instrumentos con los que calibrar en parte el sentimiento del hombre contemporáneo hacia el paisaje de montaña.

En la lucha por la supervivencia de sociedades rurales inmutables frente al avance de una sociedad desarrollada, la sensación es la de que los autores decimonónicos peninsulares quedaron seducidos por el progreso resuelto de la sociedad industrial que, de manera lenta aunque constante, se iba afianzando también en nuestro país. Tan sólo el paisaje urbano, la metrópolis progresivamente cosmopolita y la geografía cultural en la que interaccionan gentes de muy distinta extracción, alcanzan a merecer rango de espacio narrativo por el que el individuo contemporáneo vaga como por los recovecos de un laberinto existencial. Y así hasta el momento de la eclosión de lo que se dio en llamar la Generación del 98, cuando Azorín, Pío Baroja, Miguel de Unamuno o Antonio Machado se lanzaron al consabido redescubrimiento del paisaje y de las poblaciones de la meseta castellana.

1. Es llamativo que para José Viera y Clavijo, en su *Diario de mi viaje desde Madrid a Italia y Alemania* (producto de un viaje realizado en el año 1780, por más que el texto se publicó póstumamente en 1849), el tránsito por los Alpes acabe reseñado en escasas líneas (1849: 22-23). Y más llamativo resulta si se tiene en cuenta que, para los viajeros británicos del Grand Tour, constituía aquella una de las etapas memorables del periplo europeo (Negrete Plano, 2002; Giacomoni, 2001: 44-46).

2. Una reconstrucción panorámica minuciosa de la percepción del paisaje de montaña, desde los inicios de la era moderna hasta llegar a la eclosión romántica, nos la da el brillante ensayo de Giacomoni (2001).

3. El recuerdo va sobre todo a la producción científica del geógrafo Eduardo Martínez de Pisón. Remitimos, en particular, al ensayo escrito a cuatro manos junto con Sebastián Álvaro (2010).



Entre los autores peninsulares que a lo largo del siglo XIX cultivaron la literatura odepórica son de hecho excepcionales quienes dejaron constancia en sus textos, antes de que la sociedad industrial incipiente cancelara su recuerdo para siempre, de modos de vida arcaicos que resistían en enclaves alejados de las rutas más transitadas. Cabe recordar, al respecto, a Enrique Gil y Carrasco, quien recorrió la montaña berciano-leonesa para el *Bosquejo de un viaje a una provincia del interior* (1843), así como para unos pocos artículos de cariz costumbrista que habían aparecido años antes en las páginas del *Semanario Pintoresco Español* (1839)<sup>4</sup>.

Por su parte Pedro Antonio de Alarcón, uno de nuestros más exquisitos paisajistas, se adentró en las asperezas de la Sierra Nevada granadina que sucesivamente describió en la obra que lleva por título *La Alpujarra* (1874). En fecha reciente nos hemos aproximado (Canals, 2016), al estudio de la sugestiva descripción de la geografía alpina que Alarcón incluyó asimismo en *De Madrid a Nápoles* (1861), otro de sus excelentes textos de viajero. En aquellas páginas retrató con todo pormenor el valle de Chamonix, el cantón suizo de Valais y la montaña piemontesa y lombarda, lo que nos ha permitido calibrar una insólita sensibilidad por unos paisajes y tradiciones etnográficas desatendidos por los autores hispanos del siglo XIX y décadas sucesivas.

El estallido del primer conflicto mundial hizo que el enviado especial de las grandes cabeceras periodísticas españolas, esa aún novedosa figura profesional surgida pocas décadas antes<sup>5</sup>, se aproximara a la fuente de la noticia bélica, compartiendo el campamento militar con oficiales y soldados. Quienes se desplazaron a escenarios de contienda de fuerzas armadas beligerantes tomaron así contacto con espacios

geográficos desconocidos para la mayor parte de los lectores de la prensa peninsular: los bosques de Bélgica, así como las llanuras del norte de Francia limítrofes con las tierras invadidas por las tropas ocupantes alemanas. Y también (aunque cabe admitir que con una frecuencia menor a la de los frentes ya mencionados) con la barrera alpina que se interponía entre los ejércitos de la Austria Imperial y del joven Estado italiano.

Sin excepción los enviados especiales españoles quedaron magnetizados por aquella lucha épica que estaba teniendo lugar en las crestas de los grandes macizos alpinos. Sin excepción dieron cabida en sus reportajes a la descripción maravillada de aquel insólito escenario bélico en el que transcurrió la denominada *guerra blanca*. Así Juan Pujol (1883-1967), enviado especial de ABC que, tan pronto como Italia declaró la guerra a Austria, se desplazó junto con las tropas imperiales e informó desde las trincheras austríacas del Isonzo y de la Carnia en verano de 1915 (González, 2016). Así también Ramón Pérez de Ayala (1880-1962)<sup>6</sup>, Eduardo Gómez de Baquero (1866-1929) y Enrique Díaz-Retg (1883-1963)<sup>7</sup> quienes un año más tarde, viajando en comitiva y tras aceptar una invitación oficial procedente de la oficina de prensa del Alto Mando italiano, recorrieron el frente kárstico y dolomítico.

En el presente trabajo consideraremos los artículos que Ramón Pérez de Ayala escribió desde el frente italiano para el periódico madrileño *El Imparcial* y para el bonaerense *La Prensa* (artículos que en su mayor parte confluyeron más tarde en el volumen titulado *Hermann encadenado* [1917]), cotejando las descripciones de montaña con las que respectivamente aparecen en *Tinieblas en las cumbres* (1907) [TC], que fue su primera novela extensa publicada una década antes y en la que, como queda dicho, el paisaje cumple una función primaria en el desarrollo de la ficción narrativa.

4. Véase el estudio de Ávida Ares (2014) que precede a su edición de la prosa periodística de Enrique Gil y Carrasco. Azorín reconoce al escritor berciano el mérito de que “en las páginas de este libro [*El Señor de Bembibre* (1844)] nace por primera vez en España el paisaje en el arte literario” (Azorín, 1917: 19-20).

5. Aunque ganó popularidad a raíz de la Guerra de Crimea, su espacio profesional quedó plenamente acotado en el transcurso de la Guerra de Secesión estadounidense (McLoughlin, 2009).

6. De los que se desplazaron al frente italiano es el autor que más atención ha merecido por parte de los investigadores. Véanse, al respecto, los trabajos de Dougherty (2012), González (2012) y Honrado de la Torre (2016).

7. En Canals (2017) se han analizado y editado críticamente el conjunto de reportajes que escribió este reportero barcelonés, redactor del periódico obrero *El Diluvio* y enviado especial al frente italiano.

## 2. HACIA UN REENCUENTRO ARMÓNICO CON LA NATURALEZA

Aunque en el presente trabajo el foco de atención estriba en los artículos del asturiano Ramón Pérez de Ayala desde el frente italiano, precisamos aproximarnos a sus novelas precedentes. Y es que, dado su origen, el paisaje montañoso no fue para este escritor una dimensión espacial desconocida. Desde el arranque de su producción narrativa, las montañas de la cordillera asturiana asumieron un papel de relevancia en la construcción de un espacio narrativo acorde a las tribulaciones existenciales de sus personajes protagonistas<sup>8</sup>. Y la referencia es, sobre todo, a su ópera prima: la novela titulada *Tinieblas en las cumbres* [TC], con la que en 1907 Ramón Pérez de Ayala dio inicio a la tetralogía con la que se propuso seguir el proceso formativo de su *alter ego* Alberto Díaz de Guzmán (Amorós, 1972: 84).

Pese al aparente estilo desenfadado y a su lenguaje festivo, hay en TC algo progresivamente turbador en cuanto narra en el pormenorizado relato del ascenso a lo alto del puerto de Pajares por parte de la comitiva de crápulas, a los que se suman las pupilas del burdel de la ciudad de Pilares [Oviedo], que hasta allí se encaminan con la finalidad de contemplar un eclipse solar desde las cumbres más altas de la cordillera. Un acontecimiento astronómico fuera de lo común y a cuya fascinación, lindante con la catástrofe natural y la toma de conciencia frente al caos cósmico, el personaje protagonista terminará sucumbiendo hasta alcanzar estado de trance y caer en sucesiva postración existencial. Con lo que de algún modo culmina el tránsito a la madurez de Alberto, protagonista de la mencionada tetralogía y en la que revela profundas inquietudes estéticas.

Al recrear este ascenso, que tanto tiene de proceso purificador, hay una marcada voluntad simbolista. Todos y cada uno de los motivos narrativos que entran en juego en este viaje a las alturas acabarán adquiriendo una significación en clave. También el tren en el que embarcan,

en la estación de Pilares, quienes constituyen un desenfadado grupo de amigos. El tren es el vehículo *destartado*, *triste* y *taciturno* (por recurrir a la adjetivación con que lo califica el narrador al inicio del viaje [TC: 172]) que los va a trasladar en el transcurso de la noche a la soledad de la montaña cantábrica por la que los miembros de la comitiva festiva (cuyos deseos exclusivos eran los de dar rienda suelta a sus instintos más primarios y lejos de la capital de provincias) vagarán desorientados<sup>9</sup>. Más allá de que el ferrocarril en sí mismo se erija en quintaesencia de una sociedad abocada a la industrialización (Litvak, 1991), a lo largo de las peripecias narrativas va tomando mayor carga icónica al ser el medio a bordo del cual los pasajeros abandonan la ciudad y se internan en las asperezas de los montes asturianos.

Constituye este un viaje que, cuanto menos en el caso del personaje protagonista, tiene mucho de iniciático. Alberto encarna al individuo que sale de su cobijo urbano, en el que han transcurrido sus primeros años de juventud viviendo con total despreocupación, y que ahora deja a sus espaldas para ir en búsqueda de la soledad de los montes. En aquel punto limítrofe con el páramo leonés sufre toda una transformación existencial; hasta el punto de que, al cabo de aquella larga jornada, regresará con ánimo angustiado a su punto de partida y dejando que aflore al exterior una personalidad muy distinta a la del personaje protagonista que empezó a tomar cuerpo al inicio de TC. A bordo del ferrocarril, y en el corazón de la noche, arranca una expedición que aproxima al protagonista hasta un lugar enclavado más allá del límite de la civilización urbana y que concluirá asimismo en una noche lóbrega, que no es más que extensión de la crisis existencial en la que ha quedado sumido el ánimo de Alberto. Todo un viaje circular de ida y vuelta al lugar de partida, al

8. También en su obra poética, lo que abordó ya Ángel González en un artículo de homenaje donde hace hincapié en cómo la naturaleza es para Pérez de Ayala “símbolo del misterio, espejo, manifestación o incluso tangible presencia de la divinidad” (1981: 148).

9. Salvo en el caso de Alberto, Yiddy y de su compañero Travesedo, ningún otro de los componentes de la pandilla muestra una brizna de sensibilidad estética hacia aquel entorno natural, pues tal como el autor de la novela deja en claro, “eran individuos para quienes el mundo exterior, la grande obra terrible y aparentemente inanimada de la naturaleza, no tenía vida propia ni finalidad evidente, como no fuera la de subvenir a las necesidades humanas” (Pérez de Ayala, 1971: 234).

cabo del cual Alberto conseguirá despojarse, por fin, del hombre viejo y revestirse (de manera casi agustiniana y tras el debido ascenso expiatorio) con las cualidades del hombre que afronta el futuro con una voluntad decidida de redención.

La excursión resume un ascenso simbólico y de expiación espiritual. Constituye un acto que Alberto lleva en cabo casi en soledad, acompañado por la redimida Rosina y, en algunos trechos del camino, por Adam Warble (que se presenta afablemente como Yiddy) y Travesedo, sus compañeros de viaje más reflexivos y con los que consigue una mayor sintonía intelectual. Mientras que el resto de componentes de la alegre y despreocupada comitiva van quedando rezagados, deseosos de refocilarse en las casucas que encuentran a pie de sendero y en las que se guarecen para apurar cuartillos de vino, continuar con las chanzas y hasta cantar al son de una guitarra. Durante el ascenso, una vez cede Alberto a la tentación y entra en uno de los tugurios, pero de inmediato sale de nuevo al exterior, como asfixiándose en aquel aire “impuro” (y es ese justamente el adjetivo con el que describe el ambiente enrarecido que le asalta en el interior de la venta de Panzina [TC: 267]) donde la mayor parte de los compañeros de excursión se entrega a la bebida entre arrieros, serranos y otros urbanitas tan curiosos como ellos que a Pajares han acudido para observar el eclipse. Y, una vez al aire libre, le tocará aún a Alberto sortear a las gentes aquejadas de tuberculosis que a sus puertas también remolonean a aquella hora temprana de la mañana: “atacadas de terrible mal, las cuales buscaban un alivio, o acaso ilusoriamente curación completa, en las alturas del puerto” (TC: 268). De algún modo es como si la predestinación impidiera a Alberto una cómoda evasión frente a los males que aquejan al mundo y una y otra vez se le forzara a contemplar la enfermedad de la vida.

Alberto sigue imparable el ascenso hacia la cumbre y en compañía de Yiddy, con quien ya antes ha mantenido un largo *coloquio superfluo* (TC: 245-265) en el transcurso del cual la argumentación dialéctica ha gravitado en torno al reino de la naturaleza y a la relación que el artista debe con ella entablar. A lo largo de dicha conversación, ha admitido Alberto que el contacto estrecho y ensimismado con ella le ha llevado a un estado de desasosiego místico: “puedo

asegurarle que me encontraba confundido y así como disuelto en un espíritu o gran alma universal” (TC: 248-249).

Hay una pincelada de dialéctica oriental en ese choque que se produce entre el idealismo de Alberto (idealismo que se sublima en la contemplación ensimismada del paisaje) y la fuerza antagónica que le contraponen Yiddy, el cual lo hunde en la realidad más cruelmente terrena. Mientras a su alrededor discurre despreocupada y feliz la existencia de quienes, ciegos al destino del hombre, se complacen en apurar con deleite el momento presente. Y caminan estos desorientados por los declives de la montaña, intentando avanzar bajo la llovizna y por entre la espesísima niebla: “de suerte que nuestros amigos, los cuales andaban desparramados y en gran confusión, por saber los unos de los otros veíanse en el caso de dar grandes gritos; luego guiábanse hacia el manantial de donde la voz partía” (TC: 265). Al igual que naves que navegan sin rumbo y accionan de continuo la sirena para evitar el choque con otro buque, tal como la voz narrativa describe echando mano de un símil náutico.

En lo más alto de las estribaciones de la cordillera se libraré Alberto a la observación del fenómeno del eclipse que lo ha atraído hasta aquellas cumbres. Y lo hará con una rara angustia existencial, como necesitado de experimentar la crueldad de la que es capaz una naturaleza que puede llegar a ser violenta y cruel. Contempla el avance de la oscuridad en pleno día, mientras se halla en las estribaciones más altas, allí donde una línea divisoria delimita los paisajes antagónicos del páramo leonés hacia el sur y de los valles asturianos hacia septentrión. Pero sin deleitarse ya ante el contraste que tanto lo había deleitado en un primer momento (TC: 271-273). Sólo las tinieblas que avanzan, y que paradójicamente le iluminan interiormente, atraen ahora su atención hasta provocar el enajenamiento de su conciencia (TC: 279):

Sacábale de su mutismo y distraimiento algún rayo de sol que rasgara las nubes, muy de tarde en tarde, y entonces volviáse hacia el cielo con el semblante lleno de ansiedad. La sombra, o más bien penumbra cárdena, que insidiosa y paulatinamente se tendía sobre la tierra, metíasele a él por el espíritu y le enturbiaba el corazón. Había bajado la temperatura en considerable

medida, y parecía correr un escalofrío trágico por la epidermis terrestre, erizándola de terror.

Tras la visión de una naturaleza destructora y sublime ante la que el reino animal sucumbe y el individuo se descubre a sí mismo anonadado y empequeñecido, queda Alberto conmocionado. Algo de lo que el protagonista toma conciencia de modo doloroso y cayendo presa de una total perturbación que acabará transformándolo.

Se revela esta experiencia como una “reconquista del yo”, por apelar a un tema recurrente en el ideario de Pérez de Ayala y sobre el que años después tejerá el escritor asturiano una sintética reflexión crítica en la que diseccionará la relación del individuo contemporáneo enfrentado a las potencias que se ocultan en la naturaleza (Pérez de Ayala, 1926).

Quien haya leído la epístola de las *Familiares* (IV.1) en que Francesco Petrarca describe la ascensión al Monte Ventoux (Petrarca, 1978: 255-269), en compañía de su hermano Gherardo, advertirá una inquietud espiritual compartida en el texto de Ayala. Nada casual, si se tiene en cuenta que, dos décadas después, el escritor asturiano admitirá en su prólogo a la mencionada obra de Díaz Caneja (Pérez de Ayala, 1926) el valor de este poderoso texto latino en el que el humanista toscano vuelve a enlazar intelectualmente con el culto a la naturaleza del clasicismo latino. Y ello tras el largo paréntesis de la alta Edad Media cristiana occidental, cuando el individuo se mantuvo a distancia de aquel reino de la naturaleza salvaje en el que tantos motivos diabólicos y/o sacrales creyó haber identificado. Parafraseando la epístola latina, escribe Pérez de Ayala (1926: 49):

Avanza [Petrarca] ladera arriba, a costa de grandes fatigas y penalidades. Ya está en la cumbre, con las nubes a sus pies. Es como un endiosamiento. La naturaleza va a apoderarse de él. Pero en este instante Petrarca se recoge en sí, y ve desfilar ante su imaginación, como de presente, su vida pasada; todas las locuras que había cometido, y la moraleja de cordura, por ellas engendrada.

Es como si en estas escasas líneas el escritor asturiano quisiera sintetizar, con escrupulosidad fidelísima, la conversión del protagonista de *TC* tras haber tomado conciencia de sus propios demonios de juventud. Y se produce allí, en las

alturas del puerto de Pajares, donde Alberto admite por fin que: “hoy los siete sellos del libro de la sabiduría se han roto para mí. Y dentro no había sino desolación y tinieblas” (Pérez de Ayala, 1971: 291). Constituye el gozoso corolario de un acto expiatorio que no podría haberse llevado a cabo sin este contacto directo con la visión de las cumbres y bajo los efectos del eclipse que tanto lo ha conmocionado.

### 3. UNA NATURALEZA COLONIZADA

En los reportajes periodísticos de Ramón Pérez de Ayala, escritos en septiembre de 1916 (si bien estos se fueron publicando también, de manera diluida, a lo largo de 1917, año en el que terminaron asimismo recogidos en el volumen que lleva por título *Hermann encadenado*<sup>10</sup>), se entrecruzan dos filones temáticos aparentemente antagónicos: el aprecio estético por la wilderness alpina y la justificación de la campaña bélica del bando italiano que, en su mayor parte, tiene lugar en las estribaciones montañosas dolomíticas y que comporta la destrucción del entorno natural.

De acuerdo con una visión determinista muy del gusto de Ramón Pérez de Ayala en aquellos mismos años, y que da fundamento explícito al conjunto de textos periodísticos nacidos en los campamentos militares italianos, el espacio condiciona de manera intensa la personalidad del individuo. Según sea el hábitat en que un pueblo (o raza, por recurrir a un sustantivo muy marcado desde el punto de vista semántico y al que Ayala recurre en estos textos sin ningún tipo de contención) se ha generado y en el que transcurre su existencia, este proyectará un ideal paisajístico a la medida de sus aspiraciones humanas. Parafraseando al autor asturiano, allí donde el paisaje es de extremada austeridad y pobreza, sus gentes tienden a espiritualizarlo, a conferirle una dimensión casi mística; para quien ha nacido, en cambio, en entornos dominados por la montaña que clausura su horizonte mental, pesa cuanto hay de *kolosal* y enorme, cuanto

10. A quienes deseen reconstruir las vicisitudes editoriales, en el paso de la publicación de los artículos periodísticos a su inclusión final en el volumen recopilatorio, remitimos al estudio fundamental de José Ramón González (2012: 155-159).



hay en él de sublime y cuyo carácter deriva de su belleza y también del terror que aquel paisaje inspira (Pérez de Ayala, 1917: 60). Dos visiones contrapuestas del entorno natural a las que el individuo se vincula, de acuerdo con su pertenencia al respectivo grupo étnico con el que se identifica, y que han terminado marcando un ideal estético en las diferentes culturas occidentales. También en las que conforman la geografía peninsular: los rasgos paisajísticos de buena parte de la meseta castellana, frente a los de los valles que asoman respectivamente al Cantábrico. Una contraposición ambiental, y por ende étnica, a cuya contemplación ensimismada sucumbe Alberto, el protagonista de *TC*, al recorrer la línea divisoria entre las provincias de León y Asturias:

En aquellas cumbres, por el contrario, la mente sentíase sobrecogida y el juicio suspenso. Según se mirase al Mediodía o al Septentrión, y a partir de una raya neta, recortada definitiva, que es la que deslinda las vertientes o cuencas hidrográficas, lo que por una parte, hacia el Sur, era desolación y yermo y taciturnez terribles, era a la parte opuesta, hacia el Norte, exuberancia y frondosidad y jugo y color (Pérez de Ayala, 1917: 272).

Confiere singularidad a los textos de aquellos años iniciales de la producción periodística y narrativa del autor asturiano esta visión con fundamento intensamente étnico y en el que late un marcado determinismo social de cuño darwinista. Hasta el punto de que para Pérez de Ayala el primer conflicto mundial es, a su modo, el desenlace consecuente de dos civilizaciones que han mantenido a lo largo de los siglos dos posiciones diametralmente antagónicas respecto al entorno en que surgieron, crecieron y se desarrollaron. Algo que, a su parecer, se manifiesta en la guerra que se desencadena en las montañas del arco alpino. Hay, por un lado, la actitud de los pueblos latinos que aspiran, ante la sublimidad de una naturaleza *kolosal*, a anular cuanto de materia bruta se manifiesta en ella. Lo que tiene como consecuencia inmediata el hecho de que los mencionados pueblos latinos no dudan en doblegarla, en “urbanizarla” (Pérez de Ayala, 1917: 74) en cuanto se les presenta ocasión: hasta sus más altas cumbres han abierto una red de carreteras por las que viajan los convoyes militares, mostrando la misma obstinación con la que antaño

los latinos proyectaron una red capilar de calzadas que, partiendo de Roma, se adentraban en parajes bárbaros e inhóspitos a los que su esfuerzo y tenacidad lograban al fin someter.

En la vertiente opuesta, subyace el gusto germánico por la preservación del entorno natural, según el cual la materia bruta es bella en sí misma, pues sumido en la *wilderness* el individuo queda enajenado y embargado por su “serenidad y grandeza”, ensimismado hasta tal punto con la naturaleza<sup>11</sup> que en ella termina naufragando y diluyendo su conciencia humana sin oponer resistencia (Pérez de Ayala, 1917: 60; v. Amorós, 1972: 100 y 463). De ahí que el individuo germánico (del que Hermann, el personaje paradigmático de raza que aparece ya en el título del volumen recopilatorio de los textos periodísticos, constituye cifra quintaesenciada del grupo étnico nacional) se resista con todas sus fuerzas, en opinión del escritor asturiano, a humanizar y civilizar el entorno, aspirando en cambio a hacerse uno con la naturaleza y, al cabo, a despojarse de sus rasgos individuales para entregarse a ella. Para el germano todo apunta, en definitiva, a la cancelación del individuo, a la conversión en “materia bruta”<sup>12</sup>. Apunta, en definitiva, a la “anulación” del individuo (Pérez de Ayala, 1917: 60), la misma tentación de la que es víctima Alberto al alcanzar las cimas de Pajares desde donde contempla los contrastes paisajísticos diametralmente antagónicos de las geografías castellana y asturiana. Constituye

11. Dejamos constancia de un opúsculo (anónimo, por más que Amorós [1972: 449-450] ha demostrado ser el resultado de la labor editorial de Ramón Pérez de Ayala) que circuló por la Península tras el estallido de la guerra y en el que, entre otras muchas declaraciones del Káiser, el asturiano incluyó la siguiente: “A través de las centurias pasadas, parece que como un cierto espíritu ha embebido y saturado el carácter teutónico, y es el amor a la naturaleza, que el Creador ha inculcado en nuestros corazones a manera de primogenitura de todos los alemanes” ([Pérez de Ayala], 1915a: 50).

12. Hasta no duda Pérez de Ayala en recurrir a una metáfora ejemplificadora vinculada semánticamente a las bellas artes: allí donde, según el sentir de los latinos, la naturaleza ha de transformarse por mano del hombre en escultura armónica, el germano ve en la naturaleza salvaje un monumento en sí mismo.

una tentación contra la que Yiddy, que en su condición de británico conoce bien ese peligro (por haberlo experimentado antes en sí mismo, tal como confiesa a Alberto), le pone reiteradamente en guardia a lo largo del mencionado *coloquio superfluo*, en cuyo transcurso advierte: “ese indecente vicio de metafisiquear y neoplatonizar a solas con la naturaleza es el peor de todos los vicios y el que conduce a más miserable vida” (Pérez de Ayala, 1971: 250).

En calidad de enviado especial, Ramón Pérez de Ayala lo registra todo desde una plataforma de observación muy subjetiva. Invitado por el Alto Mando del ejército italiano, se mueve exclusivamente por entre las filas de las tropas de este país, sin establecer ningún contacto con los adversarios austro-alemanes, salvo el esporádico y superficial que se produce con los enemigos que se hallan internados como prisioneros en el campo de concentración y que, en la descripción de Pérez de Ayala, merecen apenas ser descritos en el relato del periodista asturiano, quien los reduce a mera condición de *Untermenschen*<sup>13</sup> (Pérez de Ayala, 1917: 128-129):

A la mayor parte de los prisioneros se les ve que están deglutiendo, o mejor dicho, rumiando, pues en lugar de mover la mandíbula verticalmente, la mueven en un sentido transversal, con oscilación continua y perezosa. Este pequeño pormenor define cabalmente la sensación vaga que los prisioneros austriacos provocan. Es esa sensación de filosófico reposo, de enorme sosiego y olvido de todo, de gozo callado, que adivinamos en el turbio espíritu de algunos rumiantes, las vacas matronas y los bueyes cansinos. Es la sensación de beatitud horaciana tras del horror pánico y el furor homérico.

13. Con toda intencionalidad recurrimos a este término ya que Pérez de Ayala muestra, en años posteriores a la Gran Guerra, estar a su vez muy familiarizado con la obra de Friedrich Nietzsche, sintiendo atracción (y, al mismo tiempo, tomando debidas distancias hasta adoptar incluso un registro sarcástico) hacia el concepto de *Übermensch* o superhombre (Pérez de Ayala, 1921, 1922a-b). La huella de Nietzsche en la obra del asturiano resulta ostensible en sus novelas poemáticas y, de modo especial, en *Prometeo* (Leyra Soriano, 1998), que se publicó por vez primera en 1915, pocos meses antes de que se produjera el viaje al frente bélico alpino.

Cuando Pérez de Ayala se desplaza por las primeras líneas del frente, el enemigo en combate no es más que una presencia latente a la que sólo cabe intuir bajo la vegetación tupida de la comarca del Isonzo o camuflado en las grietas de la roca dolomítica. Es un enemigo invisible capaz de mimetizarse con aquel grandioso medio ambiente natural y cuya presencia intangible turba, y no poco, al reportero que escruta los bosques donde se agazapa el adversario. Al que define como adversario no sólo por su acción bélica hostil a los aliados, sino también por los principios a los que étnicamente se adscribe.

Por el contrario los italianos (o quizás quepa más bien decir, los latinos de quienes los italianos contemporáneos se revelan sus dignos descendientes directos, según opinión de Ayala), con los que por unas semanas tiene la dicha de compartir aquella singular guerra de montaña, son individuos incansables en su afán por transformar y “urbanizar” el entorno (Pérez de Ayala, 1917: 74); incansables en su afán por extender hasta las alturas, antaño inaccesibles, pistas de montaña que permitan dar cómodo asiento a una posición de dominio militar frente al enemigo. Y todo ello en un entorno magnífico y sublime, cuyas quebradas sobrecogen por su perpendicularidad, y al pie de cimas ante las que el individuo siente la pequeñez de la condición humana como en ningún otro lugar de la tierra. Son individuos minúsculos, pero infatigables. La raza opone ante aquel reto titánico sus mayores méritos. Tanto que Pérez de Ayala asimila los soldados italianos a hormigas, a abejas, a organismos coralinos que en el ejercicio de su actividad incansable consiguen doblegar y transformar la naturaleza (Pérez de Ayala, 1917: 62 y 74). Nadie, a debida distancia, advertirá apenas movimiento alguno en aquella colectividad bien organizada que se aplica de manera diligente a la *guerra industrial*<sup>14</sup>. Allí donde el enemigo resiste quietamente a las acometidas vitalistas del rival italiano, este

14. No es nuestro dicho sintagma, sino que lo adoptamos de Leed (1981). Respecto a las “organizaciones sociales operativas y eficaces” cuyo paradigma (Gran Bretaña y Estados Unidos) tanto admiraba Pérez de Ayala, remitimos a González (1993: 20) y a Coletes Blanco (1984).

opera en cambio en un entorno “animado” (en el sentido más etimológico del término) y pletórico de vida (Pérez de Ayala, 1917: 62).

Configura todo ello un peculiar punto de vista al que da estímulo una visión de la sociedad intensamente etnicista. El periodista asturiano sublima un espíritu latino y racial antagónico al espíritu teutón (González, 2012: 170-172). Y ello, por añadidura, en un momento histórico en el que, al sur del continente europeo, se impone un canon esteticista mediterráneo que, concertando la armonía y luminosidad propia de las tierras latinas, aspira a contraponerse a cuanto de “formidable, abrupto y selvático” (Pérez de Ayala, 1917: 60) proyecta el ideal paisajístico de la cultura germánica.

Para Pérez de Ayala, en la sociedad colectivista que encarnan las tropas italianas late una idea utópica. Son gentes que encarnan al hombre de acción y que operan en la adversidad, las cuales se hallan permanentemente en lucha contra la wilderness de los bosques de altura donde, por añadidura, se encuentran bajo el fuego del enemigo imperial. Su actividad laboriosa consigue que todo cuanto pudiera parecer “inerte” (Pérez de Ayala, 1917: 62-63) se pliegue a su voluntad. Allí en la espesura ha crecido una ciudad nueva, con todas las características urbanas que caracterizan a la arquitectura de la metrópolis, con sus habitaciones, refugios, portezuelas, tejados, ventanas, corredores, patios “de una casa de vecindad”, establos... (Pérez de Ayala, 1917: 63). Colonizar el entorno alpino salvaje constituye, para el autor, el logro de la suprema raza latina que impone su voluntad y que lo transforma todo a su paso, arrollando al adversario con su ingenio portentoso e invencible. Para los latinos no tiene sentido sucumbir a la fuerza de la montaña, ni preservar la naturaleza selvática bajo cuyo influjo pernicioso han caído los teutones mostrando así la fragilidad de su raza. Y es que para Pérez de Ayala cabe, tan sólo, la “sensibilización” de una naturaleza que es “inerte”, la “animación absoluta de la montaña” (Pérez de Ayala, 1917: 63).

El asturiano se solaza en una estampa antrópica de la naturaleza y del paisaje alpino. Si asimilación hay al mundo animal, en algún momento del relato argumentado de Pérez de Ayala, es como se ha visto para con aquellos seres que –como las hormigas, las abejas o los

organismos coralinos– muestran un instinto innato hacia la organización colectiva y que, con su lenta acción, acaban asimismo socavando y transformando el paisaje, siendo ese mismo el proceder de las tropas italianas.

El ideal ambiental de Pérez de Ayala es el de un entorno en el que el hombre se halla siempre presente. Nada, pues, más alejado de su concepción ambientalista que el ideal que inspiró a los norteamericanos que partieron para explorar las vastas tierras del interior de su país y que quisieron a todo coste preservar su wilderness original, evitando contaminar aquella naturaleza virgen impidiendo con reglamentaciones su colonización (Garrard, 2004: 69-70). El ideal del asturiano es el de una naturaleza en la que el hombre avanza y proyecta también en ella su colectivismo metropolitano. Una naturaleza a la que cabe explotar y a la que la sociedad acude con la finalidad utilitarista de extraer materias primas necesarias para su sustento, que terminarán acrecentando su riqueza y haciendo posible el desarrollo de su civilización.

Al argumentar Pérez de Ayala la necesidad de privilegiar esta visión utilitarista del entorno natural, acuden en su ayuda fuentes y sensibilidades artísticas a las que en aquellos años el escritor asturiano llegó a sentirse muy próximo. La de Gabriele D’Annunzio<sup>15</sup>, en primer lugar, a cuya autoría se deben algunas composiciones poéticas que moldearon de manera firme el que era, a fines de aquel verano de 1916, su mismo entramado intelectual. Se produce, por ejemplo, la evocación de los versos del vate cuando la comitiva de periodistas enfila la ruta de las Dolomitas, bordeando el curso embalsado del río Cison y cuyo aprovechamiento permite generar energía hidroeléctrica. Se potencia la descripción que da Pérez de Ayala de aquel paisaje con el recuerdo explícito de aquellas composiciones en las que D’Annunzio pondera su admiración por quienes son capaces de extraer “de la antigua fuerza del agua la nueva fuerza” (Pérez de Ayala, 1917: 164), que son palabras reformuladas a partir

15. Entre los pocos estudiosos que se han aproximado a la huella que ha dejado el poeta italiano en la obra de Ramón Pérez de Ayala se halla Vicente González Martín (1978: 92 y ss.).

del recuerdo de *Maia - Laus Vitae: La sirena del mondo* (vv. 89-99)<sup>16</sup>.

Con la obra poética de D'Annunzio hilvana el asturiano su justificación utilitarista de la explotación de la naturaleza por parte del hombre (Pérez de Ayala, 1917: 164-165). En la prosa de nuestro escritor encuentran acomodo aquellos versos en los que el poeta italiano había fundido la admiración estética por el paisaje majestuoso de los montes alpinos, junto con la osadía de quienes cotidianamente mostraban tener el arrojo suficiente para desafiar la *wilderness* y cumplir hazañas portentosas en sus cumbres más altas (Pérez de Ayala, 1917: 165), tomando para ello como fuente directa los versos de *Maia - Laus Vitae: L'Amore dei monti* (vv. 3055-3063). Sin ningún tipo de titubeo, Pérez de Ayala se sumaba así a la admiración maravillada por la épica del superhombre<sup>17</sup>, que tan a menudo latía asimismo en la producción literaria de D'Annunzio y que le dio fundamento ideológico.

En la conciencia de Pérez de Ayala no causan pesadumbre los efectos del conflicto bélico en el ambiente alpino. No suscita en él ninguna contrariedad contemplar aquellos montes "hormigueados y pululados por un ejército de operaciones" (Pérez de Ayala, 1917: 169). Los valles "eclógicos" (Pérez de Ayala, 1917: 171), que es adjetivo que deriva de la arcádica *égloga*, comparten espacio con los campamentos militares que se han asentado en las hondonadas, sin que ello llegue a suscitar en el asturiano un mínimo malestar ni remordimiento de conciencia. No siente ningún desconuelo porque todo haya quedado alterado en un entorno en el que hasta el silencio original del enclave alpino se ha quebrado,

ahora que esa quietud ha quedado pulverizada por el eco de los cañonazos que reverbera de uno en otro valle (Pérez de Ayala, 1917:169). Ningún sentimiento de repulsa por la acción militar de los italianos que han llegado al extremo de la voladura de una montaña cuya cumbre se había convertido en bastión de los enemigos, aludiendo con ello a las vicisitudes de la empresa bélica del Castelletto (que describirá pormenorizadamente) y que tanta admiración le suscitó.

Sólo las cumbres más altas de las Dolomitas, aquellas que pese a la acometida de los hombres han permanecido por el momento invioladas, se permiten el capricho de mirar con displicencia al hombre y a su obra, de acuerdo con cuanto expresa en un poema de propia autoría que intercala, de manera desconcertante, en el interior del reportaje periodístico: "[...] legión de montañas, / seres apocalípticos e ingentes, / que desdeñan, con muecas hurañas, / a los hombres, microscópicos entes. / Entes ridículos y vanidosos / que aspiran a tiranizar la tierra" (Pérez de Ayala, 1917: 172). Es, como se ve, una lucha entre iguales, entre seres vivos que se desafían en combate y en cuyo transcurso las montañas se permiten desdeñar "con muecas hurañas" a los diminutos hombres que aspiran a imponer su voluntad también sobre estos titanes de piedra.

Hay, por parte de Ayala, un deliberado propósito retórico antropomórfico, al cabo del cual consigue dar ilusorios rasgos humanos a la montaña alpina. Cuando la comitiva se dirige en automóvil a las estribaciones dolomíticas, teniendo por base logística el establecimiento de *Vena d'Oro*, próximo a Belluno, en el que recalca la comitiva de reporteros españoles, el ruido del vehículo consigue despertar, dar aliento humano, a aquel paisaje otrora inerte y que reacciona ahora como el recién nacido al que el ronroneo del motor ha despertado: si al principio los pequeños valles dormían, ahora abren ya sus párpados (o sea, las ventanas de las casas de campo ante las que pasan) y desperezan sus brazos (es decir, los campanarios de las iglesias que avistan desde su vehículo) (Pérez de Ayala, 1917: 163). El recurso a la metáfora antropomórfica constituye una estrategia retórica que no es nada nueva en la producción de Pérez de Ayala y que registramos con cierta reiteración ya en *TC*, toda vez que intenta aproximarse a la naturaleza y pretende circunscribir el potencial

16. *Maia - Laus Vitae* es el primero de los cinco libros de que se componen las *Laudi* (D'Annunzio, 1903). Por parte de Pérez de Ayala hay aún, al final del mismo capítulo (y de hecho con esta alusión concluye), una última mención a los versos de esta primera entrega de las *Laudi*, allí donde remite a: "Ah perché non è infinito / come il desiderio, il potere / umano?" (vv. 87-89).

17. Se recordará que Pérez de Ayala fue un entusiasta divulgador del ideario y obra de Friedrich Nietzsche (José Ramón González 1993: 22). Para el influjo que el filósofo alemán ejerció sobre los componentes de la Generación de 1914, remitimos al estudio clásico de Sobejano (1967: 487-618).



de su fuerza oscura en una estampa que sólo en apariencia es idílica (TC: 245):

La gravedad del paraje, desolado y agreste; la tristeza del cielo, por negras y cárdenas nubes formado; el lamentar del aire entre las ramas de unos árboles cercanos y el melancólico reír de un arroyo oculto que, por lo quebrado e inquieto de su voz, parecía alejarse saltando de peña en peña [...].

Si todo cuanto toma una dimensión positiva se humaniza, si todo cuanto es digno de consideración se somete a una mutación de cuño antropocéntrico, nada desconcierta en cambio que el enemigo (y no su semejante latino) termine a su vez degradado y se limite a encarnar a un organismo primario.

#### 4. CONCLUSIONES

Una década separa la redacción de *Tinieblas en las cumbres* (1907) y los artículos recogidos en *Hermann encadenado* (1917). Supone un breve e intenso intervalo en cuyo transcurso se produce el tránsito ideológico del escritor asturiano, que manifiesta en sus primeras obras una visión clásica y humanista del paisaje, en la que vislumbramos el retorno a la relación que los autores de la latinidad establecieron con su entorno natural, hasta llegar a los textos nacidos al arrimo de la Gran Guerra y en los que advertimos una aproximación intelectual teñida por un marcado etnicismo. Cuanto en su novela juvenil se vinculaba a la contaminación del hábitat natural por parte del individuo procedente de la metrópoli era, en aquellas páginas, descrito con horror y aversión. Así la incursión del tendido ferroviario, símbolo quintaesenciado de una sociedad que se hunde a pico en la industrialización de la que el tren es elemento icónico, que avanza imparable por los valles asturianos y que torpedea el paisaje con su incesante sucesión de túneles que hieren las entrañas de los montes. Y así también la visión del establecimiento siderúrgico que, una vez ha arrancado el ferrocarril y ha dejado atrás la ciudad, refulge con sus llamaradas y con la luz violenta que despide el hierro colado en la oscuridad de la noche como “una especie de infernal decoración” (TC: 190), sobrecogiendo

a los pasajeros que a bordo del ferrocarril se disponen a penetrar en la cadena de montañas. Es, a su vez, dicha fábrica un símbolo quintaesenciado de la sociedad industrial que se afianza incluso en los rincones geográficos más distantes, hiriendo a la naturaleza, allí donde aún en las laderas perviven las modestas cabañas de los campesinos y ganaderos de alta cota que viven armónicamente en aquel *locus amoenus* amenazado.

En los reportajes que Pérez de Ayala envió desde el frente italiano, y en los que se da noticia pormenorizada de cuantos acontecimientos bélicos se están produciendo a fines del verano de 1916 en las estribaciones alpinas y dolomíticas, la óptica del escritor asturiano muestra una alteración profunda. En ellos se intuye una metamorfosis radical con respecto a cuanto fantaseó en TC, diez años antes, sobre la ansiada comunión del individuo con la naturaleza primigenia. La identificación del reportero con la causa aliada le lleva no sólo a justificar, sino incluso a ensalzar, con entusiasmo propagandista, los destrozos que la maquinaria bélica de los italianos inflige al paisaje, moldeador de la raza, adoptando la actitud propia de un rehén ideológico sujeto al albedrío de uno de los bandos en conflicto. Pérez de Ayala nada censura en esta acción destructiva y todo queda, en cambio, justificado de manera plena y sin incertidumbres.

Es este un viraje intelectual que, como hemos visto, presenta elementos coincidentes (por lo demás admitidos de manera explícita por el escritor asturiano) con la producción poética de Gabriele d'Annunzio, quien afianza también sus raíces en el culto al superhombre de adscripción nietzscheana. Más que un bagaje cultural de valor trascendente, la asimilación al ideario del poeta decadentista tenemos que constituirá para Ramón Pérez de Ayala todo un lastre ideológico que su experiencia directa de la guerra de montaña, a raíz de su labor como reportero en el transcurso del primer conflicto mundial, cataliza y provoca en él una llamativa metamorfosis ideológica. Aunque en fechas inmediatamente antecedentes el escritor asturiano se sitúa a distancia crítica del superhombre nietzscheano (en la novela poemática *Prometeo* [1915b] se plasma, de hecho, el fracaso de esta quimera), no puede al mismo tiempo resistirse a sentir la

poderosa fuerza de atracción de este ideal que, como Andrés Amorós advirtió con acierto, “está unido a su tan querido tema de la educación y supone una clara alusión de tipo colectivo, nacional” (1972: 260).

Ramón Pérez de Ayala constituye, en definitiva, un paradigma del creador que pasa por numerosas contradicciones ideológicas y de cuyo choque caótico sale inesperadamente airoso y cargado con nuevos estímulos creativos. Por lo menos hasta 1926, año en que el componente de la Generación de 1914 puso voluntariamente final a su exquisita producción novelística. Al adentrarnos en su obra juvenil, al examinar la posición intelectual que adoptó ante la naturaleza en su interrelación con el individuo de la sociedad industrializada y al contraponer dicho ideario con la actitud que se desprende de los reportajes enviados desde el frente bélico italiano, palpamos el extravío con el que el narrador, poeta y ensayista asturiano se abría dificultosamente paso por entre la neblina en la que se halló sumida la Europa de entreguerras.

## BIBLIOGRAFÍA

- AMORÓS, A. (1972). *La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala*. Madrid: Gredos.
- ARES, A. (2014). “Introducción y estudio preliminar”, en Enrique Gil y Carrasco, *Viajes y costumbres*, Álida Ares (ed.). A Coruña: EBooks Bierzo, 13-72.
- AZORÍN [MARTÍNEZ RUIZ, J.M.] (1917). *El paisaje de España, visto por los españoles*. Madrid: Renacimiento.
- CANALS PIÑAS, J. (2016). “Paisaje y sociedad de alta montaña en *De Madrid a Nápoles (1861)* de Pedro Antonio de Alarcón”, en *Revista de Literatura*, 155 (78), 95-118.
- CANALS PIÑAS, J. (2017). *Noticias desde el frente bélico italiano. Los reportajes de Enrique Díaz-Retg (1916 y 1917)*. Trento: Pubblicazioni del Dipartimento di Lettere e Filosofia.
- COLETES BLANCO, A. (1984). *Gran Bretaña y los Estados Unidos en la vida de Ramón Pérez de Ayala*. Oviedo: I.D.E.A.
- D’ANNUNZIO, G. (1903). *Maia - Laus Vitae: La sirena del mondo*. Milano: Fratelli Treves.
- DÍAZ CANEJA, J. (1926). *Paisajes de reconquista: Un maravilloso rincón de España*. Madrid: Talleres Calpe.
- DOUGHERTY, D. (2012). “Descenso a los infiernos de la Gran Guerra: Pérez de Ayala en Italia”, en Javier Serrano y Amparo de Juan Bolufer (eds.), *Ayaliana. Ensayos sobre la vida y obra de Ramón Pérez de Ayala en el cincuentenario de su muerte*. Lugo: Axac, pp. 71-93.
- GARRARD, G. (2004). *Ecocriticism*. Nueva York: Routledge.
- GIACOMONI, Paola (2001). *Il laboratorio della natura. Paesaggio montano e sublime naturale in età moderna*. Milano: FrancoAngeli.
- GONZÁLEZ, A. (1981). “Ramón Pérez de Ayala: Verbalización del paisaje y credo estético”, en Pelayo H. Fernández y McAllister H. Hull Jr. (eds.), *Simposio internacional Ramón Pérez de Ayala (1880-1980)*. Gijón: Flores, 148-156.
- GONZÁLEZ, J.R. (1993). *Cómo leer a Ramón Pérez de Ayala*. Madrid: Júcar.
- GONZÁLEZ, J.R. (2012). “Texto, retórica e ideología en *Herman encadenado*: Ramón Pérez de Ayala, cronista de guerra”, en Javier Serrano y Amparo de Juan Bolufer (eds.), *Ayaliana. Ensayos sobre la vida y obra de Ramón Pérez de Ayala en el cincuentenario de su muerte*. Lugo: Axac, 151-174.
- GONZÁLEZ, J.R. (2016). “Visions/versions of the war: Ramón Pérez de Ayala and Juan Pujol on the Italian front”, en *Journal of Modern Italian Studies*, 2 (21), 271-282.
- GONZÁLEZ MARTÍN, V. (1978). *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- HONRADO DE LA TORRE, L. (2016). “Deprisa y con lápiz: Entre la crónica periodística y el ejercicio literario. Notas a *Hermann, encadenado*, de Ramón Pérez de Ayala”, en José Ramón González et al. (eds.): *Testimonios del desastre: Periodistas y escritores en los campos de batalla*. Gijón: Ediciones Trea, 99-128.
- LEED, E.J. (1981). *No Man's Land: Combat and Identity in World War 1*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LEYRA SORIANO, A.M. (1998). “Literatura y realidad en las tres novelas poemáticas de la vida española de Ramón Pérez de Ayala”, en José Carlos de Torres Martínez y Cecilia García Antón (eds.), *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX: Homenaje a Juan María Díez Taboada*. Madrid: CSIC, 559-568.

- LITVAK, L. (1991). *El tiempo de los trenes. El paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849 - 1918)*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- LOONEY, Lora L. (2004). "Unruly Bodies: Rereading Pérez de Ayala's First Novel, *Tinieblas en las cumbres*", en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 29, 191-215.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, E., ÁLVARO, S. (2010). *El sentimiento de la montaña. Doscientos años de soledad*. Madrid: Desnivel.
- McLOUGHLIN, K. (2009). "War in Print Journalism", en Catherine Mary McLoughlin (ed.): *The Cambridge Companion to War Writing*. Nueva York: Cambridge University Press, 47-57.
- NEGRETE PLANO, A. (2002). "Suiza y el paso de los Alpes en los recuerdos del *Westmorland*", en José María Luzón Nogué (ed.): *El Westmorland. Recuerdos del Grand Tour*. Sevilla: Fundación Cajasol, 107-117.
- [PÉREZ DE AYALA, R.] (1915a). *El señor de las batallas. Selección de discursos, cartas y telegramas de Guillermo II*. Madrid: Imprenta Clásica Española.
- PÉREZ DE AYALA, R. (1915b). *Prometeo*. Madrid: Los Contemporáneos.
- PÉREZ DE AYALA, R. (1917). *Herman[n] encadenado. Notas de un viaje a los frentes del Isonzo, la Carnia y el Trentino*. Madrid: Imprenta Clásica Española.
- PÉREZ DE AYALA, R. (1921). "Apostillas y divagaciones: Nietzsche (I)". *La Pluma*, 19, 321-336.
- PÉREZ DE AYALA, R. (1922a). "Apostillas y divagaciones: Nietzsche (II)". *La Pluma*, 20, 1-18.
- PÉREZ DE AYALA, R. (1922b). "Apostillas y divagaciones: Nietzsche (y III)". *La Pluma*, 21, 65-77.
- PÉREZ DE AYALA, R. (1926). "Reconquista del paisaje", en Juan Díaz Caneja: *Paisajes de Reconquista: Un maravilloso rincón de España*. Madrid: Talleres Calpe, 45-51.
- PÉREZ DE AYALA, R. (1971). *Tinieblas en las cumbres*, Andrés Amorós (ed.). Madrid: Castalia.
- PETRARCA, F. (1978). *Obras. I. Prosa*, Francisco Rico (ed.). Madrid: Alfaguara.
- SOBEJANO, G. (1967). *Nietzsche en España*. Madrid: Gredos.
- VIERA Y CLAVIJO, J. (1849). *Estracto de los apuntes del diario de mi viaje desde Madrid a Italia y Alemania*. Santa Cruz de Tenerife: Imprenta, Litografía y Librería Isleña.



# Lectores en ruta: Hans Christian Andersen por España. Una propuesta didáctica para un club de lectura

## *Readers on the road: Hans Christian Andersen in Spain. A didactic proposal for a reading club*

MARÍA ENCARNACIÓN CARRILLO GARCÍA<sup>1</sup>

Como citar este artículo: Carrillo García, M.E. (2021). Lectores en ruta: Hans Christian Andersen por España. Una propuesta didáctica para un club de lectura, *Pangeas. Revista Interdisciplinar de Ecocrítica* (núm. 3) 61-68. <https://doi.org/10.14198/PANGEAS.19139>

### Resumen

En este estudio se realiza, en primer lugar, una revisión de las características tradicionales de un club de lectura, y se termina realizando una propuesta de evento letrado en la que se unirán el acto de leer y el acto de viajar, que hemos denominado, en líneas generales, "Lectores en ruta" y, de manera específica, "Lectores en ruta: Hans Christian Andersen por España" para ejemplificarlo a partir de una obra determinada. Completamos nuestra aportación con una propuesta de lecturas para cada una de las regiones de la geografía española que puede servir de inspiración para el diseño y la puesta en marcha de otras propuestas de "Lectores en ruta".

**Palabras clave:** club de lectura; evento letrado; nuevas literacidades; lectura; viaje.

### Abstract

In this study, we carried out a first review of the traditional characteristics of a book club, and we ended up making a proposal for a literary event in which the act of reading and the act of traveling, which we have called: "Readers on the road" and, more specifically, "Readers on the road: Hans Christian Andersen in Spain" in order to exemplify it from a specific work. We complete our contribution with a proposal of readings for each of the regions in the Spanish geography, which can serve as inspiration for the design and implementation of other proposals regarding "Readers on the road".

**Key words:** book club; literate event; new literacies; reading; travel.

1. María Encarnación Carrillo García. Universidad de Murcia. [mariaencarnacion.carrillo@um.es](mailto:mariaencarnacion.carrillo@um.es) <https://orcid.org/0000-0002-8741-8412>





## 1. INTRODUCCIÓN

El célebre escritor danés Hans Christian Andersen, gran autor de cuentos infantiles, fue uno de los viajeros decimonónicos que viajaron por España, amantes de la imagen romántica que este país tenía en aquellos tiempos. Fruto de aquella experiencia trascurrida en 1862, Andersen escribió *Viaje por España*, una obra en la que nos relata su periplo por numerosas ciudades de la geografía española.

A partir de la lectura de este texto, proponemos el taller de lectura “Lectores en Ruta”, un evento letrado, en el que la lectura y el viaje serán concebidos en su conjunto como una actividad cultural relacionada con el modo de lectura que se plantea en este tipo de taller. *Lectores en Ruta* es una propuesta de taller de lectura a partir de un libro de viajes donde los lectores se convierten en lectores de viajes, que además interactúan con el medio geográfico –de manera virtual y física– que describe el libro.

Para ilustrar esta propuesta partiremos del episodio descrito por Andersen a su paso por Murcia y Cartagena, y propondremos prácticas de lectura relacionadas con los lugares por los cuales transitó el escritor. Con nuestra aportación queremos reflexionar acerca de las nuevas literacidades, en relación a las cartografías lectoras existentes, y reflexionaremos sobre los club de lectura y las posibilidades educativas, culturales y de ocio del proyecto “Lectores en ruta” que proponemos.

## 2. CLUBES DE LECTURA: PRÁCTICA SOCIAL Y CULTURAL CONTEXTUALIZADA

Según diversos autores (Calvo, 2002; Candamio, 2003; De la Cruz y Saurín-Parra, 2005; Domingo, 2007), y a modo de resumen, diremos que un club de lectura está formado por un grupo de personas que leen al mismo tiempo un libro. Cada uno lo hace en su casa pero una vez a la semana, en un día y a una hora fijados, se reúne el grupo para comentar las páginas avanzadas desde el encuentro anterior; una actividad lectora que permite realizar por un lado una lectura personal e íntima y por otro brinda la posibilidad a los usuarios del mismo

de compartir esa lectura con otras personas. Entre las diferentes modalidades que podemos encontrar destacan las que atenderán al tipo de lectura que realicen (narrativa, biografía, ciencia ficción, etc.), la lengua utilizada en la lectura (lengua materna, extranjera, primera o segunda lengua...), el tipo de usuarios (mujeres, ancianos, niños, presos...) y los objetivos perseguidos (educativos, u orientados al ocio). En ellos se dan dos roles: el lector o lectora y el coordinador o coordinadora. Y el recurso utilizado es el libro objeto de lectura, que puede ser obtenido para su lectura por compra o por préstamo en alguna biblioteca pública o de centro docente. En lo que se refiere a la selección de las obras, las personas que realicen la labor de selección entre las cuales estará el coordinador, tendrán que haber leído el libro, hacer una selección en la que se incluyan clásicos de la literatura y novedades que tengan suficientes méritos literarios, y si la obra cuenta con una versión cinematográfica, a veces, se suele ver la película para comparar la adaptación de la obra al cine.

Como vemos, en los clubes de lectura la experiencia lectora participa de la lectura en soledad y de la lectura en un contexto social determinado; al respecto Arellano (1995) explica que uno de los espacios por excelencia donde tendrán acogida los clubes de lectores será la biblioteca, la cual será una alternativa atractiva y socializadora a la soledad del lector.

Domingo (2004) coincide con los autores arriba señalados en las características generales de los clubes de lectura y describe además, de forma detallada, los clubes de lectura de la ciudad de Barcelona hasta el 2004 según la lectura que realizan en ellos, entre los cuales encontramos verdaderos ejemplos de especialización como son los clubes relacionados con temas variados, en concreto:

- *Inglés*: se puso en funcionamiento en la Biblioteca Francesca Bonnemaison para complementar su servicio de autoaprendizaje de idiomas. Actualmente se realizan colaboraciones puntuales con el British Council.
- *Alemán*: con el objetivo de dar a conocer el fondo de novelas en esta lengua, la Biblioteca Miquel Llongueras, con

la colaboración del Goethe-Institut de Barcelona, puso en marcha este club, muy bien acogido por parte de los usuarios interesados en mejorar la conversación en esta lengua.

- *Italiano*: persiguiendo el mismo objetivo que el caso anterior, la Biblioteca Miquel Llongueras ha iniciado, en este curso, este club, con la colaboración del Instituto Italiano de Cultura de Barcelona.
- *Novela histórica*: en la Biblioteca Collserola-Josep Miracle.
- *Literatura de viajes*: puesto en marcha en la Biblioteca Fort Pienc. Cada sesión está dedicada a una zona geográfica concreta, ya sea un país o una ciudad.
- *Teatro*: con la colaboración del Teatre Nacional de Catalunya-TNC, se comentan obras tanto clásicas como contemporáneas en la Biblioteca Vila de Gràcia. Se suelen acompañar las sesiones con la asistencia de las personas inscritas a la representación pertinente en el TNC.
- *Poesía*: de acuerdo con su especialización, la Biblioteca Mercè Rodoreda invita a los usuarios a comentar poesía contemporánea catalana, castellana e hispanoamericana. Las sesiones están moderadas por el presidente de la Aula de Poesía de Barcelona.
- *Novela barcelonesa*: la Biblioteca Juan Marsé, cuya especialización es la novela barcelonesa contemporánea, acoge este club y lo complementa con un ciclo de charlas paralelas con la asistencia del autor de la novela.
- *Novela negra*: la Biblioteca Montbau, con la colaboración de Grup 62, aprovechó la revalorización de este género para organizar este club. Coincide con su propio centro de interés, y suele programar el pase de la película siempre que la haya.
- *Novela latinoamericana*: teniendo en

cuenta la gran cantidad de usuarios potenciales latinoamericanos que se encuentran en su distrito, la Biblioteca Nou Barris abrió este club con la finalidad de dar a conocer la tradición literaria de esta procedencia.

- *Cine y literatura*: la Biblioteca Xavier Benguerel, especializada en cine, organiza este club, donde aparte de proyectar una película, se comenta la novela originaria y se reproduce su banda sonora original. Colaboran también con Grup 62. La Biblioteca de Roquetes ofrece así mismo otro club parecido a este con la colaboración de Projectart.
- *Cómic*: la Biblioteca Ignasi Iglesias-Can Fabra, colaborando con Planeta DeAgostini hace un recorrido por autores, géneros y tipologías diversas: europeo, *manga*, americano, español, latinoamericano... Coincide también con su propia especialización.
- *Juvenil*: con la finalidad de fomentar la lectura entre los jóvenes, las bibliotecas Montbau, Nou Barris, Clarà, Sant Pau-Sta. Creu i Ignasi Iglesias-Can Fabra organizan estas sesiones de lectura de forma similar.

Por otro lado, en cuanto a su funcionalidad social, Cortés (2011) explica que los clubes de lectura son un claro ejemplo de cultura democrática puesto que se convierte en un instrumento capaz de favorecer el espíritu crítico de la sociedad a través de actividades como la comparación y el análisis.

También encontramos ejemplos de clubes de lectura con carácter terapéutico, clubes que mantienen el componente social, cultural y de disfrute, como apuntan Castillo y Barra (2005) en la descripción de la experiencia de un club de lectura realizado con personas con discapacidad psíquica; un club que obtuvo buenos resultados según las valoraciones de los participantes, los responsables y los supervisores.

Tal y como acabamos de exponer, podemos decir que los clubes de lectura son actividades sociales y culturales de diversa índole, que giran

en torno al acto individual de leer un libro y al acto social de dialogar sobre dicha lectura.

En la actualidad, y debido en gran parte a la situación de confinamiento que a nivel mundial se está viviendo por la pandemia originada por la Covid-19, están proliferando otras formas de clubes de lectura en formato *online*, en diferentes plataformas digitales de videoconferencia como por ejemplo Zoom o Google Meet, entre otras. Además existen aplicaciones que facilitan la reunión de los clubes de lectura a nivel mundial, como es *Meetup* ([www.meetup.com](http://www.meetup.com)), por poner un ejemplo, donde se puede asistir a las reuniones de clubes de lectura en diferentes países alrededor del mundo, y que están organizados por personas particulares, y que en numerosas ocasiones son gratuitos y públicos.

### 3. NUEVAS LITERACIDADES Y EVENTOS LETRADOS

Tal y como hemos comprobado en el apartado anterior, los clubes de lectura especializados son numerosos y atienden a objetivos diversos, y configuran lo que Martos (2010) denomina “cartografías lectoras de una ciudad”, que según su definición, están formadas por los eventos de lectura y escritura que se dan en un lugar determinado, pudiéndose incluso localizar en un mapa, en la medida que se quiera investigar y registrar su prevalencia en el espacio y en el tiempo.

En lo que se refiere a la denominación de estos eventos *letrados*, Martos (2010) diferencia entre los eventos letrados convencionales que suelen inspirarse en formas más tradicionales de la cultura clásica, de forma asimétrica, donde los participantes tienen roles rígidos, como puede ocurrir en una conferencia magistral en la que uno habla y los demás escuchan; frente a una propuesta de evento letrado que potencie la participación, la horizontalidad de la comunicación y la movilidad de roles. Y a este respecto explica que en ellos deben tomar protagonismo la participación del lector, la narración colectiva o el juego como principio de exploración.

### 4. PROPUESTA PARA UN CLUB DE LECTURA: LECTORES EN RUTA

A continuación, inspirándonos en las premisas apuntadas por Martos (2010) sobre los nuevos eventos letrados vamos a desarrollar nuestra propuesta de club de lectura centrada en dos parámetros principales: la lectura y el viaje; que confluirán ambos en el acto social final.

En concreto proponemos el evento letrado “Lectores en ruta”, una propuesta multidisciplinar que parte en primer lugar de un libro determinado que se desarrolle en un espacio físico y geográfico concreto localizable en un mapa, para seguir en segundo lugar con la lectura individual de la obra, ideando posteriormente un ejercicio de georreferenciación (García, 2018) de las geografías literarias en un mapa, terminando con el acto social grupal final que consistirá en realizar un viaje, excursión o visita –dependiendo de la cercanía o lejanía del lugar– a los escenarios del libro. Con una organización grupal democrática donde los miembros del grupo contribuirán de forma consensuada en la organización de las lecturas que se han de realizar y en la dinamización de las sesiones grupales en el espacio de reunión utilizado, que podría ser un centro social, una biblioteca, un centro educativo, por poner algunos ejemplos; y, finalmente, contribuyendo en la preparación de las visitas guiadas de cada ciudad.

### 5. HANS CHRISTIAN ANDERSEN EN RUTA POR ESPAÑA

Para ejemplificar nuestra propuesta de lectura, proponemos un evento letrado que se desarrollará a partir de la obra *Viaje por España* de Hans Christian Andersen (2004).

El exotismo, las costumbres y las particularidades del carácter español atrajeron a un gran número de escritores y pensadores del siglo XIX, principalmente europeos, que se lanzaron a recorrer nuestro país y volcaron sus experiencias en distintos libros de viajes. Entre otros viajeros ilustres de aquellos tiempos, cabe destacar a Alejandro Dumas, Washington Irving, Teófilo Gautier, Victor Hugo o el autor que nos

ocupa, Hans Christian Andersen. El escritor danés realizó, entre septiembre y diciembre de 1862, un viaje por varias regiones españolas cuyas impresiones quedaron recogidas en la obra publicada en Dinamarca al año siguiente con el título *I Spanien*. Este viaje supuso para Andersen hacer realidad su viejo deseo de conocer nuestro país; un sueño que se había forjado cuando era niño, mientras jugaba con los soldados españoles destacados en Odense durante las guerras napoleónicas. Desde entonces España formaba parte de su imaginario, el cual ya había vertido en algunas de sus obras anteriores a su visita.

Este libro constituye un valioso testimonio acerca de las costumbres y la vida cotidiana en España decimonónica. La plasticidad de sus descripciones, la agilidad de su prosa y la agudeza mostrada para destacar entre la abigarrada realidad el detalle revelador o el tipo característico, hacen de esta obra un valioso texto literario y un documento histórico de primer orden. Un texto que permitirá, a su vez, hacer una reflexión ecocrítica sobre la evolución de los espacios descritos en la obra en comparación con su estado en la actualidad.

## 6. LA PROPUESTA DIDÁCTICA

### *“Lectores en ruta: Viaje por España de Hans Christian Andersen”*

Podemos decir que el evento letrado que proponemos es una actividad cultural que tiende al movimiento y que invita a sacar de las páginas del libro las experiencias vividas por los personajes en los lugares por los que transcurre la acción, convirtiendo el acto de leer, también, en un acto social y dinámico, en el que el libro marcará la ruta de viaje a realizar, el camino a seguir por los “Lectores en ruta” participantes.

Este proyecto de club de lectura tiene los siguientes objetivos:

- Poner en marcha diferentes clubes de lectura en los lugares que visitó Andersen. Estos clubes de lectura pueden realizarse en diferentes contextos: educativos y culturales formales e informales; y se pueden celebrar en centros educativos, centros culturales, asociaciones y bibliotecas, por poner algunos ejemplos. Cada club de lectura debe planificarse por una persona que se encargue de la coordinación.
- Leer la obra *Viaje por España* de Hans Christian Andersen.
- Planificar un evento letrado en cada una de las ciudades que describe el libro que consistirá en: cartografiar los lugares descritos en la obra, para lo cual se pueden utilizar aplicaciones digitales como Tourist Eye, Google Map, o Geolocalizar, por ejemplo; y preparar los pasajes del libro relacionados con cada espacio geográfico. Cada club de lectura se encargará de realizar el de su ciudad.
- Realizar los encuentros de los clubes de lectura por toda la geografía española descrita en la obra, donde los clubes anfitriones guiarán a los clubes visitantes por su ciudad y realizarán la lectura dramatizada de los pasajes literarios del lugar. En esta actividad, cada club de lectura se encarga de gestionar su viaje en lo referente a desplazamiento, hotel y manutención. Para ello los clubes de lectura se dividirán en club de lectura anfitrión y clubes de lectura visitantes.
- Los clubes de lectura se podrán organizar en las ciudades que el libro describe; siguiendo el orden de los capítulos del libro y que se atienden al orden en el que fueron visitadas, las ciudades son: Barcelona, Valencia, Almansa, Alicante, Elche, Murcia, Cartagena, Málaga, Granada, Gibraltar, Ceuta, Cádiz, Sevilla, Córdoba, Madrid, Toledo, Burgos, Vitoria, San Sebastián e Irún.
- Al finalizar, realizar una exposición con los documentos generados por los clubes de lectura: mapas, lecturas, fotografías y vídeos de las zonas realizadas por los clubes anfitriones y visitantes. Esta exposición puede ser en formato físico, para ser expuesta en un lugar determinado a elegir, y que puede ser itinerante entre



las diferentes ciudades participantes. También existe la posibilidad de realizar una exposición virtual de las visitas, y para lo cual se puede elegir diferentes formatos digitales: blogs, webs, muros digitales ([www.padlet.com](http://www.padlet.com)), entre otros formatos.

A continuación exponemos un ejemplo de las actividades que se derivan de la obra expuestas anteriormente en lo que se refiere a la visita que realizó Andersen a la Región de Murcia, en concreto, a las ciudades de Murcia y Cartagena. Las actividades que el club de lectura de Murcia serán las siguientes:

- Lectura de la obra *Viaje por España* de Hans Christian Andersen.
- Cartografiar las zonas que describe en las ciudades de Murcia y Cartagena. Esta cartografía se puede hacer de diferentes maneras, utilizando mapas de las dos ciudades en los cuales se localizan los lugares. Para ello se pueden utilizar aplicaciones digitales que faciliten la georreferenciación.
- Los lugares que se han de georreferenciar en Murcia, según la obra, serán: la Glorieta, la Catedral, la calle San Leandro, la Plaza de los Apóstoles, los Jardines del Malecón y el río Segura (en el libro: el arrabal), el Barrio del Carmen (en el libro: la Alameda), la calle de los Caballeros y el casino.
- Los lugares a georreferenciar en Cartagena, según la obra, serán: Casa Spotturmo (la casa del Cónsul danés en esa época), el puerto marítimo, el Fuerte de Navidad, el Castillo de Santa Bárbara, Sierra Minera-La Unión (en el libro: minas de plata), Estación de ferrocarril (en el libro: estación que uniría Cartagena con Madrid y que estaba en obras), los astilleros, la dársena, y el casino.
- Preparar los pasajes literarios relacionados con cada una de las localizaciones para ser leídos por el club de lectura murciano durante la

visita a los lugares descritos en el libro, y a cuya visita se podrán unir los diferentes clubes llegados de toda la geografía española, y para los cuales el club anfitrión hará de guía por las dos ciudades trabajadas: Murcia y Cartagena.

- Realizar una exposición virtual en un blog del club de lectura con los mapas realizados, las lecturas seleccionadas, y los vídeos y fotografías de las visitas.

Es interesante destacar que, a veces, el viaje relacionado con la visita de las geografías literarias de las obras pudiera no realizarse por motivos diversos, como es el caso actual, en la que la movilidad de los ciudadanos se ha visto restringida debido a la situación de confinamiento derivada de la pandemia; debido a ello, los coordinadores de los clubes de lectura podrían plantear la posibilidad de realizar el club de lectura de forma virtual por completo, con encuentros virtuales para hablar sobre la obra, y con sesiones de videoconferencia que se conviertan en un encuentro entre los diferentes clubes, donde se pueden compartir los mapas creados, realizar lecturas de pasajes y proyectar las fotos y vídeos realizados de los lugares en la actualidad.

## 7. LECTORES EN RUTA POR ESPAÑA: RECURSOS LITERARIOS PARA OTROS EVENTOS LETRADOS

Diversos viajeros escribieron obras de características similares a *Viaje por España* de Andersen fruto de sus viajes por el país; entre ellos cabe mencionar a Alexander Dumas, que dejó constancia de su visita en 1847 en su obra *De París a Cádiz*, o Teófilo Gautier, quien describió los lugares de la geografía española en su obra también denominada *Viaje por España* y publicada en 1840.

A continuación, y con el fin de exponer otros recursos literarios para utilizar en el modelo de club propuesto, "Lectores en ruta", proponemos una lectura para cada una de las provincias de España, si bien en muchos lugares de nuestra geografía podemos encontrarnos con famosas rutas literarias para seguir, marcadas ya con

itinerarios específicos, como puede ser la Ruta del Quijote en Castilla la Mancha o la Ruta del Hereje en Valladolid; de las cuales se pueden servir también los “Lectores en ruta” —que no podemos obviar pues son bien destacables— y que vienen a enriquecer y a sumar dentro del panorama geográfico literario que proponemos y de los eventos letrados que deriven de las obras literarias. En concreto proponemos las siguientes lecturas, que pueden variar según las preferencias del grupo de lectores:

Álava: *La calle de la judería* de Toti Martínez de Lezea.  
 Albacete: *Bajo la fría luz de octubre* de Eloy M. Cebrián.  
 Almería: *Usura* de Pedro Asencio Romero.  
 Asturias: *La Regenta* de Leopoldo Alas Clarín.  
 Ávila: *La gloria de Don Ramiro: una vida de tiempos de Felipe II* de Enrique Larreta.  
 Barcelona: *Yo fui Johnny Thunders* de Carlos Zanón.  
 Burgos: *Inquietud en el paraíso* de Oscar Esquivias.  
 Cáceres: *La mediadora* de Jesús Sánchez Adalid.  
 Cádiz: *Los aires difíciles* de Almudena Grandes.  
 Cantabria: *El camino* de Miguel Delibes.  
 Castellón: *Donde nadie te encuentre* de Alicia Giménez Barlett.  
 Ciudad Real: *La casa de Juanes* de Justo J. García Soriano.  
 Córdoba: *La Feria de los discretos* de Pio Baroja.  
 A Coruña: *Memorias de un solterón* de Emilia Pardo Bazán.  
 Ceuta: *Te espero en el mar* de Diego Canca.  
 Cuenca: *El crimen de Cuenca* de Alicia Carcitorial.  
 Girona: *El puente de los judíos* de Martí Gironell.  
 Granada: *Cuentos de la Alhambra* de Washington Irving.  
 Guadalajara: *El pastor* de Filipa de Luiz Gálvez de Montalvo.  
 Guipúzcoa: *Fuegos con limón* de Fernando Aramburu.  
 Huelva: *El rastro de su voz* de Antonio J. Sánchez.  
 Huesca: *La lluvia amarilla* de Julio Llamazares.  
 Islas Baleares: *Za Za, emperador de Ibiza* de Ray Loriga.  
 Jaén: *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina.  
 León: *Volverás a Región* de Juan Benet.  
 Lleida: *Las voces del pamano* de Jaume Cabre i Fabre.

Lugo: *Merlin y familia* de Álvaro Cunqueiro.  
 Madrid: *Manolito Gafotas* de Elvira Lindo.  
 Málaga: *El camino de los ingleses* de Antonio Soler.  
 Melilla: *La hija del coronel* de Martín Casariego.  
 Murcia: *La carta esférica* de Arturo Pérez Reverte.  
 Navarra: *El guardián invisible* de Dolores Redondo.  
 Ourense: *La parranda* de Eduardo Blanco Amor.  
 Palencia: *El caballero del jabalí blanco* de José Javier Esparza.  
 Pontevedra: *Ojos de agua* de Domingo Villar.  
 La Rioja: *El baile de los penitentes* de Francisco Bescos.  
 Salamanca: *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité.  
 Santa Cruz de Tenerife: *La niebla y la doncella* de Lorenzo Silva.  
 Segovia: *Celia, madrecita* de Elena Fortún.  
 Sevilla: *Más allá del jardín* de Antonio Gala.  
 Soria: *El caballero encantado* de Benito Pérez Galdós.  
 Tarragona: *El sicario de los idus* de Cristina Teruel.  
 Toledo: *Tiempo de arena* de Inma Chacón.  
 Valencia: *Entre naranjos* de Vicente Blasco Ibáñez.  
 Valladolid: *Capital del dolor* de Francisco Umbral.  
 Vizcaya: *Días de barrena* de Koldo Landaluze.  
 Zamora: *San Manuel Bueno mártir* de Miguel de Unamuno.  
 Zaragoza: *Herejía* de David Lozano Garbala.

## 6. DISCUSIÓN Y CONCLUSIÓN

Teniendo como punto de partida la definición de un club de lectura y los diferentes tipos de clubes literarios descritos por Calvo (2002), Candamio, (2003), De la Cruz y Saurín-Parra (2005), y Domingo (2007), se ha definido el club de lectura denominado “Lectores en ruta”, el cual se convierte en un evento letrado, según la definición de Martos (2010), que conlleva la propuesta de actividades relacionadas con los espacios geográficos de las obras literarias, en consonancia con las propuestas de georreferenciación que describe García (2018), proponiendo el mapeo de las localizaciones y la vinculación de los mismos a los fragmentos de las obras. En lo que se refiere a la propuesta derivada de la obra de Andersen, *Viaje por*

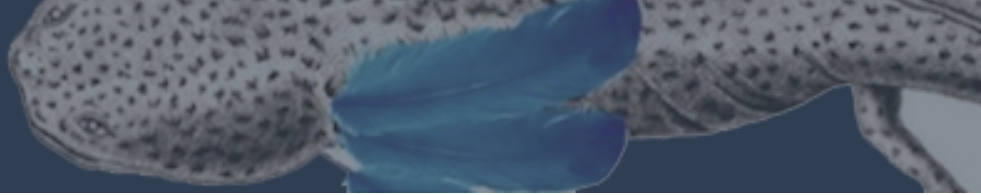
España, los clubes organizados y distribuidos por las ciudades por las que transitó el escritor se convertirán en el club anfitrión de su ciudad, encargado de guiar a los clubes visitantes cuando se desarrollen las visitas. En cuanto al viaje, destacar que este puede incluso realizarse de manera virtual, a modo de encuentro online de los diferentes clubes por videoconferencia, donde cada club ofertará una visita virtual al resto.

Para concluir, decir que hemos propuesto un evento letrado en el que la lectura y el viaje van de la mano, convirtiendo el club de lectura —tradicionalmente estático— en un evento en movimiento que bebe de las lecturas propuestas y de los espacios geográficos donde se desarrollan las obras.

La propuesta de club de lectura que proponemos, denominada “Lectores en ruta”, enriquece de manera considerable tanto el acto de leer como el acto de viajar, convirtiéndolos en actividades fundamentadas la una en la otra. Y que pretende además convertir la estructura de los clubes de lectura en eventos sociales y colaborativos donde los roles entre participantes y coordinadores se intercambian y democratizan.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSEN, H. C. (2004). *Viaje por España*. Madrid: Alianza Editorial.
- ARELLANO YANGUAS, V. (1995). “El Club de Lectores: un instrumento para socializar la lectura”, en *Educación y biblioteca*, 61, 57-58.
- BARRA HERAS, D., CASTILLO LASALA, M. (2005). “Clubes de lectura y discapacidad”, en *Mi Biblioteca*, 3. Consultado en línea (10/04/2018): [https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/119999/1/MB1\\_N3\\_P42-46.pdf](https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/119999/1/MB1_N3_P42-46.pdf)
- CALVO, B. (2002). “Recetas para un club de lectura”, en *Travesía: El portal en internet de las bibliotecas públicas españolas: ideas para bibliotecarios*. Consultado en línea (10/04/2018): <http://servicios.educarm.es/templates/portal/ficheros/websDinamicas/154/recetasparaunclubdelectura.pdf>
- CANDAMIO GONZÁLEZ, A. (2003). “Los clubes de lectura. Una experiencia de promoción de la lectura”, en *Educación y biblioteca*, 15 (133), 50-51. Consultado en línea (10/04/2018): [https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/118896/1/EB15\\_N133\\_P50-51.pdf](https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/118896/1/EB15_N133_P50-51.pdf)
- CORTÉS, J. A. N. (2011). “Clubes de lectura: una oportunidad para El aprendizaje permanente”, en *A todos/as los/las participantes de La Cátedra Unesco para el “Mejoramiento de la Calidad y Equidad de la Educación en América Latina con base en la Lectura y La Escritura”*, 59.
- DE LA CRUZ, I., SAURIN-PARRA, J. (2005). “Lectores y además amigos: los avatares cotidianos de un club de lectura para adultos”, en *Mi Biblioteca*, 1(4), 30-35.
- DOMINGO ESPINET, G. (2004). “Los clubes de lectura de Barcelona: una experiencia para el fomento de la lectura y del diálogo”, en Caro, Martínez-Conde y Martínez (coord.), *La biblioteca pública: compromiso de futuro*. Salamanca: Congreso Nacional de Bibliotecas Públicas.
- DOMINGO ESPINET, G. (2007). “Leer, conocerse y aprender: la especialización de los clubes de lectura”, en *Educación y biblioteca*, 19 (162), 98-101.
- GARCÍA GÓMEZ, S. (2018). “Del texto literario al mapa digital. Las posibilidades de la georreferenciación en los estudios literarios”, en *Revista de Humanidades Digitales*, 2, 120-141.
- MARTOS GARCÍA, E. (2010). “Las prácticas de lectura/escritura y los enfoques etnográfico y geográfico”, en *Didáctica. Lengua y Literatura*, 22, 199-229.



# **Siriusly Concerned: Animal Non-Belongingness in a Dichotomized Environment**

## **Siriusmente preocupados: la no pertenencia animal en un entorno dicotomizado**

JESÚS FERNÁNDEZ-CARO<sup>1</sup>

Como citar este artículo: Fernández-Caro, J. (2021). Siriusly Concerned: Animal Non-Belongingness in a Dichotomized Environment, *Pangeas. Revista Interdisciplinar de Ecocrítica* (núm. 3) 69-78. <https://doi.org/10.14198/PANGEAS.18848>

### **Abstract**

This article approaches *Sirius* (1944), by Olaf Stapledon, from a perspective that brings together literary animal studies and ecocriticism. The eponymous main character of this science fiction novel is a genetically-modified dog who struggles between the human and the animal realms, being unable to belong to either urban or natural spaces. I argue this work of fiction carries out an exercise of blurring boundaries, thus proposing alternatives for harmful binaries such as human-animal, city-nature, or divine-mundane. Each of these binaries is explored in three trips of the many this character experiences throughout the novel. This allows the main character to reflect on his peculiar, unique species as the singularity he is. *Sirius* claims it is only empathy that can help in such a task; both human and nonhuman animals are then able to rejoice in biological, cultural, and spiritual differences. *Sirius*'s trips are analyzed in order to look closely at (1) the dog's reflections on humankind while being in London, (2) his becoming a wolf, dog, and human at the same time in the woods, and (3) music as the ideal tool to articulate one's spirituality based on a reconnection with an almost lost biodiversity.

**Key words:** literary animal studies; ecocriticism; science fiction; Stapledon; belonging; postmodern.

### **Resumen**

El presente artículo realiza un acercamiento a *Sirius* (1944), de Olaf Stapledon, desde una perspectiva que unifica estudios de animales en literatura y ecocrítica. El personaje protagonista de esta novela de ciencia ficción es un perro modificado genéticamente que se encuentra en una incómoda posición entre el mundo humano y animal, siendo así incapaz de pertenecer ni a espacios urbanos ni naturales. Se sostiene que esta obra de ficción desarrolla un ejercicio de ruptura de fronteras entre los binarios humano-animal, ciudad-naturaleza y divino-mundano, ofreciendo a cambio alternativas menos conflictivas. Cada uno de estos binarios se explora a lo largo de tres viajes que permiten al personaje protagonista reflexionar acerca de su especie tan peculiar. *Sirius* declara que solo la empatía puede ayudar para tal cometido; los animales, sean humanos o no, podrían entonces entender diferencias biológicas, culturales y espirituales como rasgos positivos de una experiencia común. Este trabajo analiza los tres viajes de *Sirius* para observar (1) las reflexiones del perro acerca del ser humano en su estancia en Londres, (2) los devenires animales que hacen que *Sirius* sea lobo, perro y ser humano a la vez en un entorno no urbano y (3) la música como la herramienta idónea para que un individuo articule su espiritualidad, basada en una reconexión con una biodiversidad casi perdida.

**Palabras clave:** estudios de animales; posmodernismo; ecocrítica; ciencia ficción; Stapledon.

1. Jesús Fernández-Caro. Universidad de Cádiz. [fernandez.caro@uca.es](mailto:fernandez.caro@uca.es) <https://orcid.org/0000-0001-6494-1473>



Este trabajo se publica bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional. (CC BY 4.0). [https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es\\_ES](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es_ES)

© Jesús Fernández-Caro, 2021



## 1. INTRODUCTION

Olaf Stapledon's *Sirius* (1944) presents a German shepherd, or Alsatian, as the protagonist of a science fiction novel whose abilities exceed the borders of the animal and penetrate the human. His awkward speech – though sufficient for communication –, the acquired control of his forepaws, and his academic disposition make him stand out as a superb specimen, the result of a scientist's genetic experiment. Taking belonging as a key theme, the author recreates Mary Shelley's Creature in the shape of a dog. Thus, trapped between the human and the animal worlds, *Sirius* explores the frontiers of these realms through three trips of very different nature. This article proposes an approach to Stapledon's text combining two critical methodologies: animal studies and ecocriticism.

The former has rapidly gained international attention as nonhuman animals start to be considered a figure of Otherness, apart from its evident social impact in the questions of our time (Richter, 2011). Specifically, literary animal studies seek a (re)evaluation of the animal figure, paying close attention to the different modes of representation from allegoric animals to metaphoric to postmodernist. Ecocriticism facilitates a path on which animals can be linked to their environment, as well as it paves the way for considerations on human impact. How humans interact with other animals, then, becomes a primary object of study in order to understand specific literary animal representations. It is only logical to presume a more complete picture when combining both methodologies, as the emphasis is put on how the constructs of *human*, *animal*, and *nature* are reproduced, questioned or challenged.

First, it is necessary to bear in mind the role of science fiction in ecocriticism. Being an incredibly imaginative genre, authors ascribed to science fiction are allowed to explore beyond almost any kind of limitation, whether social, political, religious or sexual. The way the world is transformed into a futuristic or alternative reality speaks for the environmental issues that affect the author's times. Stapledon is often regarded as a visionary whose fiction is best understood from a modernist perspective. This way, being "aware of the disastrous effect that the exclusion of animals has had on our planet," his fiction turns to "an ecological sensibility that understands the

creative complexity of our existence" (Ittner, 2005: 99-100). As one of the possible interpretations, *Sirius* can be viewed as a text that reacts to animal abuse and obliteration, particularly affected by the horrors of World War I. This view is shared on a more general scale by Bullock, who claims our sudden animal awareness "may have come about only because we can imagine a world without animals, now that our powers of destruction have grown so monstrously" (2002: 118).

Stapledon achieves a magnificent modernist *mise en abyme* through which readers get lost in locating a narrator. The book takes the form of a biography written by a secondary character who listens to Sirius's recollections of his life, warning the reader about several communication problems as well as deliberate editing of the dog's words. This complicates the study of the literary text, as reliability throughout the narration is categorically rejected. Whatever morals readers get, it is delivered by a one-of-a-kind process of collection of information that is amalgamated, at times contradictory, and purposely distorted. Such an effect not only leaves readers in a position of disbelief regarding what is accounted but also displays an interesting array of layers of subjectivity, making it apparent from the very beginning that no real truths can ever be found in this fake biography.

This literary trope, though common in modernist literature, is salient in science fiction in the forties. Along the same lines, intertextuality lies at the core of the novel's plot structure. Thus, *Frankenstein* resonates through the entirety of the text allowing Stapledon's work to be read as a reimagining of Shelley's work from the perspective of an animal character, as well as it allows for continuing the conversation started in the early nineteenth century about the philosophical nature and political rights of nonhumans. Of course, these are strategies that need to be deployed when the main character is a dog. Leaving the restraints of realism behind, Stapledon turns to more experimental devices that would let him explore spiritual ecology from an unconventional character.

Choosing a genetically modified dog as the main character is no trifle, not to mention letting him express his understanding of existence through music since "Stapledon abandons any hope of finding a suitable means

of verbal communication due to the liability of misinterpretation” (Boyarkina 2018: 15) . While some critics regard the novel as a “poignant story of the struggle of a spirit to achieve community, and the failure of this struggle” (Rabkin 1982: 239), I argue the novel works on three separate levels based on three trips Sirius makes. The present article is structured following such trips, namely: London, the forest, and the beyond.

In the first trip, Sirius finds himself in a completely new environment, having lived in the countryside during all his childhood and great part of youth. Excited about the prospect of the advancement of learning, the dog embraces the scientific discourse that is promulgated by the University his master and creator works for. As he becomes more involved in the academic world, his interest in the scientific method decreases, noticing there are questions that make logical thought collapse. He ceases to search for truth in science only.

His second trip takes place in a more scattered fashion since getting lost in the forest is presented as an escape mechanism when the dog finds himself unable to handle human selfishness and pride. Whenever Sirius steps into the wilderness, Stapledon plays with his animal side, blending dog and wolf. It is quite impressive how the character truly finds personal growth while resorting to activities commonly understood as primitive. No involution takes place in the novel, although the balance of human and dog genes sure is played out, as Sirius finds it difficult to give up his nonhuman animal instincts after hunting, fighting, and roaming free.

Throughout the entirety of the literary text, and parallel to the two previous trips, Sirius embarks on a spiritual trip that finally proves to be the one that actually brings valuable knowledge and experience. Putting an emphasis on the fact that he does not need to isolate his dual nature in either city or natural environment, the dog is allowed to reflect on all of his life events from the point of view of an uplift animal. That is, because of his advanced nature, Sirius is both superior to all other characters in the novel and an imperfect blend of flawed species. Being a scientific achievement, Sirius takes musical performance as the best way to explore Stapledon’s philosophical concerns. This is “the power of the best sci-fi, [as] it straddles the divide

between the speculations of science, philosophy, and art” (Blake, et al., 2012: 4). Befriending a priest, Sirius challenges religious dogma and embraces a kind of spirituality that is as much ecological as philosophical. In his numerous ruminations on the nature of species, the role of human beings on Earth, and human-animal interaction, his thoughts are always sparked by observation of the environment, which is more often than not affected by humans.

## 2. CITIZEN DOG

After living in his hometown in Wales for more than he could handle, Sirius is finally granted the opportunity to travel to Cambridge. His interests lie in city life, the university, and *Homo sapiens* behavior. Fascinated by the immense libraries he visits, it does not take him long to accept being received at the university as both a scholar and a subject to experiment on. While he expects to obtain a certain degree of self-achievement with his academic progress, he soon realizes urban routine wears him out. His very instincts wither so much that he ends up finding how “a note of sadism crept into his love making” (Stapledon, 1944: 102). At times, he even hurts the only bitch who is brought into his room. This dehumanization process in Sirius’s character is a wonderful paradox, for he has never been human.

The dog’s reaction to the metropolis is twofold. If Sirius is taken as a human character lacking a human body, this trip becomes a critique of the disconnection from the natural world citizens suffer, being Cambridge a poisonous place for any living being. On the other hand, if Sirius is understood as a dog that has been granted a higher plane of existence, then human animals are depicted as completely detached from the rest of the species since only they can bear living in such a place. Indeed, Sirius is not a typical literary animal character but this does not stop the literary figure to carry out, as expected, a moral at the end of the trip: animals do not belong in cities.

Several issues arise at this point. In the first place, it must be taken into consideration that Sirius can be viewed as a metaphor and parable in this trip. And, however revolutionary the whole novel might be, Stapledon faces the main problem of metaphor, that of “arriving at the same old

conclusions, namely that animals are only literary as human subjects” (McHugh, 2006: 4). As an inheritor of the Aesopian tradition, the author takes Sirius’s journey with the simplest approach to the animal. Secondly, and as Vint (2008) reminds us, “in science fiction, the animal can be given a voice to address and to look back at the human.” This is exactly what Sirius’s voice does. His voice turns into a sharp, poignant speech that criticizes humans in any possible way. Readers face speciesism back to front, being the human the one that is condemned. Sirius does not hesitate to remind his creator that “in making me you made something<sup>1</sup> that sees man from clean outside man, and can tell him what he looks like” (Stapledon, 1944: 91). Taking this as the main goal of Sirius’s trip to Cambridge, it is convenient to examine how humans are connected with the environment.

So, the city is depicted as an anti-natural place, the physical realization of human power which is based on an anthropocentric view of the environment. Such a place becomes suddenly disconnected from any nonhuman life form. The urban setting is highly mechanized, inhabited by beings that are only in contact with members of their species. Urban humans ignore biodiversity and this causes a lessening or even a perversion of their vital functions. The few actual descriptions of the city that can be found in the novel remain too plain, in contrast to long paragraphs devoted to a romantic portrayal of natural settings. In other words, the city cleaves species: those who are human, and those who are not.

Shaw takes Cambridge descriptions as a way of showing how “*homo sapiens* ha[s] floundered into a mechanized situation too difficult to handle” (2010: 153). Certainly, technological abuse is a central theme of the novel, constantly anthropomorphized by a genetically modified dog that challenges human notions of the natural order. When it comes to Sirius’s reflections on this topic, he considers it is all about selfishness. Forgetting about other species is humans’ main flaw: “What

a species to rule a planet! And so obtuse about everything that wasn’t human! So incapable of realizing imaginatively any *other* kind of spirit than the human!” (Stapledon, 1944: 107, original emphasis). His desperation is expressed in multiple cries full of exclamation marks, reinforcing Sirius’s helplessness for half belonging to a species that carries out self-centered actions in a suppressed environment that is never questioned. He ends up concluding that “they must be insensitive really; drunk with self, and insensitive to all else” (Stapledon, 1944: 106).

Although the city of Cambridge is never portrayed as a concrete forest, it does function as a suppressive environment for Sirius’s instincts. He comes to understand that the more academic success he gets, the less alive he feels. There is a clear separation between being a scholar and actually learning something. Sirius realizes the kind of knowledge he once sought is futile and lacks profundity, particularly about his interests in the spirit (i.e. philosophical concerns). While he struggles to make up his mind about what he really needs, he spends entire days lost in his thoughts and feeling “completely disorientated and futile, spiritually enslaved to the will of man” (Stapledon, 1944, 103). This internal battle is a permanent trope throughout the novel, as it brings about Sirius’s characterization as either a dog that is too human or a human in the shape of a dog. This is, humanity and bestiality are explored in terms of the main character’s decisions about his personal, academic, and spiritual/philosophical drives. His instability is partly due to his undeniable distrust of human beings. As a dog, he needs to feel he belongs to a pack, as well as it is essential to identify a leader to follow. The leader’s actions are always followed by the pack but they are also an object of evaluation. Whenever the pack considers the leader is not deserving of their role, another will replace them.

This article claims that what Sirius does here is express his discomfort with his leader, human beings, about the way they relate to other life forms in an artificial space they call city. How humans may have become Sirius’s leader is simple. First, because he was created by a human being; and secondly because “size is significant in nature,” for “if an animal is large enough to eat you, you tend to give it more credence” (Aloi, 2012: 55). Sirius’s size, which is frequently

1. Note the use of *something* instead of *someone*. Sirius’s identity is never fixed throughout the novel. There are times he is objectified, while in many chapters he is described as an individual, a superb specimen that cannot be differentiated from any other human being but from its physical appearance.

mentioned, serves a clear purpose: to establish a relationship of domination. His having a larger head than other dogs clearly refers to a superior intelligence, while his body remains its normal size, emphasizing his weakness in the city.

The fact that Sirius is turned into a determined critic of the lifestyle of urban humans is actually what triggers the moral mentioned earlier. Not only is the author “trying to raise the sensibility of society to the problems related to the progress of eugenics” (Boyarkina, 2016: 9) but he is also reminding us humans of our history with dogs and how harmful selective breeding has been for them: “As he drifted along the streets, he felt stifled by the surrounding herd of the grotesque super-simians who had conquered the Earth, molded the canine species as they trimmed their hedges, and produced his unique self” (Stapledon, 1944: 104). It is not accidental that Sirius regards humans as a “surrounding herd of grotesque super-simians” since he is, after all, a German shepherd. And of course, it is most interesting how anthropocentrism is displaced by reminding readers about the evolution of our species. Nonetheless, what is most interesting in this quotation is the emphasis that is placed on how Sirius victimizes dogs – and so points at humans as culprits – based on breeding. Just as humans intervene in dogs’ genes, “producing his unique self,” they are likely to continue altering natural arrangements that should not be meddled with.

Therefore, Sirius’s relationship with humans experiences a radical change the moment he understands human nature. Not only does he lack a leader but can no longer find one worthy. His metaphysical worries urge him to find a spiritual leader that takes existence as more than a mere being-in-the-world. Agamben takes on Heidegger’s concept of *Weltarmut* to explain animals’ *being-in-the-world*. This means animals are usually regarded as “poor in world” insofar as they cannot alter their ontology. As he puts it, “for the animal, beings are open but not accessible; that is to say, they are open in an inaccessibility and an opacity – that is, in some way, in a nonrelation” (2004: 55). Once this theoretical framework is applied to Stapledon’s text, it can be concluded that urban humans are depicted as more closed beings. Humans are not valid for such a task since their city has shown Sirius how unaware and uncaring they are about other life forms.

### 3. WILD DEMI WOLF

Sirius’s rejection of city life finds its opposite in innumerable trips to deep forests in his country of origin, Wales. Free from human restraints, this uplift dog can enjoy the pleasures of wildlife letting his instincts go wild. This does not only mean he is able to interact with a more natural environment but also engage with his nonhuman side. He carries out multiple hunts that make him repudiate humanity: “His deeper nature, his unconscious nature, had found expression. He had discovered something far more satisfying than human sophistication” (Stapledon, 1944: 38). In order to analyze Sirius’s becoming a demiwolf<sup>2</sup>, I am taking two terms from two critics whose work is closely concerned with animal representation. The first is “sensory ecology” (Smith, 2005), which alludes to a literary recreation of the animal ontology by making full use of the senses. On the other hand, McGuirk (2008) signals some animal characters in science fiction as “heroes-of-becoming” as they break a species barrier by following other animals’ behavior or by possessing other animals’ characteristics.

Sight is, undoubtedly, the most important of the human senses as it is the one we *Hominines sapientes* rely on in order to survive and achieve progress. When it comes to literature, everything depends on it; reading is mainly a *monosensorial* experience that, in the case of animal narratives, intends to evoke *plurisensorial* responses. Namely, literature involving animal ontologies tends to aim at a certain sensory ecology that allows readers to cross the bridge between species in an exercise of empathy so as to commune with the animal other. Such an experience often causes a bittersweet aftertaste for it involves accepting certain behaviors as completely natural and necessary, in contrast to what they would initially consider improper, censurable or disgusting. Take, for example, Sirius’s joy when ramming his fangs into another dog’s neck:

The warm blood seeped into his mouth and threatened to choke him, but he hung on, coughing

2. The use of this term intends to insist on the vacuity of speciesist terminology when a character is made to belong to three species at the same time.



for breath. The saltiness and odour of Diawl Du's blood, he afterwards said, turned him mad. Some pent up energy and fury in him was released for the first time. At the height of the struggle the thought flashed upon him, "This is real life, this is what I am for, not all that human twaddle." He gripped and tugged and worried, while Diawl Du's struggles became weaker, and the horrified human beings did their best to loosen his grip. (Stapledon, 1944: 37)

I consider this excerpt a perfect example of an attempt at a sensory ecology focused on taste. What is achieved here is an antagonism between "human twaddle" and an intense sensorial experience that is disapproved by humans. From an ecocritical perspective, this fragment unfolds certain matters worth commenting. First of all, there is a particular curiosity on the reader's side regarding the thrill of the hunt. As humans do not take down other animals using brute force nor feed on raw meat, such an experience can only be imagined. Most humans would no doubt label an episode like this as "horrible, just animal" (Stapledon, 1944: 39). What is significant is how we human beings categorize this practice, for the human-animal divide is reinforced and thus the environment is perceived as something brutal, merciless, completely alien. A renewed reading of such passages would bring to light how humans feel attracted to these stories precisely because they are not allowed to experience them. At the same time, this could suppose a less anthropocentric view of the environment, as the constructs *city* and *nature* would give way to broader terms that should target an inclusive purpose. Namely, human beings are just one more species that must learn to – or be reminded of – coexist with others.

Secondly, the disgust that arises when exposed to such a reading comes with an echo of the fear *Homo sapiens* once experienced about being eaten alive. This is what Bulliet (2007) calls "carnivore monsters" in literary representation; horribly terrifying animal characters threaten the safety of our homes by showing how much they enjoy killing in a natural surrounding. Again, this points at the blurring of species barriers as it generates a sudden feeling of becoming-prey in the reader. It is precisely the subversion from predator to prey that is most interesting in this ecocritic reading. Humans who are used to

considering themselves the dominant species are thrown back to a position of weakness all of a sudden, being reminded how vulnerable they are whenever they are stripped of their constructed urban spaces. As Derrida reminds us: "Mortality resides there, as the most radical means of thinking the finitude that we share with animals, the mortality that belongs to the very finitude of life, to the experience of compassion, to the possibility of this nonpower" (2002: 396).

In Stapledon's novel, multiple images are deployed by means of which home environments are contrasted to natural – or free from human contact – surroundings, and it is the dog himself who reflects "on the hills alone in the winter dawn" about the fact that "the warm fireside and friendly talk at Garth were just a rare accident," before a scenery of snowy valleys pecked with "miserable dark sheep pawing for food" (1944: 70). When facing desolation and inclement weather – a passage that reminds us of Victor Frankenstein's encounter with the Creature – the whole human world is reduced to a tiny happening in time and space, depicting human comforts as an eventuality which, however convenient, is bound to crumble. Such a realization makes Sirius detached from other life forms, inhabiting a position of non-belonging in an environment that is dichotomized, split into an either-city-or-nature cleavage he does not associate with. While it is true this condition is actively sought by the author to enable the character's reflections on humans and other animals, it is also evident there is a crucial questioning of species barrier in relation with human intervention in the environment. In other words, Sirius can be said to be, in the universe of the novel, the highest scientific – or at least biological – achievement of the time. His tragic life, however, contrasts the presumed advancement of science with the actual right human beings have to intervene in genetic modification and creation of species. It is much more than the clichéd trope of playing God, for Sirius's account is not deemed as pure misanthropy but rather an overcoming of human power and influence.

Lastly, it is time to bounce back to the concept of heroes-of-becoming explained at the beginning of this section. Sirius's body is strictly canine, featuring small traces of otherness, such as a bigger head or a fixed gaze. His non-belonging to a closed species allows him to belong to several of them. That is, the

role that bodies play in Stapledon's novel is critical as animal studies cannot overlook Deleuze and Guattari's work (1987). Sirius's becoming affects, at least, dogs, humans, and wolves. His body does not only favor such shifts but also is described differently depending on the animal he becomes. More interesting still is the reason why he becomes a demi wolf: not having a human body makes him feel so frustrated that his primary instincts get intensified. This is highly linkable to ecocriticism for bodies cannot limit experiences of becoming. If humans are branded as arrogant because of their lack of empathy, bodies are not the ones to blame since a becoming occurs through natural-social practices.

Does this becoming take place in a way that all life forms involved in it are considered as equally important? Stapledon's *Sirius* seems to mirror his novel *Odd John*, whose main character is an uplift human. Both Sirius and Odd John appear as fictions of individuals who are ahead of their race, which causes a great harm in the fictional ecology they are inserted into. As Swanson observes, "Humans would do better to attempt to elevate the lower orders of species than to refine themselves out of spirituality and human existence" (1982: 291), thus maintaining a clear dividing line between low and high rank species. Even if hybridization is applied on Haraway's terms, understanding "biological organisms" as "mosaics, chimeras[,] biotic systems, communications devices like others" (1985: 313), Sirius resists being pinned down to the usual categorization of literary characters as tools.

Perhaps it would be necessary to take into account other ways of reading literature that do not *study* the logics of becoming but *explore* them in a more experiential fashion. Starting from the premises that this modernist literary text refuses hegemonic scientific discourse and that there is an intention of an alternative perception of human-animal ecosystems, it would be fair to ask criticism to express new awareness of the environment and the lives that characterize it.

Nonetheless, one tends to get the feeling that the deleuzoguattarian idea of becoming gets too abstract, too disconnected from actual empathetic achievements. Some critics do not hesitate about signaling this philosophy as one that "retains and reproduces all the characters that Western tradition attributed to the Animal,

and thus remains within this tradition" (Salzani, 2017: 104). What is sought here is a more powerful approach that responds to the incredibly sensorial reading experience heroes-of-becoming offer. I humbly suggest recognizing certain literary texts as modernist animal narratives. This would allow new, fresher perspectives, away from traditional studies of the animal in contrast with the human – if such a thing is possible. Taking *Sirius* as an example, a special emphasis should be placed on the influence of romanticism and the sublime and on how they affect interspecies communication. Weil agrees that "to focus on the sublime is to recognize the dangerous inadequacy of our language for communicating experiences outside our consciousness" (2010: 11).

No matter how much is said about animal representation, all conclusions are derived by a human critic. This obvious assertion affects animal studies and ecocriticism since, "despite confidence in the interventionary powers of art, some ecocritics complain that we are still guilty [...] of containing the animal in the intellectual zoo of our conceptions" (Rainwater, 2005: 275). This feature, widely referred to as the paradox of animal representation, creates a critical impasse since it is not possible to say anything definitive about the roles of animals in literature while attempting to do so is unavoidable.

For the moment, it must be concluded that literary animal representations remain unpaired, for literary criticism does not have the right tools just yet. Probably, postmodernist animal narratives require an approach that balances feeling and reason. As Costello articulates in Coetzee, "seen from the outside, from a being who is alien to it, reason is simply a vast tautology" (1999: 25).

#### 4. SPIRITUAL MUSICIAN

One main common feature of animal studies and ecocriticism is their unconcealed rejection of anthropocentrism. The fact that both critical methodologies turn to biocentrism (which, in contrast to the former, takes all kinds of life as the center of logos) makes them suitable to form a strong alliance when facing a literary work. Ultimately, it is all about decentering human beings as the pristine figure of knowledge. In the case of *Sirius*, music is regarded as a bridge towards

what the dog calls the spirit; the singer embarks on a spiritual journey that is about to change him forever by making him able to connect with it all.

This trip differs from the other two in that it does not take place as an isolated experience, framed in a subplot or a separate chapter. On the contrary, Sirius's spiritual journey is developed all throughout the novel, which is significant by itself. As the main character is affected by his immediate surroundings, so his music is altered every time, mirroring Sirius's soul, essence, spirit, or any term readers see fit. His first musical compositions arise from the extreme aversion he feels towards human music, which sounds too shrill and out of tune. His superior sense of hearing gets combined with his human musical knowledge, and so he strays from human settlements to try his voice out. This image sure reminds readers of wolves howling to the moon, which is slightly modified in Stapledon since Sirius rather sings to the stars. Sirius's name alludes both to *serious* and *Sirius*, two homophones alluding to a somber and thoughtful character, and the brightest star in the sky, respectively.

His singing evolves and eventually catches the attention of one of his human acquaintances, a human priest who lets him sing at the mass. After his nonhuman music fills the church, humans are left with so strange an aftertaste that they do not even know what to make out of what they have just listened to. The priest tries to explain with words what Sirius *means* in that composition, what his purpose is, as well as how the audience is supposed to react. However, his efforts in trying to communicate such an experience through human language remain "a sorry attempt to superimpose an analytical frame over a profoundly emotional and spiritual experience" (Nollman, 2010: 268). Thus, Stapledon makes use of music to show how inadequate and imperfect human language is. Spirituality cannot be experienced utilizing only reason, and so music is the most appropriate instrument.

As to Sirius's thoughts about human spirituality, it is worth mentioning how he criticizes religious buildings as the only places in which humans are thought to aim at a higher plane of existence. In other words, there is a conception of spirituality as a trip that is not bound to anything material. No physical space is needed to exercise one's spirit, Sirius argues, especially when only one species is allowed in such spaces: "not in this way, [not] for the sake of the mere warmth of togetherness,

could one find the essential spirit, identical in himself and in these humans" (Stapledon, 1944: 115-6). He then adds one more feature to what he considers vital for the spiritual quest, that of otherness: "Only in the most articulate, precise self – and other – consciousness was the thing to be found" (Stapledon, 1944: 116).

To take music as the ultimate tool for spirituality is fairly common in animal studies analyses. While Stapledon applies an identity trip through music to a work of fiction, several renowned philosophers also evaluate the connection between music, emotion, and spirituality. Deleuze and Guattari (1987), for instance, consider art as a cultural practice deeply linked to the process of becoming: "Singing or composing, painting, writing have no other aim: to unleash those becomings. Especially music" (272). On the other hand, though less explicit, it is significant to bring Agamben's (2004) comments on Uexküll's work (1934). When examining animal ontologies, the former describes Umwelt as "an infinite variety of perceptual worlds that [...] are linked together as if in a gigantic musical score" (40).

Sirius's spiritual trip makes him perceive the environment from a perspective that could very well be attached to Darwinian ideas of evolutionism. Species seem to belong to a never-ending, progressive transformation from senseless creatures to superior beings. Human beings are then signaled as the key species for their special ability of spirituality. As Swanson (1982) admirably claims, Stapledon depicts species as beings that are "programmed for self-destruction in its [sic] need to transmute itself into a higher or more versatile species [...] Animals must become human, humans must become gods, gods must transcend their divinity" (285). Sirius certainly blurs the divides between the animal, the human, and the divine. His death is, in fact, described as something that is bound to happen as humanity is not prepared for such a spirit.

The fact that Sirius is granted the power of speech is meaningful as it is, after all, the only medium through which his spirituality can be expressed in a literary work. Surprisingly, he states it is all about rejoicing in features of otherness. Note how the author makes use of an ambiguous referent so as to allude both to love and the spirit as the subjects of the sentence. The wordplay is kept in order to maintain its original effect. "The more

different, the more lovely the loving” (Stapledon, 1944: 50). Love is signaled as one of the ways to reach the highest climax of the spirit, making it very clear that “it feeds on differences” (Stapledon, 1944: 139). This justifies his rejection of anything involving only one species, as individuals are thought to get benefit from sharing their (meta) physical experience with other living beings. Humans are not denied such a spiritual exercise but are described as beings who voluntarily refuse any kind of interaction with any nonhuman animal. Thus, human beings not only isolate themselves in constructed spaces they call cities but also inside constructed spheres based on speciesism.

In all, Sirius’s spiritual trip entails development from an objectified animal (i.e. shepherd dogs in the novel) to a being who has access to higher spiritual experiences. Stapledon performs a most prophetic telling of an animal that is shifted “from anthropocentric instrumentality to zoocentric empathy” (Franklin, 1999: 175) since readers are subject to a catharsis that allows them to feel pity for Sirius’s death, and especially how it is brought about. In a Frankensteinian fashion, the dog is killed by humans that do not accept such an outrageous Other. What is particularly remarkable is the fact that it is the dog himself who creates the path for readers to experience empathy by expressing his spiritual concerns.

## 5. CONCLUSIONS

*Sirius* depicts human animals living in physical and spiritual isolation due to an undeniable lack of biodiversity. *City* and *nature* become constructed spaces that get reinforced through Sirius’s experiences and reflections. Neither sphere seems convenient enough for the dog since he comes to understand the vacuity that characterizes them. As Sirius is trapped between *Canis familiaris* and *Homo sapiens*, so he is deprived of a defined location in which he can fully exercise his nature. His non-belongingness results in a search for a metaphysical space where his spirit can develop thanks to musical performance. Stapledon’s novel epitomizes a species that has been selectively bred in such a savage way that Sirius transcends the very barriers of species.

This article shows the dog’s reaction to the three different environments, joining animal

studies and ecocriticism, proving they are “two paradigms [that] should be considered simultaneously distinct and complementary” (Armstrong & Simmons, 2007: 1). It becomes crucial to look closely at science fiction texts with a clear nonhuman animal presence in order to bring together animal studies and ecocriticism more often so as to understand to what extent this approach is fruitful. To theorize about animals, whether human or not, is to discuss ecology inasmuch as the whole set of animals reshape the environment. Similarly, an analysis of animals in literature should be carried out giving great importance to how natural and urban spaces are dealt with. If it is assumed that setting is a key element in a work of fiction because of its role in characterization, then it is crucial to address environment descriptions as available connections to our surroundings. That is, animal fiction not only questions human-animal but also animal-environment interactions. It is only a matter of time to learn about the myriad of different ways in which our surroundings can be conceived.

For these reasons, this article argues that whenever a narrative is led by an animal voice, ecocriticism should be present as a piece of the methodological ensemble. In *Sirius*, the binaries human-animal, wild-urban, and mundane-divine are blurred and thus challenged. What is offered, then, is a zoocentric alternative based on empathy in a biodiverse space that favors difference over the self. And, as fixed concepts are confronted, animals can only find a healthy relationship with their immediate surroundings by inhabiting whatever space favors an advancement of the spirit. In the case of Sirius, a genetically-modified dog that simply cannot define himself as purely human or canine, it is his spirituality that eases him and finally puts an end to his search for a place to belong.

## 6. WORKS CITED

- AGAMBEN, G. (2004). *The Open: Man and Animal. Meridian, crossing aesthetics; Variation: Meridian* (Stanford, Calif.). Stanford: Stanford.
- ALOI, G. (2012). "Beyond the Pain Principle.", in Charlie Blake, Claire Molloy, and Steven Shakespeare (eds.): *Beyond Human: From Animality to Transhumanism*. London: Continuum, 50-73.



- ARMSTRONG, P., and SIMMONS, L. (2007). "Knowing Animals Bestiary: An Introduction", in Laurence Simmons and Philip Armstrong (eds.): *Knowing Animals*. Leiden: Brill, 1-24.  
DOI: <https://doi.org/10.1163/ej.9789004157736.i-296.7>
- BLAKE, C., MOLLOY, C., and SHAKESPEARE, S. (2012). *Beyond Human: From Animality to Transhumanism*. London: Continuum.
- BOYARKINA, I. (2016). "Per Aspera Ad Astra. Conflicts and Challenges of Spirit in *Sirius* by Olaf Stapledon", in *Postgraduate English*, (33), 1-25.
- BOYARKINA, I. (2018). "Utopia in the Histories of the Future by H. G. Wells and W. O. Stapledon", in *Foundation* (129), 6-19.
- BULLIET, R. W. (2007). *Hunters, Herders, and Hamburgers: The Past and Future of Human-Animal Relationships*. New York: Columbia.
- BULLOCK, M. (2002). "Watching Eyes, Seeing Dreams, Knowing Lives", in Nigel Rothfels (ed.): *Representing Animals*. Bloomington: Indiana University Press, 98-118.
- COETZEE, J. M. (1999). *The Lives of Animals*. New Jersey: Princeton UP.
- DELEUZE, G., and GUATTARI, F. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DERRIDA, J., and WILLS, D. (2002). "The Animal That Therefore I Am (More to Follow)", in *Critical Inquiry*, 28 (2).  
DOI: <https://doi.org/10.1086/449046>
- FRANKLIN, A. (1999). *Animals and Modern Cultures: A Sociology of Human-Animal Relations in Modernity*. Wiltshire: SAGE.
- HARAWAY, D. (2003). *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Prickly Paradigm Press. Chicago: Prickly Paradigm Press.
- ITTNER, J. (2005). "Who's Looking? The Animal Gaze in the Fiction of Brigitte Kronauer and Clarice Lispector", in Mary Sanders Pollock, and Catherine Rainwater (eds.) *Figuring Animals: Essays on Animal Images in Art, Literature, Philosophy, and Popular Culture*. New York: Palgrave, 99-118.  
DOI: [https://doi.org/10.1007/978-1-137-09411-7\\_7](https://doi.org/10.1007/978-1-137-09411-7_7)
- McGUIRK, C. (2008). "Science Fiction's Renegade Becomings", in *Science Fiction Studies*, 35 (105).
- McHUGH, S. (2006). "One or Several Literary Animal Studies?", in *H-Net*, 16/07/2006.
- NOLLMAN, J. (2010). "Field Studies: Ethics of Communication Research with Wild Animals", in Marc Bekoff. (ed.), *Encyclopedia of Animal Rights and Animal Welfare*. Santa Barbara: Greenwood, 265-269.
- RABKIN, E. S. (1982). "The Composite Fiction of Olaf Stapledon", in *Science Fiction Studies*, 9 (3), 238-248.
- RAINWATER, C. (2005). "Who May Speak for the Animals? Deep Ecology in Linda Hogan's *Power* and A. A. Carr's *Eye Killers*", in Mary Sanders Pollock and Catherine Rainwater (eds.), *Figuring Animals: Essays on Animal Images in Art, Literature, Philosophy, and Popular Culture*. New York: Palgrave MacMillan, 261-280.
- RICHTER, V. (2011). *Literature After Darwin. Human Beasts in Western Fiction, 1859-1939*.  
DOI: <https://doi.org/10.1057/9780230300446>
- SALZANI, C. (2017). "From Post-Human to Post-Animal Posthumanism and the 'Animal Turn'", in *Lo Sguardo*, 24 (II), 97-109.
- SHAW, B. (2010). *The animal fable in science fiction and fantasy*. Jefferson: McFarland & Company.
- SMITH, J. A. (2005). "Sensory Experience as Consciousness in Literary Representations of Animal Minds", in Mary Sanders Pollock and Catherine Rainwater (eds.), *Figuring Animals: Essays on Animal Images in Art, Literature, Philosophy, and Popular Culture*. New York: Palgrave, 231-246.  
DOI: [https://doi.org/10.1007/978-1-137-09411-7\\_14](https://doi.org/10.1007/978-1-137-09411-7_14)
- STAPLEDON, O. (1944). *Sirius: A Fantasy of Love and Discord*. London: Orion.
- SWANSON, R. A. (1982). The Spiritual Factor in "Odd John" and "Sirius", in *Science Fiction Studies*, 9 (3), 284-293.
- UEXKÜLL, J. (1934). "A Stroll Through the Worlds of Animals and Men: A Picture Book of Invisible Worlds", in Claire H. Schiller (ed.), *Instinctive Behavior: The Development of a Modern Concept*. New York: International Universities Press, 4-80.
- VINT, S. (2008). "The Animals in That Country: Science Fiction and Animal Studies", in *Science Fiction Studies*, 35 (105).
- WEIL, K. (2010). "A Report on the Animal Turn", in *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 21 (2).  
DOI: <https://doi.org/10.1215/10407391-2010-001>



ensayo



# El autor ante su obra: autoanálisis de Javier Enríquez Serralde. El ambiente mundial de la posteridad: un viaje en 2049 narrado desde 2836 en la novela *Las trinas cuadras*

## *The author facing his work: Self-analysis of Javier Enríquez Serralde. World environment in the future: a trip in 2049 told in 2836 in the novel *Las trinas cuadras**

JAVIER ENRÍQUEZ SERRALDE<sup>1</sup>

Como citar este ensayo: Enríquez Serralde, J. (2021). El autor ante su obra: Autoanálisis de Javier Enríquez Serralde de “El ambiente mundial de la posteridad: un viaje en 2049 narrado desde 2836 en la novela *Las Trinas Cuadras*”, *Pangeas. Revista Interdisciplinar de Ecocrítica* (núm. 3) 80-92. <https://doi.org/10.14198/PANGEAS.19273>

### Resumen

La novela *Las Trinas Cuadras*, como relato de viaje que introduce el cambio ambiental y su impacto en un futuro lejano. Es un libro que rompe, los esquemas de la temporalidad y los patrones establecidos de la lengua. En este artículo describo algunos aspectos de la novela y cómo dirigen a una comprensión holística de las temáticas entrelazadas en historias intertemporales, científicas, literarias y lingüísticas. Se examina la narrativa tejida con neologismos, desarrollada con una amalgama léxica ficticia que sucederá entre 30 y 800 años en el futuro. Propongo que el libro pertenece a un género híbrido o multi-género, lejano de paradigmas fijos y lleno de paradojas. El texto es un mosaico literario que ofrece retos ecocríticos, sociales, científicos, éticos y humanísticos con una visión alternativa del ambiente futuro los de ambientes futuros. La novela refleja una temática compleja construida con un caleidoscopio de estratos lingüísticos que llama a la sonrisa o la reflexión.

**Palabras clave:** Neologismo; neología; prosa; léxico; creatividad; novela.

### Abstract

As a travel story to the immediate future viewed from the distant future, the novel *Las Trinas Cuadras* unveils an upcoming environmental change and its long-term consequences with a narrative that, in itself, is a linguistic voyage outside language archetypes. This paper describes the linguistic heterogeneity of the novel and its cosmopolitan plot built upon a time and space labyrinth, intertwining inter-temporal, scientific, and literary themes. It also examines the novel's text, woven with neologisms, developed with lexical amalgamations of language possibilities evolving both 30 and 800 years in the future. The conclusions are: a) the novel belongs to a hybrid genre outside contemporary paradigms, simultaneously filled with paradoxes, b) the text is a literary mosaic that brings eco-critical, social, ethical, scientific and humanistic challenges with alternative visions of future environments, and c) the thematic complexity is built upon a kaleidoscopic linguistic strata that at times awaken either a smile or a reflection.

**Key words:** Neologism; neology; prose; lexis; creativity; novel.

1. El autor de la novela que se examina se graduó de médico cirujano en México, con estudios de postgrado en Londres y un doctorado en la Universidad Cornell, N.Y. Después de una larga carrera académica y de investigación científica en Estados Unidos, ha sido ejecutivo de empresas en América y Europa dedicado a la investigación clínica. Aparte de sus extensas publicaciones científicas, su obra literaria incluye *Las Primas Segundas* (1997), *Las Segundas Trinas* (2000) y *Las Trinas Cuadras* (2013), el *Lexinario – Diccionario de lo Inefable* (en donde define miles de sus neologismos) publicadas por Plaza y Valdés, el *Lexinario* (2017) en inglés y *Los Cuadros Quinos* (2021) publicados por neolog Eds.



Este trabajo se publica bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional. (CC BY 4.0). [https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es\\_ES](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es_ES)

© Javier Enríquez Serralde, 2021

El autor de este ensayo fue invitado a participar en el número de Pangeas en esta sección donde no se realiza evaluación por pares



## 1. INTRODUCCIÓN

En la vida como en los viajes todo tiene un comienzo y un final. El viaje es el relato de un cambio, el que se produce en un sujeto sometido a algún tipo de alteridad —de mayor o menor grado— y su narración obedece a patrones establecidos en la lengua para expresar tal mudanza (Colombi, 2006). Sin embargo, la novela *Las Trinas Cuadras*, como relato de viaje o autobiografía al introducir el cambio ambiental futuro y su impacto en el lejano porvenir, se sale de la simple narración, de la temporalidad y de los patrones establecidos de la lengua.

El objetivo del presente artículo es mostrar ciertos componentes de la novela y cómo dirigen a una comprensión holística de las temáticas, complejas en apariencia, y entrelazadas en historias intertemporales, científicas, literarias y lingüísticas, situándola como una obra multigénero que aporta una visión alternativa del ambiente futuro o de ambientes futuros.

## 2. RESULTADOS

### 2.1. El comienzo: desde un futuro distante

En Castilla, 2836, una arqueóloga especializada en *paleocibernética* descubre un archivo digital inédito escrito por Simarella (2004-2069), una florentina radicada en Barcelona, poco antes de su muerte en 2069. En el texto, Simarella plasma sus viajes a Holanda y a México entre los años 2049 y 2050, dando cuenta del medio ambiente global del pasado de la propia arqueóloga, esto es, de nuestro futuro. Al leer porciones del texto digital, la arqueóloga se da cuenta de la naturaleza del escrito y de su importancia para su presente. Por ello le pide a un literato, amigo suyo, que lo lea, lo edite y lo publique. En un comienzo el profesor se niega al saber la labor que ello implicaría. Finalmente, después de una serie de insistencias, el profesor lo lee, lo revisa, lo edita y lo publica en forma de una novela histórica titulándola *Las Trinas Cuadras*. No obstante, al publicarlo, el profesor admite en la sección de “Agradecimientos” que fue poco lo que hizo:

«...Comencé a leerlo desde el principio. Al llegar a la segunda parte del relato, los *arqueococos* me abrieron los ojos. Escrito hace casi ochocientos años, cuando había más de siete mil millones de personas en el mundo, el texto revela el origen de las condiciones que nos afectan ahora. Simarella lo hizo a través de voces únicas de otros tiempos, aun *exotrópicos* a los de ella.

Empecé mi tarea editorial con aprensión, distanciando de Simarella por siglos, como Iris Origo reescribiendo la vida de Francesco di Marco da Prato... Sin embargo... fue poco lo que hice. Cambié la voz de primera a tercera persona para darle seriedad objetiva...

Agregué algunas metáforas para avivar la narración. También corregí algunos arcaísmos, solecismos, *helicoprosodias* y eliminé pequeñeces que interrumpían el flujo de la trama. Por lo demás, dejé el texto como estaba, manteniendo la retentiva y la modestia de Simarella. Luego entonces, me considero coautor y no autor...». (Enríquez, 2017: 7).<sup>1</sup>

### 2.2. ¿Relato de viaje, autobiografía, relato histórico o novela histórica?

Colombi (2006) propone definir el viaje como una narración en prosa en primera persona que trata sobre un desplazamiento en el espacio hecha por un sujeto que, asumiendo el doble papel de informante y protagonista de los hechos, manifiesta explícitamente la correspondencia —veraz, objetiva— de tal desplazamiento con su relato. Paul Fussell (1982) postula que el relato de viaje debe incluirse en la familia de las memorias o autobiografías, ya que la narración, a diferencia de la novela, reclama validez literal.

Como el profesor “coautor” admite, el escrito es en su totalidad el relato autobiográfico de un viaje, redactado por Simarella antes de su muerte. Philippe Lejeune (1991) afirma que la autobiografía está sustentada sobre un “pacto autobiográfico”, admitiendo la identidad entre autor, narrador y personaje. Sin embargo, en *Las Trinas Cuadras*, las identidades se funden y se transforman o, como Barthes claramente

1. Nota: todos los neologismos en las citas están señalados en *cursivas*



menciona: “*quien habla* (en el relato), no es *quien escribe* (en la vida) y *quien escribe* no es *quien existe*” (1977: 40). Esta aseveración toma un espectro tangible en la novela. El filólogo coautor no parece seguir la premisa de Kate Hamburger, ya que limita ese fingimiento exclusivamente en tercera persona, simulación que no permite distinguir la autobiografía auténtica. Con esta estrategia, el profesor insinúa que la ficción en tercera persona elimina “indicios textuales innegables de ‘ficcionalidad’ o, en sus palabras, le da ‘seriedad objetiva’”. En el prefacio de *The Logic of Literature* de Kate Hamburger, Gérard Genette menciona que “uno no puede simultáneamente estudiar ficción narrativa como narrativa y como ficción”, y concluye: “la ficción narrativa no es sino narrativa ficcional” (Hamburger, 1973: xv–xvi). La novela no es un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia (Lejeune, 1991), ni ‘un diario íntimo’, ni ‘escribe hacia destinatarios que ha dejado en su partida’” (Gusdorf, 1991: 158). El relato de viaje describe un tiempo-espacio que nunca volverá a ser, siendo el protagonista mismo un sujeto en tránsito y mutación, a la manera del propuesto por de Man (1991). No sabemos a quién le escribió Simarella ni para qué, ni si supuso la posibilidad de un lector (Augé, 1998: 123). Aquí es donde se encuentra la paradoja. El profesor del futuro en la novela racionalizó que la narración en primera persona no funcionaría como “relato histórico” que editaba y publicaba. Introduce la personalidad de la protagonista, Simarella, directamente para revelarla, cuando es Simarella la que se revela a sí misma. Su estado de ánimo (“El rímel había hervido con sus lágrimas y gotas negras se desparramaron en la blusa que no se había quitado al acostarse” [8]; “[vio en su reflejo su] ...expresión grotescamente *apolarizada* de tolerancia ficticia” [9]), su comportamiento, carácter y personalidad se infieren desde las primeras páginas y a través de todo el texto:

Se arrancó la blusa y la tiró al piso, *malicando* la tela teñida con el surrealismo oscuro de sus lágrimas secas. Se lavó la cara y el agua *escurriente* le *acogrino* el pecho. Años antes se lavaba el pecado de la belleza. Ahora se lavaba la mugre y la congoja... que la presionaban centrípetamente desde las médulas internas. Se secó la cara con la toalla ahorcada en el garfio.

Salió del *orinatorio* cabizbaja y arrastró los pies a su habitación. (Enríquez, 2017<sup>a</sup>: 9).

Por lo tanto, el texto está camuflado como novela o, para el “coautor”, como novela histórica. Para el lector contemporáneo es una novela histórica al revés, ya que es una narrativa del futuro mediato narrada desde el futuro distante.

### 2.3. La narrativa y la lingüística

La novela comienza con la oración: “La vida es una mujer que cambia de parecer, se perfuma y se marchita...”. Es a partir de aquí donde se inicia la seducción lingüística que nos adentra a la compleja trama espacio-temporal; a los descubrimientos tanto propios como ajenos a Simarella al viajar. ¿Por qué el viaje? Simarella estaba al borde del suicidio. Deprimida por la separación y el abandono de su esposo, Simarella se sumerge aún más en su melancolía cuando la despiden de su trabajo y se encuentra en ruina económica. Es entonces cuando recibe la llamada de un abogado en México. La noticia de una herencia inesperada la conducirá a un viaje imprevisto. Antes de iniciar el viaje ignora quién la designó como heredera de varios bienes raíces en los Países Bajos y en México. Ello la llevará a investigar y descubrir de forma paulatina sus verdaderos orígenes. Al describir los medios ambientes en los que se encuentra y al interactuar con múltiples personajes, Simarella plasma en la mente de los lectores escenas desconsoladoras, y a la vez mágicas, del ambiente, de las ciudades y de personajes inauditos. Simarella lo hace, o quizás el profesor que editó su texto, con términos (neologismos) futuros. Cabe señalar que la mayoría de los neologismos están basados en raíces greco-latinas y no fueron creados al azar, fusionando palabras o traslapando letras. Las palabras no son sólo estrategias para avivar la métrica de la narración, sino que en ocasiones contienen elementos científicos, encierran paradojas, definen emociones innominadas o son simplemente lúdicos. Los neologismos se encuentran definidos en el *Lexinario* (Enríquez, 2017b). Ejemplos de neologismos en disciplinas científicas:

**ontosis.** 1. f. *Biol.* Degeneración de un ser cuando numerosas células de su cuerpo han concluido su promedio límite de reproducción. 2. *Embriol.* Embriosis. 3. Inflamación de un embrión.

4. *Rel.* Inflamación de la existencia. 5. *Psicol.* Estado depresivo que se produce al percibir las consecuencias físicas de la senilidad, tales como la inflamación, el enrojecimiento y el dolor generalizado del cuerpo. 6. *Mil.* Posible solución heterodoxa al problema llamado vida. 7. *Lit.* Fatal rendición de un cuerpo ante las garras del tiempo. 8. *Med.* Consecuencia forzosa de la ontolilepsis\*. 9. coloq. Aborto. 10. *Fil.* Aquello que deja de ser o de existir. 11. La esencia misma del tránsito de la existencia a la no existencia.

**filantidad.** f. *Fís.* Propiedad del fluido viscoso, mucílago o mucoso, que al verterlo o separarlo exhibe grados variables de resistencia al fluir y forma un hilo que se adelgaza antes de romperse.

**frioría.** f. *Fís.* Unidad de energía criogénica equivalente a la energía frigorífica necesaria para disminuir un grado Celsius la temperatura de un gramo de un cubo de aluminio, de 4.5 a 3.5°C, al nivel del mar.

**presinlación.** f. *Fís.* y *Psicol.* Continuación de la presión y mantenimiento de la compulsión derivada después de que la presión original ha cesado.

Ejemplos de algunos neologismos relacionados con historia, es decir, historia ficticia:

**pirobradía.** 1. f. *Hist.* Tortura prolongada por quemadura que concluye con la muerte del torturado, al ir subiendo paulatinamente la temperatura del suplicio. 2. coloq. Tortura en la que una persona viva es crujida o hervida a fuego lento.

**sextésimo.** 1. m. arc. *Hist.* El más exacto de los sextarios de los antiguos romanos. 2. arc. *Hist.* Algo muy valioso y pequeño que requería un sextésimo para medirlo y comprarlo.

**gomorría.** 1. f. Antigua práctica ejercida en Gomorra, cuya descripción se eliminó de la Septuaginta por orden divina y que, posteriormente, fue borrada de todo libro y diccionario. 2. Penetración simultánea por varios orificios entre varios hombres.

Algunos neologismos lúdicos cuyas definiciones expresan obviedades o hechos todavía sin nombre incluyen:

**abioligación.** f. Propiedad que exhiben los cables inertes para enredarse sin intervención humana o animal.

**onyo.** m. Hijo legítimo nacido del adulterio clandestino de su madre.

**blava.** f. coloq. Colección de desechos, pelo,

descamaciones y excreciones humanas, mezcladas con residuos jabonosos que se acumulan en el drenaje de la tina.

**erospección.** 1. f. Relación sexual de reconocimiento entre dos o más jóvenes del mismo sexo sin sentimientos de atracción física entre ellos. 2. Trato carnal y exploratorio entre jóvenes no homosexuales.

**triteísmo.** m. Sistema de la religión monoteísta que admite tres dioses.

**blota.** 1. f. Conjunto de desechos intangibles. 2. *Psicol.* Conjunto de frustraciones, traumas, fobias y resentimientos que ocupan gran parte del proceso mental de una persona.

**predubilación.** f. Extraña sensación de duda efímera que precede a un estornudo o a un orgasmo.

**patoxenotanasia.** f. *Psicol.* Tristeza excesiva por la muerte de un desconocido.

Algunos neologismos que definen sensaciones o emociones que, aunque evidentes, continúan sin nombre o explicación:

**asculpía.** f. Repugnancia y asco hacia uno mismo provocado por un sentimiento de culpabilidad insoportable.

**pleoniria.** f. Sensación de bienestar al despertar de un sueño placentero que no se recuerda.

**cleptofonía.** 1. m. Sentimiento de que la voz de uno no procede de la propia boca. 2. Emoción inquietante de escuchar lo que uno dijo como si fuera pronunciado por alguien más.

**plebonía.** f. Empatía que el plebeyo siente hacia las celebridades que lo tienen todo.

**cronorragia.** f. Sensación de que el tiempo pasó rápidamente sin darse cuenta de ello.

**iscariotismo.** 1. m. Ausencia de sentimiento de culpabilidad después de traicionar a alguien. 2. *Psicol.* Rama de la psicología que estudia los patrones y desórdenes de la personalidad en los traidores.

**fibioscente.** adj. Se dice del sentimiento de frustración y engaño cuando se depende de un aparato electromagnético que se descompone y los técnicos capaces de arreglarlo no están disponibles.

**linimelufia.** f. Sensación de frustración que experimenta el conductor de un vehículo al cambiarse de un carril de lenta circulación a una de rápida, encontrándose con que la circulación en éste es aún más lenta que en el anterior.

**musonía.** f. Sentimiento profundo que la música genera en algunas personas, por quienes no sólo es escuchada, sino vivida en cuerpo y alma, a tal punto que les despierta emociones briosas y difíciles de describir.

**rizetimidad.** 1. f. Cualidad de haber llegado a la raíz de la verdad. 2. Sentimiento de satisfacción o de descanso al haber descubierto la raíz de una verdad.

Se encuentran también neologismos relacionados con política, economía, derecho, filosofía y otras disciplinas, como por ejemplo:

**eucracia.** f. Sistema justo de gobierno con objetivos no lucrativos que promueve la paz y deja a la gente en paz.

**gauderismo.** m. *Fil.* Doctrina derivada del epicureísmo que sostiene como principio básico la ausencia de límites para el goce ilimitado de la existencia humana.

**deconomizar.** tr. Sangrar económicamente a alguien en gran cantidad y de manera crónica usando medios legales.

**ontolilepsis.** 1. f. *Biol.* Obsolescencia programada genéticamente. 2. *Bioquím.* Senescencia controlada por ADN. 3. *Med.* Condición inevitable del efecto del tiempo en seres biológicos, caracterizada por errores y disminución de la reparación celular y tisular, la cual es el preludio de la ontosis\*. 4. *Fil.* El tránsito de lo que es o existe hacia lo que no es o no existe.

**despiritar.** tr. Arrebatarle el entusiasmo a alguien a sabiendas de las consecuencias depresivas que le puede ocasionar.

**excisar.** tr. Exigir un tributo o cobrar impuestos excesivos que, a corto plazo, terminan limitando la capacidad adquisitiva de un individuo o de la población.

**exédesis.** 1. f. Ofuscación mental que ocurre al pensar en el número de palabras que se está por pronunciar, mas no en el contenido del mensaje a transmitir. 2. Radicalización del pensamiento. 3. Proceso mental que ocurre al enfocar la atención en la organización del número de palabras adicionales e innecesarias que se van a pronunciaren un discurso. Generalmente es experimentado por comentaristas de medios de telecomunicación y políticos.

**gendricismo.** m. *Fil.* Teoría filosófica derivada de la antrovolución que justifica y promulga la concepción de individuos y la generación de especies por medios

artificiales, considerándolas partes integrales de la evolución humana y, por consecuencia, de la evolución natural (Enríquez, 2017b).

Nos encontramos entonces con una narrativa tejida con neologismos, desarrollada con una amalgamación léxica ficticia que sucederá entre 30 y 800 años en el futuro. El profesor deja traslucir con fidelidad los múltiples estratos lingüísticos o los 'editó', adaptándolos a su época. Hay lenguajes expresados por personajes de diversa escolaridad y de diferentes niveles socioeconómicos: verduleras, taxistas, arquitectos, profesores de astrofísica de Oxford, jardineros, médicos de Harvard, amas de casa, porteros y muchos otros. Todos ellos contribuyen a resolver el enigma de Simarella o forman parte del pasado oculto de sus orígenes. A pesar de la aparente complejidad narrativa, de conceptos médicos, de descripciones científicas y de la neología, el texto es entendible y lo efímero, lo exótico, o lo común dan cara a la viajera y a los personajes. En este sentido, Edward Said (1990) acuñó el sintagma "ficciones del viaje", aludiendo a la capacidad de estas narraciones de construir representaciones culturales convincentes y generar lo que llama una "actitud textual". Esta actitud se hace patente en la reproducción de las vidas de personajes de clases medias y medias altas del México de los años setenta, ochenta y noventa del siglo XX, con una dimensión narrativa que rebasa el perímetro de sus experiencias juveniles y adultas. Estas vivencias aportan el soporte de otra realidad, tejida desde otro tiempo, re-viviendo el ambiente intrigante, penoso o humorístico de esas épocas pasadas.

Cada novela o relato de viaje se diferencian por sus diversidades en cada esfera espacio-temporal y están caracterizados por constantes temáticas (contenidos), estilísticas (recursos léxicos, fraseológicos, gramaticales) y estructurales (composición). Bajtín (1979) postula una diferenciación entre géneros discursivos primarios (simples) y secundarios o ideológicos (complejos), siendo estos últimos los que incorporan y reelaboran los primeros en situaciones de comunicación cultural más enmarañada. Por su heterogénea estructura léxica, narrativa y espacio-temporal, *Las Trinas Cuadras* se mantiene al margen de estos patrones, añadiendo diversificaciones adicionales.

Dentro de la narrativa, el "coautor" agregó "algunas metáforas para avivar la narración"

(Enríquez, 2017a: 7). Es probable que en un futuro distante las metáforas se hayan exagerado, reciclado, rejuvenecido o hayan sido adaptadas a nuevas tecnologías. Algunas de las metáforas son cómicas:

Simarella quedó límpida como una bolsa de ropa sucia y con los ojos de vaca recién ordeñada (Enríquez, 2017a: 570).

Su voz adquirió una tonalidad filosófica y condescendiente; de psicólogo recién egresado de la universidad (375).

Su cara resplandecía en forma rara, como una hipopótama después de perder la virginidad (79).

Otras metáforas dan la impresión de ser extra-temporales, como por ejemplo:

Fue como una *pseudoepilepsia* retrovertida que le arrancó de cuajo su sensual feminidad y las delicadas *pinclacias* que *reminecían* su infanta inocencia (390).

Otras metáforas contienen una cierta crudeza onírica, como:

“...como jadeos *ultrasepulcrales* de una virgen autopsiada por un *forensista necrofílico*” (431).

Curiosamente, Simarella, la protagonista, la viajera, la narradora, la ‘filósofa’, no pertenece a ninguna de las clasificaciones de viajeros estipuladas por Todorov (1991) en *Nosotros y los otros* sobre “modos de interacción con el otro” (1991: 386-395):

...el “asimilador” (quiere modificar a los otros para que se le asemejen), el “aprovechado” (quiere utilizar al otro para sus fines), el “turista” (prefiere los monumentos a los seres humanos), el “impresionista” (es el narcisista que privilegia sobre todas las cosas ser el sujeto de una acción), el “asimilado” (quiere parecerse a los otros para ser aceptado), el “éxota” (cultiva la alternancia), el “exiliado” (evita la asimilación), el “alegorista” (habla de otro pueblo para discutir su propia cultura), el “desengañado” (elogia el terruño y

condena la partida), el “filósofo” (aprende de la diversidad).

Una novela aloja “géneros intercalados”, como la confesión, el diario, el viaje, la biografía o la carta, que desempeñan un papel significativo en su construcción ya que en ellos se asienta también la pluralidad de voces. Pero cualquiera de estos géneros intercalados puede llegar a tener un papel hegemónico (Colombi, 2006). Teniendo en cuenta la gran cantidad de novelas que tienen por argumento un viaje, un aspecto debatido por la crítica ha sido la distinción entre viaje empírico y literario, entre “relato factual y relato ficcional”, para retomar las categorías de Genette (1991). El viaje “ficcional” de Simarella tiene motivos lingüísticos y literarios con distintas realizaciones interdisciplinarias: historia retrospectiva (lo que podrá o pudiera ser), medicina, astrofísica, epidemiología, antropología, sociología, psicología, etc. Es una novela en, dentro y entre encrucijadas múltiples, como una narrativa analítica. Se entiende por narrativas analíticas a aquella que parecen estar en los límites de la historia, ciencias políticas y economía. (Mongin, 2016). Es decir, explican eventos históricos específicos combinando herramientas que economistas y científicos políticos utilizan, por lo que en *Las Trinas Cuadras* parece ser, en ocasiones, una narrativa analítica porque explica eventos históricos (ficticios y del futuro) haciendo uso de disciplinas científicas como la epidemiología, la inmunología o la infectología.

## 2.4. El viaje: países y lenguajes

Para recibir su herencia, Simarella viaja primeramente a los Países Bajos: “Salió de Schiphol y la fuerza del viento le impidió caminar en línea recta... El ventarrón parecía dividir el borde entre el pasado y el futuro, dejándola en el zarandeante limbo de un presente confuso” (Enríquez, 2017a: 16). Simarella observa el panorama desde un taxi en la autopista y percibe el ambiente. Es un acto inmediato y privado. Nota el escaso ámbito rural, la geografía cultural con base en la arquitectura o la psicología ambiental y forma una conclusión observacional del país, como lo hace en torno al clima:



“Como la A2, la A1, la A4 y la A10 que siguieron eran iguales. Vio secuencias de estructuras para *laboriegos* urbanos, construidas décadas atrás. Todas decoradas por conjuntos *ascratos*. Una arquitectura macabramente aburrida, un postmodernismo de antaño *alabante* a la escasez. Vio el mar. El mar era de un negro plomizo, como la arena... Los países bajos, pensó. Todo estaba bajo. Las nubes bajas se atraían entre ellas por falta de montañas en un cielo bajo, oscuro y constrictivo. Un cielo agresivo-pasivo, que ni soltaba el fluido de sus intestinos ni dejaba pasar la luz triste de la luna. O del sol” (Enríquez, 2017a: 16)

En la pequeña población llamada Naarden, Simarella esquiva varias bicicletas, ya que desconocía el carril exclusivo para ellas y las reglas urbanas al respecto. Pensó que las bicicletas eran “anacrónicas, salidas de la segunda guerra mundial por un túnel del tiempo que desembocó en la acera, intersecando sus pasos”. Entra al lobby del hotel, resguardándose de la intemperie y de las “*birruedas* pedaleadas” (Enríquez, 2017a: 16). Aquí Simarella realiza una disección pseudo-etnográfica, una observación sin estudio que forma una primera impresión, si bien un poco neurótica, de los neerlandeses en su corta estancia en Holanda:

El hotel estaba lleno de *subabajos* altos. Muy altos. Probablemente por la dieta alta en grasas y productos lácteos, entre otros factores. Era increíble la altura de los nativos que proseguían comiéndose el mar. Afortunadamente, todos hablaban inglés. Era extraño. En ese hostel del siglo veintiuno Simarella estaba refugiada de la *griseidad*, pero se sentía devorada por una *fauce hostérica* más gris. Se encontraba en un Edén de sombras (Enríquez, 2017a: 16).

Al día siguiente camina a su cita con un abogado. Desafortunadamente, se perdió y su frustración empeoró su opinión sobre el clima, la naturaleza, la tierra reclamada del mar y la arquitectura en esa región del mundo:

Deambuló hasta la costa. Las rendidas olas del mar mercurial, violado por las tierras bajas, lamían estancadamente las arenas incoloras de las playas antimoniales como lenguas de

madrastras felinas aseando críos *inqueridos*. Un sol frío se asomó introvertidamente entre las bajas nubes *gasometálicas* y se volvió a esconder. El aire húmedo olía a lodo marino fermentado... Los pies le comenzaron a doler cuando encontró el edificio *desiluminado* por la penumbra diurna. Las sombras parecían ser objetos y los objetos sombras... Simarella fijó sus ojos en el jardín lineal que *rimeleaba* el pequeño edificio... El diminuto jardín dejaba ver las intimidades de la tierra. Un lodo negro que añoraba a gritos retornar a sus orígenes submarinos (Enríquez, 2017a: 17).

Terminada su estancia en Holanda, Simarella viaja a México. Allí realiza varias descripciones de lo que percibió. Primeramente, hace una observación sobre la ciudad desde el avión, descrita en tercera persona, gracias al profesor del futuro:

Descendió *bradipendiente* a la *multimonocromía*. Desde el aire, la metrópolis sufría una *dermatopatía* de acné cementoide con bubones de concreto y cicatrices de cristal. Era un oleaje de edificios y casas que emulaban arquitectura soviética, con la ambivalente divinización y encarcelamiento de su proletariado. La ciudad se asfixiaba en su propio hálito. Simarella llegó a la Ciudad de México cuando la mañana se había cepillado de la noche con un sereno *almejonado* y amargo...

Salió del Aeropuerto con una sonrisa fija y *anteriormente pútrica*. Había dejado el cielo artístico y dominical de Barcelona para *intemperarse* en una masa semisólida de aire tusigénico de un altiplano *apletorado*. Observó a una pareja de extranjeros añosos. Estaban confusos. Dejaron sus maletas en la acera y miraban de un lado al otro. Parecían buscar algo o quizás trataban de orientarse. Un perro callejero pasó trotando, se paró junto a las maletas, orinó en una de ellas y partió. La pareja no vio el incidente. Simarella decidió no mencionar nada y desvió sus ojos a la hilera de taxis” (Enríquez, 2017a: 24).

La pulsión literaria, simbiosis sensorial y concentración, hacen una continua apelación a las condiciones climatológicas y del medio ambiente, epilógada en este párrafo con una

escena humorística. Algunas definiciones de los neologismos (en cursivas) del pasaje anterior, extraídos del *Lexinario*, acentúan la exagerada situación ecológica en la Ciudad de México a mediados del siglo XXI. El autor señaló en la Introducción del *Lexinario* que al leer sus novelas, no deseaba que los lectores intentaran «interpretar» o «traducir» cada neologismo ni que buscaran su significado (Enríquez, 2017b; 9). Su objetivo era que el sonido o «musicalidad» de cada palabra inventada transmitiera el mensaje y provocara una emoción en el contexto del texto. Con las siguientes definiciones se podrá verificar o negar la premisa del autor, tanto en la comprensión del texto anterior como en la emotividad correspondiente

**bradipender.** intr. Aer. Descender rápidamente en velocidad y lentamente en altitud.

**multimonocromía.** f. Ópt. Propiedad de algo que posee muchos colores de verse, de pronto, reducido a un solo tono.

**dermópata.** m. y f. Persona que padece continuamente de enfermedades de la piel, de tal modo que al curarse de una le surge otra.

**intemperiar.** intr. Salir de un edificio, casa, establecimiento o área techada.

**apletorar.** tr. Excederse en el número de cosas o seres que caben en un espacio, de tal manera que éstas se comprimen entre sí y desbordan sus alrededores (Enríquez, 2017b).

Es oportuno recalcar que Simarella tuvo la ventaja de nacer y crecer en Florencia, en un hogar donde el inglés y el castellano eran las lenguas con las que se comunicaba con sus progenitores, mientras en la escuela, con amigas, se comunicaba en italiano. Cuando era todavía pequeña, la familia se mudó a Estocolmo y su lengua fuera del hogar fue el sueco. Simarella es una políglota privilegiada ya que domina cuatro idiomas como lenguas maternas. Sin embargo, no es sino hasta llegar a México cuando se queja para sí misma sobre el neerlandés de los Países Bajos:

Simarella agradeció también que ahora se comunicaría en castellano y no escucharía la *rasposidad* de las gargantas neerlandesas. Rumió sobre esa lengua. Holandés, lengua extraña, *pitiribunda* que gargajean los *nederleandos* con diptongos impronunciables. Definitivamente no tenía la musicalidad del sueco. Era una lengua

carrasposa y expectorante en la que hay que buscar el verbo, ya que nunca está donde debería estar. No era como la concisa belleza corrupta del inglés o como la melodía de querubines *desamamantados* del italiano, o como el francés en el que se *hemorroidean* los labios hacia fuera para pronunciar algo y siempre suena sofisticado. No, el neerlandés tenía una rudeza cavernícola que no parecía haber evolucionado en milenios desde que los neandertales legalizaron su bestialismo con los sapiens (Enríquez, 2017a: 24).

Simarella, la políglota natural que aprecia sus propias lenguas (inglés, italiano, sueco y español) percibe y se molesta al recordar la pronunciación del holandés. En sus pensamientos lleva al extremo el cinismo y la crudeza su opinión sobre el holandés. Su crítica es racionalizada satíricamente y se multiplica con los neologismos que [el autor] utiliza como un recurso un estilístico adicional.

## 2.5. Descripciones de los medios ambientes

Al visitar a distintos personajes e interrogarlos para indagar la fuente de su inesperada herencia, Simarella describe lo que le llamó la atención, como el jardín de la anciana Rucitenia, exesposa de su padre biológico:

Simarella se detuvo y admiró la colección de flores exóticas... debajo de la terraza vio algo que la hizo reenfocar sus binoculares biológicos. Era un bosque liliputiense. Un repertorio de bonsáis de innumerables tipos... Olvidó su allanamiento de morada. Calculó que el *microbosque* estaba formado por cientos de enanos docenarios o centenarios... Deseó poder empequeñecerse e internarse por esa selva que *eteriaba* magia para *hobbits* tolkienses..." (Enríquez, 2017a: 108).

En diferentes instancias, la narradora en tercera persona hace referencia con distanciamiento, casi una postura metaficcional, a la contaminación atmosférica en la Ciudad de México:

Simarella entró a casa de Rucitenia. Gracias al cielo, la lluvia había terminado. Se anunció, vino y se fue. La *pluviada* de la *vespertina enmetalíó* las pavimentas capitalinas con smog fangoso de

tonos grises, lóbregos, fúnebres. En el cielo se dibujó un arco iris grisáceo y negro. La ciudad de los *arcoírises bispectrólicos*" (284).

Los rayos oblicuos del sol proyectaron sombras largas e hiperbóreas de los sólidos que la *escudeaban* en la roja tarde metálica. Los fotones tibios le *enveloparon* el cuerpo con una dulzura ficticia, como una gigante serpiente emplumada abrazándola con fiebre agresiva-pasiva y con manos frías. El smog era *particulado* y le empolvó las pestañas (25).

Por la puerta principal de la vecindad se coló el sol vespertino, un ovoide *rasdazo* que descendía lentamente entre las nubes tóxicas de colores indescriptibles, inflamadas por la contaminación. El sol semejava una vesícula biliar *tumefactada* por un concentrado de enzimas amarillentas detrás de telones fibróticos de sangre estancada (33).

Además de sus descripciones sobre la polución, otros personajes agregan sus propias descripciones. Es Simarella la que "permite" que los demás personajes hablen en la transcripción de sus diálogos: el lector se adentra en el juego de cómo se cuenta la historia, de "escuchar" directamente la narración de los personajes, distinguiendo la cadencia y parsimonia, la articulación y el acento. Como ejemplo, cuando ella relata el viaje en un taxi, el lector siente estar dentro del taxi, ser el recipiente único del monólogo de 6 páginas del taxista, quien con cierta inocencia expresiva relata que emigró a la ciudad procedente del legendario Aztlán desde donde emigraron los aztecas, de su identificación con un candidato al escuchar su discurso, de lo rutinario y pesado de su trabajo, de cómo los humanos han manipulado el patrón de la evolución y el elegante balance ecológico y natural del medio ambiente, de inconveniencias relacionadas con la densidad de población en la ciudad y el impacto que la despoblación tendrá en un futuro a largo plazo:

Nomás pa venirme a estos rumbos distintos, locos. Un recién llegado a la *ancienidad* del infierno. Lago de tierra. El suelo que da sonido, con sus movimientos y todo. Con los verdes

gastados. Por algo las tolvaneras. Además de pura bruma. O contaminación. O ambas dos. Ya ni sabemos si la mañana es tarde o la tarde mañana. Si se lo digo. El puro fuego alumbrado que respiramos... ¡Vaya usted a saber! (107).

Por eso yo digo, vamos pa delante... Aunque nos muramos todos, vamos pa delante... Pues sí. Sobre todo si los que tienen visión van al mando. Con el tempello arniento y las uletas introcables. Y yo repienso. No hay que tenerle miedo al destino... Aunque a veces no tengamos nociones precisas al respecto. Se lo digo. Destino sin ojos. Sin ojitos. Aldación merquita. Pero el candidato parece que no yerra. Tiene la astucia de los soñadores. Su discurso me hizo cavilar en las fastidiosas cosquillas de la incertidumbre. Sí. Sí, así lo dijo él. Las fastidiosas cosquillas de la incertidumbre. Con aplomo. Con la seguridad de los que saben... Visionarios. Ven un punto y van por él. ¿Cómo lehe de decir? Como los grandes predadores de África de la tele..." (104).

A pesar de las condiciones ambientales, México tenía algo excepcional para sus habitantes y para sus visitantes. Un personaje decide no fugarse de su esposo ni de la ciudad. Se quedaría en su pobreza "...con las comadres, los chismes, la colonia... pensó que la magia de México no era sino una gran confusión de culturas, sabores, mitos y colores. Todos tarareados con música alegre" (32). El mismo personaje al ir de compras al mercado observa la disposición de los vegetales a la venta:

El *burbullo* mercantil y los colores vivos la rescataron temporalmente... ...el jaldes *mateoso* de guayabas, el terracota de la musculatura fresca de mameyes recién cortados, el escarlata arterial de tomates brillosos, los verdes dinámicos y *multitonales* de innumerables yerbas y frutas carnosas, la negrura de zapotes y la blancura de cebollas que parecían copos de nieve gigantes en medio de ese desenfreno de colores. Concienció que nunca le había dado importancia a la belleza de ese espectro de matices comestibles" (29).

Simarella, como visitante, también se percata de la riqueza de colores en frutos a la venta en un mercado:

El paroxismo de los colores de frutas y legumbres... frutos de huerta y campo eran presentados como arreglos florales. Era un museo de arte natural... Observó con detenimiento las frutas cortadas que ostentaban sus entrañas descaradamente, vulvas abiertas para seducir la *limia* de los clientes. Todo lo que había vivido en México en menos de dos días la conmovió. El mercado fue el decorado de su pastel de sensibilidades. México. Su gente... México, la última región mágica del mundo. México, con sus luces, sus cantos, sus sabores y sus colores de riqueza envidiable. México, un país creado por dioses excéntricos (158).

## 2.6. De novela histórica a ciencia ficción y de ciencia ficción a ficción especulativa

Durante el viaje, Simarella deduce que algo está mal al observar sus alrededores y notar un fenómeno mundial. En Barcelona “lo percibía”, pero “no lo apreciaba por completo”. Parece que estamos acostumbrados a no *observar de verdad* el ambiente y de que existe todo un mundo en lo cotidiano del que prescindimos al mirarlo, o tal vez verlo, de pasada.

Éste era un país viejo en el nuevo mundo. Añoraba ver jóvenes. Tampoco en Coyoacán había jóvenes. El concepto le abrasó la *pensadera*... A través de los años, Simarella se había acostumbrado a no ver niños ni adolescentes en Europa... Pensó que México podría ser distinto. Pero la ausencia de niños y adolescentes era *tarcamúnica* y *drumenicante*. Los rumores y las noticias eran reales (Enríquez, 2017a: 116).

Antes de conocer la razón y las consecuencias por esa ausencia de jóvenes, nota que el comportamiento y la moda de los “últimos jóvenes” han cambiado. Quizás el cambio en la proporción poblacional afectó el comportamiento de los pocos que continuaban en edad reproductiva a competir por esa selectividad artificial:

...[el atuendo de la secretaria] era de playa elegante sin arena. Bikini *extratelado* color gris oscuro con franjas negras, complementado con corbata gollerera de moño del mismo material,

calzado de *garda* discotequera y maquillaje de noche. Muy ejecutiva. Y en la ciudad capital. Décadas antes hubiera sido un atuendo para fiestas *penthouse* a puerta *tancada* ...la secretaria, *desilló* sus piernas largas y se dirigió por un pasillo largo. Simarella vio la gracia de la *entonisa* de carnes, *catwalking in style* para traerle su brebaje. Se maravilló de la *ormeña ricolonar* para menearse de esa forma tan natural. Qué joven, pensó. A lo mejor una de las últimas en nacer antes de la pandemia. Simarella pensó que la figura *andieta* que se alejaba requería un mínimo de cuatro horas diarias en un gimnasio. Y dieta hipocalórica *hiperproteínica*. Era la única forma de verse así con ese atuendo, sin *ultén* ni *trevera*. Qué maravilla (Enríquez, 2017a: 75).

¿Un mundo sin niños a mediados del siglo XXI? Por medio de una fuente fidedigna, Simarella se entera de la verdad ocultada por las autoridades a nivel mundial. Es aquí donde la novela adquiere la tonalidad de ciencia ficción. Un virólogo, especializado en biología molecular que a su vez es ecologista y humanista, preocupado por el impacto de los humanos en la ecología terrestre, modificó el virus causante de la parotiditis (paperas), un virus de ARN llamado paramixovirus, y causó una epidemia que se transformó en pandemia. La enfermedad producida era leve, no causó mortalidad, pero esterilizó a la mayoría de los hombres. Las consecuencias de la reducción significativa de la población mundial, de una generación a la siguiente, se desvelan de pronto. La virología, patología de la enfermedad, la respuesta inmune, la epidemiología de la infección, el impacto de la pandemia en la población mundial en generaciones venideras, así como otros aspectos científicos, son explicados en términos sencillos a Simarella por un médico infectólogo y epidemiólogo, profesor de Harvard, durante una cena memorable. La selectividad inmunológica en los descendientes de los sobrevivientes es probablemente la razón por la cual la arqueóloga le pidió al profesor de filología que lo transcribiera al castellano de entonces, lo editara y lo publicara. Es tal vez por esa razón también que el profesor, al concientizarse del impacto del texto como revelador del origen de las condiciones que los afectaban en el siglo XXIX, lo haya editado en forma de relato histórico. Este punto no convierte la novela en una distopía en la tradición de Huxley, Orwell, Hoban,



Atwood o Mitchell. La novela toma un aparente giro que fue insinuado desde un principio y que constituye, por lo tanto, la razón de su edición. No hay pérdida de teleología ni de tecnología, no hay un gobierno maligno, ni teocracias, ni oligarquías conspiratorias, no hay vivisección de culturas, ni clones ni razas sub-sirvientes. La explicación del médico de Harvard detalla con una destreza clínica un reverso paulatino y severo en la pirámide poblacional (162). Detallando datos demográficos desde la prehistoria hasta el presente, enfatizando el impacto relativo de plagas y guerras mundiales, el médico concluye:

A pesar de la magnitud y el número de muertes globales, el impacto en el crecimiento poblacional ha sido de muescas temporales y pequeñas, como las que viste en la peste bubónica en mi gráfico y... Aun la pandemia de influenza de mil novecientos dieciocho y diecinueve que mató entre veinte y cuarenta millones de personas y todas las guerras y genocidios del siglo veinte que aniquilaron alrededor de cien millones de personas, no afectaron la tasa de crecimiento humano a nivel mundial. La Pandemia Parotídica, al contrario de otras plagas, pandemias y guerras mundiales, sí causó un estancamiento poblacional, desde que sucedió hasta ahora, ¡por primera vez en la historia! Por lo tanto, la devastadora consecuencia de la Pandemia Parotídica en el futuro será una disminución radical y duradera en la población (166).

El médico resume que en las implicaciones sociales, políticas, económicas y en muchos más ámbitos serán devastadoras en las siguientes dos generaciones hasta que la pirámide poblacional se estabilice: “cuando nosotros estemos viejos, en el mundo habrá únicamente cuarenta millones de personas en edad productiva... para satisfacer las necesidades de casi siete mil millones de ancianitos” (170). Sabiendo que era difícil para Simarella absorber las múltiples estadísticas, el médico lo re-explica:

Para ponerlo en proporciones más manejables, toma por ejemplo esta ciudad. Es una de las más pobladas del planeta, como Tokio o El Cairo, que hace treinta y cinco años tenía 28 millones de habitantes. Dentro de unos años habrá solamente setenta y cinco mil gentes jóvenes

en la capital... Es como si una persona tuviera que aportar todo, absolutamente todo, para mantener a cien *rucácaros* [ancianos]. Es decir, esa persona tendría que darles a cada uno de los cien viejos agua, techo, comida, servicios médicos, cuidados en asilos de ancianos, en fin, absolutamente todo (170).

El impacto en la infraestructura social y económica mundial se hace palpable. El médico intenta resumir: “Cuando nuestra generación se muera, la población mundial va a llegar a los números que había en el año dos mil antes de Cristo... Y la mayor parte de ellos vivirán en países en vías de desarrollo”. Simarella indaga más, lo cuestiona y pide explicaciones que sustancien sus respuestas. Es cuando la separación clínica y los gélidos datos científicos se fusionan con la realidad en carne propia, en los protagonistas mismos:

—Como ves en la figura, en el año diez mil antes de Cristo había cuatro millones de personas. En el año dos mil antes de Cristo había cuarenta y cinco millones de gentes mundialmente... Nos tardamos ocho mil años en crecer de cuatro hasta cuarenta y cinco millones de gentes. Ése es el número aproximado de gentes que habrá en el planeta cuando tú y yo seamos ancianos, más bien, cuando nuestra generación y la última generación *prepandémica* fallezcan. Sin un plan ni medios para aumentar la tasa de crecimiento en forma drástica y heterogénea, transcurrirán dos mil años para que la población del mundo llegue a los niveles que había durante los tiempos de Julio César (172).

La narrativa se interrumpe con el silencio y la falta de apetito de los personajes ante la succulenta cena para dejar que el lector cavile. Ya no es cuestión del impacto que los humanos han creado en el medio ambiente. El problema ahora es que en unas cuantas generaciones, los humanos tendrán que adaptarse a las consecuencias del cambio ambiental que sus predecesores crearon.

## 2.7 La lingüística del tiempo no-lineal

Además de una posible evolución del lenguaje de los sobrevivientes 800 años en el futuro que, a su

vez, pueda, desde ese horizonte, servir como una interpretación del lenguaje del pasado, Simarella se enfrenta efímeramente con un personaje del que no se sabe de dónde o de cuándo es. El filólogo coautor del libro también lo tiene que afrontar. Se trata de alguien que, supuestamente, proviene de fronteras más allá del tiempo que percibimos como tiempo. Ese personaje lo revela concisamente:

—Voy más allá del simple paso *cronolineal*. Te hablo de las *convoluciones* de los presentes, de la *paraexactitud* de los momentos por suceder y la relativa exactitud de lo acontecido al acontecer (Enríquez, 2017a: 247).

El personaje parece conocer el pasado y el futuro de Simarella. Intrigada al principio y molesta después, Simarella le pregunta cómo lo sabe. El personaje obedece: “—Paracepción —respondió. Respuesta de una palabra. Clara, sin titubeos, comandante” (242). La neología en la narración del personaje adquiere otra dimensión al acuñar preposiciones y conjugaciones de verbos en tiempos no lineales:

—Estabas en tu *antesdetrás*, *proallá* y *antesaquí*. Marchaste al *predelante* y *opticaste* un *prelejos* progenitor de *posagio iclúsquico* que te *mulcunó*. Y en el *paramientras* pensaste en el *protobién* tuyo, lo hiciste *cuasidespacio*, pero el *merobastante* de tu *prerrealidad* te *contrainclusó* en un *antitambién*; y en un *anteluego paraexacto* *estavuniste* que tu *pretérito* se *paracalió* falsamente. Ahora continúas *retroavanzando* en una *circunspección* que te *transonexa* en *cuasientonces malfigurados*. Dudas de tus dudas y te *laberinteas* en un *desagio* dentro de tu *entresagio*. ¿Prosigo o retrocedo? (243).

Con este encuentro, el viaje de Simarella toma un giro difuminado que adquiere dimensiones adicionales. Los neologismos *transtemporales* ponen de manifiesto una dimensión imprevisible y se adhieren holísticamente a la definición de Rey: “La creatividad neologista es la habilidad de extender el sistema lingüístico de manera deliberada, motivada e impredecible” (Rey, 1976.). La novela no contiene solamente experimentaciones literarias y lingüísticas, sino también frases u oraciones que invitan a la

reflexión. Thomas Love Peacock en *Crotchet Castle* (1831) escribió: “Un libro sin frases que citar no es, a mi juicio, un libro, es un juego de niños”. La narrativa de *Las Trinas Cuadras* está esculpida con frases que podrían ser memorables:

Esposos, ella consideró. Tener ninguno es insuficiente; tener uno es demasiado (Enríquez, 2017a: 87).

El mejor asesino de la imaginación es la rutina (524).

Vivimos en un dogmatismo laico basado en mitos de revolucionarios muertos (500).

La Providencia me otorgó mi condición de pensador, y el pensar me reveló la triste ausencia de la misma (274).

Sin raciocinio, la lealtad por la causa ajena es aire fuellado a un fuego (35).

El problema de cualquier religión es el de una ficción que se toma en serio (103).

Los esposos son las sobras de un guisado llamado amor, pensó. Y con pelos en la cara (42).

Amén de la trama polivalente y las tesis científicas introducidas, la narrativa está poblada con frases humorísticas o frases que detengan al lector para reflexionar. La aventura de la novela está construida con la aventura de la escritura. *Las Trinas Cuadras* es así mismo una aventura de la lectura.

### 3. CONCLUSIONES

Ocho años antes de que Sapir (1929) publicara el primer artículo que formaría las bases para la hipótesis de Sapir-Whorf, Ludwig Wittgenstein (1922) escribió en *Tractatus Logico-Philosophicus*: “Los límites de mi lenguaje son

los límites de mi mundo”. Este pudo haber sido un pensamiento que Aldous Huxley (1963) tuvo en mente cuando instó a escritores: “...hablen de lo inefable, comuniquen con palabras lo que las palabras nunca intentaron expresar. Cada artista literario debe inventar o usar un tipo de lenguaje no común capaz de expresar, cuando menos parcialmente, aquellas experiencias que el vocabulario o sintaxis del habla ordinaria ha, tan manifiestamente, errado en transmitir”.

*Las Trinas Cuadras* expresa lo inefable como un tapiz múltiple que a su vez se dispara en varias direcciones. Es un libro misceláneo que se escabulle de categorías preestablecidas o de la inconveniente taxonomía de géneros literarios para novelas de *mass consumption*. El libro pertenece a varios géneros a la vez y a ninguno en particular, fuera de paradigmas y lleno de paradojas. El texto es un mosaico literario que ofrece retos ecocríticos, sociales, científicos, éticos y humanísticos en un viaje de diez jornadas, entrelazado con temporalidades inauditas. Pero más que nada, la novela es un reto lingüístico, ya que al leerla se demanda del lector la exégesis de la heterogeneidad multirregional del castellano de los siglos XX y XXI, plasmada con narrativas intrincadas, diálogos serios, profundos o humorísticos, con una plétora de neologismos (unos “eruditos”, otros no tanto) a través de las bocas de coloridos personajes, reconstruidos en el entendible lenguaje del filólogo del futuro distante. Simarella reconstruye la vida de su padre biológico desconocido, pero también se encuentra con una incógnita más que solo el lector podrá desvelar de acuerdo a su propia interpretación. La novela posee una temática compleja construida con un caleidoscopio de estratos lingüísticos que despiertan la sonrisa o la reflexión.

## BIBLIOGRAFÍA

- AUGÉ, M. (1998). “Turismo y viaje, paisaje y espacio”, en *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*. Barcelona: Gedisa.
- BARTHES, R. (1977). “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en *Análisis estructural de relato*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.
- BAJTIN, MM. (1982). “El Problema de los Géneros Discursivos”, en *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI, 248-293.
- COLOMBI NICOLIA, B. (2006). “El viaje y su relato”, en *Revista de estudios latinoamericanos*, 43 (2), 11-35.
- DE MAN, P. (1991). “La autobiografía como desfiguración”, en *Suplementos Anthropos*, 29, 113-118.
- ENRÍQUEZ SERRALDE, J. (2017a). *Las Trinas Cuadras*. Barcelona y México: neolog Eds.
- ENRÍQUEZ SERRALDE, J. (2017b). *Lexinario*. Barcelona y México: neolog Eds.
- FUSSELL, P. (1982). *Abroad. British Literary Traveling Between the Wars*. Nueva York: Oxford University Press,
- GENETTE, G. (1991). “Récit fictionnel, récit factuel”, en *Narratologies: États des lieux*, 19 (1), 9-18.
- GUSDORF, G. (1991). “Lignes de vie, 1”, en *Les écritures du moi*. Paris: Odile Jacob.
- HAMBURGER, K. (1973). *The Logic of Literature*, trad. Marilyn J. Rose. Bloomington: Indiana University Press.
- HUXLEY, A. (1963). *Literature and Science*. London: Chatto and Windus.
- LEJEUNE, P. (1991). “El pacto autobiográfico”, en *Suplementos Anthropos*, 29, 47-61.
- MONGIN, P. (2016). “What are analytic narratives?”, en Ben Miller, Antonio Lieto, Rémi Ronfard, Stephen G. Ware, y Mark A. Finlayson (eds.), *7th Workshop on Computational Models of Narrative*, 13, 1-13.
- REY, A. (1976). “Néologisme: un pseudoconcept?”, en *Cahiers de Lexicologie*, 28, 3-17.
- SAID, E. W. (1990). *Orientalismo*. Madrid: Libertarias/Prodhufo.
- SAPIR, E. (1929). “The status of linguistics as a science”, en *Language* 5, 207-214.
- TODOROV, T. (1991). *Nosotros y los otros: reflexión sobre la diversidad humana*, trad. M. Mur Ubasan. México: Siglo XXI.
- WITTGENSTEIN, L. (1922). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Nueva York: Harcourt, Brace & Company.





reseña





## La Ficción Climática en la nueva narrativa hispánica

DAVID GARCÍA PONCE<sup>1</sup>

Como citar esta reseña: García Ponce, D. (2021). La Ficción Climática en la nueva narrativa hispánica, *Pangeas. Revista Interdisciplinar de Ecocrítica* (núm. 3) 94-96. <https://doi.org/10.14198/PANGEAS.19181>

Desde que en los años noventa se acuñara el término de ecocrítica, este enfoque ha seguido una trayectoria sólida en la crítica literaria. Cada vez son más los estudios que recurren a ella para indagar en la relación entre literatura y naturaleza y los posibles diálogos que surgen de estas dos variables. En este contexto, señalaríamos los problemas derivados de la crisis medioambiental, los escándalos desatados por malas praxis empresariales y/o políticas. A todo ello, debemos añadir el conjunto de actores que, por un lado, han sensibilizado a la sociedad y, por otro, han contribuido a ficcionalizar tales acciones. Como consecuencia de ello, en las dos últimas décadas, principalmente en el ámbito anglosajón, han surgido diferentes ramas de la ecocrítica que reformulan la representación de la naturaleza en la literatura. Este sería el caso de la *nature writing*, que se fundamenta en la contemplación de la naturaleza, un aspecto que, por lo general, había estado reservado a la poesía. En lo que a narrativa se refiere, la ficción climática o *climate fiction* (ya conocida como *Cli-Fi*) ha consolidado un espacio en la novela y en el cuento.

Hasta hace relativamente pocos años, la representación de las catástrofes y los desafíos naturales quedaban circunscritos al ámbito de la ciencia ficción, en unos escenarios distópicos y apocalípticos. En menor proporción, el género del ensayo trataba de hallar una explicación científica de los hechos. Sin embargo, se ha producido un viraje en la representación de los fenómenos medioambientales en la literatura más reciente.

Si hablamos de giro espacial (*spatial turn*), el giro afectivo o incluso el giro lingüístico para referirnos a las nuevas tendencias en los estudios culturales, no podemos obviar la nueva construcción del discurso medioambiental en la literatura. Estas nuevas direcciones cuestionan el origen de los hechos y los responsables. En lo que a literatura se refiere, el relato actual se forja con una interrelación de variables de índole humanística (demografía, ecología, economía, geografía, etc.). Con este diálogo, el autor busca, a través de mecanismos de ficción, la mejor forma de conjugar crítica y estética, mientras despierta una conciencia ecológica. Dicho sea de otro modo, hemos pasado de la función contemplativa de la literatura al activismo, y de la visión fantástica de los hechos al estudio holístico del fenómeno medioambiental. En este contexto nace la Ficción Climática.

*Estío. Once relatos de ficción climática* de la editorial Episkaia reúne a siete autoras y cuatro autores: María Bonete, Eva Cid, Aixa de la Cruz, Layla Martínez, Merche Montero, Cristina Morales, Alejandro Morellón, Aroa Moreno Durán, Richard Parra, Carlos Pérez y Francisco Serrano. Once firmas de escritores nacidos en el último cuarto del siglo XX que, en esta obra, tienen en común la incursión en temas poco transitados en la prosa. Ellos comparten diferentes registros y estéticas unidos bajo un mismo paraguas temático: cuestiones de índole medioambiental, con especial relevancia la presencia de las catástrofes naturales. Estos jóvenes literatos no

1. David García Ponce. Universidad de Huelva. [davidgponce@gmail.com](mailto:davidgponce@gmail.com) <https://orcid.org/0000-0002-8745-7083>  
Reseña de: AA.VV. *Estío. Once relatos de ficción climática*. Madrid: Ed. Episkaia, 2019. ISBN: 978-84-949223-0-5. 212 pp.



solo recrean nuevos temas, que tradicionalmente habían pasado de cuclillas por la narrativa española, sino también calibran la eficacia de la literatura para representar problemas relacionados con la ficción climática.

Por la obra pasan seres extraños. En *Lunes*, María Bonete, nos sitúa en un escenario inundado en el cual han aparecido monstruos que la población local acaba aceptándoles con indiferencia. Otras veces, el ser humano debe enfrentarse a las dificultades que plantea el cambio climático. Es el caso de *Nómadas* de Eva Cid que nos ubica en un mundo ya destruido y en el cual el hombre debe aprender a sobrevivir en un paisaje desértico. Un caso similar describe Alejandro Morellón en *Mi Dios es hambre*. En un fragmento del cuento leemos: “He aquí un no lugar” (2019: 65), un recurso para describir un entorno totalmente seco y sin vida. Tampoco faltan los enclaves misteriosos. En *Alexandría* de Merche Montero, asistimos a un relato de aventuras donde la protagonista accede a una antigua biblioteca en un antiguo espacio verde desaparecido. *El Resort* de Layla Martínez describe un centro vacacional artificial dentro de treinta años, donde las sensaciones naturales se consiguen por ilusiones ópticas y espacios tridimensionales que, sin embargo, sumergen al lector en una atmósfera de opresión. Otros autores ahondan en las relaciones humanas en un clima de catástrofe natural: Francisco Serrano incluye en *Inundación* dosis de sexo y violencia y Aroa Moreno Durán en *La gravedad* narra la relación de una pareja en un clima caluroso.

Sorprende comprobar como dos autoras que actualmente cuentan con un reconocimiento por parte de la crítica se hayan adaptado al cometido de esta obra aunque ello les suponga emplear un registro diferente al habitual. Es el caso de *Atardecer nuclear* de Cristina Morales y Aixa de la Cruz con *Amajur*. La primera describe en su relato unos atardeceres aparentemente bellos y que, sin embargo, sus tonalidades son el resultado de la contaminación. Sorprende como en clave poética se puede alertar de los cambios que sufre nuestro planeta, provocados por la polución ambiental. Con un tono similar, Aixa de la Cruz dialoga con su propio cuerpo.

Por el número de autoras que participan y las protagonistas de los cuentos se comprueba que destaca la voz femenina, y es que en la

lectura de estos textos fluye el ecofeminismo, otra de las ramas de la ecocrítica. Este enfoque convive perfectamente con los principios de la ficción climática, con la salvedad de que centra la atención en el rol que desempeña la mujer en la naturaleza. El ecofeminismo aborda las luchas contra el heteropatriarcado, el papel de la mujer en la toma de decisiones medioambientales y las responsabilidades que la mujer, como sujeto autónomo, tiene en el uso nocivo de los recursos naturales.

El compendio demuestra como las voces críticas de nuestra narrativa son capaces de hacer de una catástrofe natural o de un testimonio de mala praxis, materia literaria adaptada a diferentes paradigmas, desde una situación fantástica hasta una escena en clave realista. Los relatos nos sitúan en una pluralidad de escenarios —desiertos, paisajes inundados, escenarios con bacterias letales, etc.— que plantean especulaciones sobre la vida en el planeta en un futuro no muy lejano, expresado con estilos literarios diferentes.

Una lectura rápida nos puede precipitar a la conclusión de que a estos autores les une un pesimismo, sin embargo, conviene matizar esto último. Los personajes que pueblan los escenarios distópicos, reaccionan ante las catástrofes climáticas y buscan tanto responsables como respuestas, lo cual debe interpretarse como un hilo de esperanza.

La obra concluye con un epílogo de Yayo Herrero, antropóloga y referente en el ecologismo español. La autora se lamenta del retraso en la concienciación: “una gravísima desestabilización global de los ecosistemas y ciclos naturales con desastrosas consecuencias” (2019: 194) pero, como al resto de autores, no le falta una dosis de optimismo: “Vale mucho la pena embarcarse en esta tarea. Hacen falta todos los lenguajes: los de la ciencia, política y economía y también los artísticos y literarios” (2019: 197).

En definitiva, este conjunto de cuentos dedicados a la ficción climática, además de aportar una lectura entretenida y sin prolegómenos, nos invita a la reflexión sobre el cambio climático y sus consecuencias. En este contexto, la literatura contribuye con lecciones de optimismo a imaginar formas de vida más justas y sostenibles. Con la lectura de esta obra, un lector sensibilizado puede encontrar un estímulo para bucear en esta temática.

Se trata de una literatura que pasa a la acción, recordando las palabras de Glen Love, allá por los años noventa, en *The ecocriticism reader*, una de las obras fundacionales de la ecocrítica: “la función de la literatura es redireccionar la conciencia humana hacia una consideración total de su importancia en un mundo natural amenazado [...] reconociendo la supremacía de la naturaleza y la necesidad de crear una nueva ética y estética” (1998: 62).

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (2019). *Estío. Once relatos de ficción climática*. Madrid: Ed. Episkaia.
- GLOTFELTY, G., FROMM, H. Glotfelty. (1996). *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*. London: The University of Georgia Press.



# PANGEAS

REVISTA INTERDISCIPLINAR DE ECOCRITICA