



SAPIENZA  
UNIVERSITÀ DI ROMA

# LETTERATURE D'AMERICA

## RIVISTA TRIMESTRALE

ANGELA DI MATTEO, *Dalla luna all'Inquisizione: Manuel Antonio de Rivas e il primo viaggio nello spazio della fantascienza americana*

ERIC DROWN, *Rationality and Privilege in Classic American Robot Stories*

MARGHERITA CANNAVACCIUOLO, *De sirenas tecnicizadas (I): lo científico en "La boina roja" de Rogelio Sinán*

RICCARDO BADINI, *La fantascienza no logos in Epílogo en Khoskhowara. Un testo teatrale inedito di Gamaliel Churata*

MARIA CATERINA PINCHERLE, *Um moço muito branco. Un'incursione del fantastico in Guimarães Rosa*

ETTORE FINAZZI-AGRÒ, *Do (bom) uso político do fantástico: amor, humor e terror na ficção de Lygia Fagundes Telles*

FRANCISCO COLLADO-RODRÍGUEZ, *The Imperfections of a Future Past: Trauma, Posthumanity, and Sci-Fi in William Gibson's "The Gernsback Continuum"*

PIA MASIERO, *"This Is What Life Is About": Science Fiction and Dystopias in George Saunders's Tenth of December*

# BULZONI EDITORE

LETTERATURE D'AMERICA  
Trimestrale

Dipartimento di Studi Europei, Americani ed Interculturali  
Sapienza, Università di Roma

Direttore Responsabile: Ettore Finazzi Agrò

Direttori di Sezione: Camilla Cattarulla (Ispanoamericana)  
Cristina Giorcelli (Angloamericana)  
Ettore Finazzi Agrò (Brasiliana)

Comitato di consulenza: Luca Bacchini, Susanna Nanni,  
Sabrina Vellucci.

Comitato Scientifico: Ronald Bush (Univ. of Oxford); Donald Pease (Dartmouth College); John Carlos Rowe (Univ. of Southern California); Cristina Iglesia (Univ. de Buenos Aires); Jorge Lafforgue (Univ. del Salvador/Univ. Nacional de Lomas de Zamora); Francisco Tovar Blanco (Univ. de Lleida); Raúl Antelo (Univ. Federal de Santa Catarina); Francisco Foot Hardman (Univ. Estadual da Campinas); Beatriz Resende (Univ. Federal do Estado do Rio de Janeiro).

*La pubblicazione dei saggi viene sottoposta a referaggio da parte di esperti anonimi*

Sede: Piazzale Aldo Moro, 5 - 00185 Roma

Stampa: Tipografia "Domograf"  
Circ.ne Tuscolana, 38 - 00174 Roma

ABBONAMENTI

Abbonamento annuo:

Italia € 50,00 - Estero € 65,00

Fascicoli singoli:

Un numero € 15,00 - Un numero doppio € 25,00

*Periodico iscritto in data 26-9-2000 al n. 396/2000 del Registro della Stampa del Tribunale di Roma (già precedentemente registrato presso il medesimo tribunale, al n. 17931 del 21-12-1979).*

# TUTTAMERICA

Anno XXXVII, nn. 166-167, 2017

«Il Fantastico, il Perturbante e il Meraviglioso nelle letterature americane»

|   |      |     |
|---|------|-----|
| ANGELA DI MATTEO, <i>Dalla luna all'Inquisizione: Manuel Antonio de Rivas e il primo viaggio nello spazio della fantascienza americana</i> .....          | pag. | 5   |
| ERIC DROWN, <i>Rationality and Privilege in Classic American Robot Stories</i> .....  | »    | 37  |
| MARGHERITA CANNAVACCIUOLO, <i>De sirenas tecnicizadas (I): lo científico en "La boina roja" de Rogelio Sinán</i> .....                                    | »    | 69  |
| RICCARDO BADINI, <i>La fantascienza no logos in Epílogo en Khoskhowara. Un testo teatrale inedito di Gamaliel Churata</i> .....                           | »    | 97  |
| MARIA CATERINA PINCHERLE, <i>Um moço muito branco. Un'incursione del fantastico in Guimarães Rosa</i> .....   | »    | 111 |
| ETTORE FINAZZI-AGRÒ, <i>Do (bom) uso político do fantástico: amor, humor e terror na ficção de Lygia Fagundes Telles</i> .....                            | »    | 131 |
| FRANCISCO COLLADO-RODRÍGUEZ, <i>The Imperfections of a Future Past: Trauma, Posthumanity, and Sci-Fi in William Gibson's "The Gernsback Continuum"</i> .. | »    | 177 |
| PIA MASIERO, <i>"This Is What Life Is About": Science Fiction and Dystopias in George Saunders's Tenth of December</i> .....                              | »    | 195 |



A più di quarantacinque anni dalla pubblicazione del celebrato studio di Todorov su *La letteratura fantastica*, il genere *fantasy*, in tutte le sue possibili declinazioni e in tutta l'ampia gamma delle sue manifestazioni mediatiche, continua ad occupare larga parte del nostro presente di lettori/fruitori. Indagare sulla persistenza del "fantastico" anche nell'ambito delle letterature americane – analizzando sia la produzione di genere che quella di autori che, all'apparenza, rifuggono, nelle loro opere, dall'Insolito e dallo Strano – può costituire un utile esercizio per misurare la pervasività e il ruolo storico dell'*Unheimlich* (per utilizzare la terminologia freudiana) nelle profondità dell'immaginario artistico delle Americhe.



ANGELA DI MATTEO

DALLA LUNA ALL'INQUISIZIONE: MANUEL  
ANTONIO DE RIVAS E IL PRIMO VIAGGIO NELLO  
SPAZIO DELLA FANTASCIENZA AMERICANA

*Es cierto que el cielo no basta para llenar el alma*<sup>1</sup>

*Il Messico scopre la Luna*

Stabilire l'esatta definizione di cosa sia la fantascienza è un'operazione che ha a lungo appassionato la storiografia letteraria. In merito alla data di nascita del genere, però, anche i formulatori delle teorie più disparate sembrano concordare, per la maggior parte, con lo scrittore britannico Brian Aldiss, secondo cui la finzione scientifica avrebbe inizio nel 1818 con la pubblicazione di *Frankenstein* di Mary Shelley.<sup>2</sup> Eppure ci sarebbe da obiettare se al termine scienza facessimo corrispondere non soltanto gli apparecchi tecnologici figli della Rivoluzione industriale in grado di trasportare la fantasia umana in tempi e spazi immaginari quanto, più in generale, l'insieme degli strumenti intellettuali e materiali che nel corso dei secoli hanno ampliato l'orizzonte del pianeta in termini di conoscenza e sviluppo. Se la scienza, dunque, è un concetto che cambia e si evolve a seconda delle epoche – poiché ad ogni epoca corrisponde un diverso livello tecnologico – la fantascienza, in quanto racconto fantastico che usa la tecnica come

---

<sup>1</sup> Pedro Castera, "Un viaje celeste," *Tiempos oscuros*, n. 7 (2016): 23.

<sup>2</sup> Si veda il capitolo "On the Origin of Species: Mary Shelley," in Brian Aldiss, *Billion Year Spree: The History of Science Fiction* (London: Weidenfeld & Nicolson, 1973).

strumento funzionale alla narrazione, troverà i suoi primissimi antenati non più negli esperimenti del Dottor Frankenstein ma già nella traversata di Ulisse, nella rovinosa impresa di Icaro o nell'utopica Atlantide di Platone. Tuttavia, persino coloro che trovino azzardato ritornare al passato mitologico dovranno necessariamente ricalibrare la loro periodizzazione davanti ai viaggi nello spazio di Plutarco e Luciano di Samosata (II sec. d.C), di Ariosto (1516), Keplero (1610), Wilkins (1638), Godwin (1638), Cyrano de Bergerac (1657), Voltaire (1752), Raspe (1781) e tutti gli altri astronauti che già prima di Shelley avevano sfidato le leggi della natura. D'accordo con l'anti-definizione di Jean Gattégno, secondo cui "non esiste alcuna definizione soddisfacente della fantascienza,"<sup>3</sup> e senza voler andare alla ricerca di una nuova mappa cronologica, vogliamo estendere, o meglio abbattere, qualsiasi classificazione che circoscriva un genere che, per sua stessa natura, oltrepassa qualunque frontiera. A conferma della mobilità di questa geografia letteraria, a metà del XX secolo un ritrovamento del tutto inaspettato impone una nuova riformulazione del canone. Dimenticato per circa duecento anni tra i volumi impolverati dell'archivio nazionale di Città del Messico,<sup>4</sup> viene riscattato dall'oblio *Sizigias y cuadraturas lunares ajustadas al meridiano de Mérida de Yucatán por un ancíttona o habitador de la Luna y dirigidas al Bachiller Don Ambrosio de Echeverría, entonador que ha sido de kyries funerales en la parroquia del Jesús de dicha ciudad y al presente profesor de logarítmica en el pueblo de Mama de la península de Yucatán; para el año del Señor 1775*, apparso per la prima volta nel 1958 in *Literatura perseguida en las crisis de la Colonia* di Pablo González Casanova. Lo spesso faldone riesumato non comprende solo il manoscritto letterario ma anche tutti i *folios* che testimoniano le varie peripezie

---

<sup>3</sup> Jean Gattégno, *Saggio sulla fantascienza* (Milano: Fratelli Fabbri, 1973), p.1.

<sup>4</sup> Archivo General de la Nación (1774): Inq, t. 1187, ff 60-160v.



giudiziarie che dal 1773 al 1777 coinvolgono l'autore e il Sant'Uffizio. Di fatto il racconto, scritto in Messico dal francescano Manuel Antonio de Rivas nel 1775 e mai pubblicato, si colloca al centro di uno scandalo inquisitoriale che costerà al frate un processo per eresia. La riscoperta del 1958 di *Sizigias y cuadraturas lunares*, capostipite dei viaggi interplanetari non solo di lingua spagnola ma anche di tutti quelli composti nel Nuovo Mondo, segna dunque l'inizio di una nuova era: nasce ufficialmente la fantascienza americana.<sup>5</sup> Ci si chiederà, allora, se sia opportuno classificare come "fantascienza" un'opera scritta molto prima che Hugo Gernsback coniasse il termine nel celebre numero di *Amazing stories* del 1926. L'incongruenza cronologica, però, è ben presto risolta: se il termine viene applicato, e a buon diritto, dalla scuola anglosassone per l'opera di Shelley pubblicata nel 1818, con la stessa modalità retroattiva classifichiamo il racconto lunare del 1775. L'ufficialità nominale del 1926, infatti, non fa che dar conto di un genere già ampiamente diffuso ma che tuttavia, almeno fino alla prima metà del XX secolo, occupa le frange periferiche del canone. Come di fatto afferma Adrián Curiel Rivera sull'impossibilità di applicare severi confini teorici,

---

<sup>5</sup> Per maggiori approfondimenti sulle pubblicazioni della fantascienza latinoamericana si veda Antonio Córdoba Cornejo, *¿Extranjero en tierra extraña? El género de la ciencia ficción en América Latina* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2011); Yolanda Molina-Gavilán, Andrea Bell, Miguel Ángel Fernández Delgado, M. Elizabeth Ginway, Luis Pestarini, Juan Carlos Toledano Redondo, "Chronology of Latin American Science Fiction, 1775-2005," *Science Fiction Studies*, DePauw University, vol. 34, n. 3 (2007): 369-431.

Per maggiori approfondimenti sulle pubblicazioni della fantascienza messicana si veda: Miguel Ángel Fernández Delgado, *Visiones periféricas. Antología de la ciencia ficción mexicana* (México: Lumen, 2001); Ross Larson, "La literatura de ciencia-ficción en México," *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, n. 284 (1974): 425-31; Ramón López Castro, *Expedición a la ciencia ficción mexicana* (México: Lectorum, 2001); Gonzalo Martré, *La*

Si nos propusiéramos elaborar una ciencia de la ciencia ficción probablemente postularíamos de entrada, violentando el principio aristotélico de nunca definir la cosa por la cosa misma, que ciencia ficción es todo aquello que es ciencia ficción. Antes, durante y después del término acuñado por Gernsback.<sup>6</sup>

In Messico, nonostante Rivas abbia fatto da apripista, per tutto il XVIII secolo *Sizigias y cuadraturas lunares* resta un caso isolato e bisognerà attendere l'arrivo di nuove tecnologie perché la fantascienza possa risorgere dalle ombre dell'Inquisizione. Fortunatamente, il volo dei fratelli Montgolfier del 1783 riaccende le fantasie aeree dei messicani che, a partire dalla pubblicazione di "México en el año 1970" di Sebastián Camacho Zulueta nel 1840, tornano a ripopolare i cieli della letteratura nazionale.<sup>7</sup> Scenari simili a quelli di Zulueta abitano l'articolo del 1849 di Gerónimo del Castillo Lenard che, in "Gacetín de Mérida, Capital del Bajo Yucatán, enero 30 de 1949," immagina le mongolfiere come i principali mezzi di trasporto del futuro. Permeati di ottimismo utopico sono poi gli scritti di Juan Nepomuceno Adorno, che include nel primo volume de *La*

---

*ciencia ficción en México* (México: Instituto Politécnico Nacional, 2004); Armando Pereira, Claudia Albarrán, Juan Antonio Rosado, Angélica Tornero, *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX* (México: UNAM, 2004), pp. 266-69.

<sup>6</sup> Adrián Curiel Rivera, "Los viajes lunares de Cyrano de Bergerac y del padre Manuel Antonio de Rivas," in Manuel Antonio de Rivas, *Sizigias y cuadraturas lunares ajustadas al meridiano de Mérida de Yucatán por un anctitona o habitador de la Luna y dirigidas al Bachiller Don Ambrosio de Echeverría, entonador que ha sido de kyries funerales en la parroquia del Jesús de dicha ciudad y al presente profesor de logarítmica en el pueblo de Mama de la península de Yucatán; para el año del Señor 1775*, Carolina Depetris, Adrián Curiel Rivera (curadores), (Mérida: UNAM, 2009), p. 20.

<sup>7</sup> Nel primo numero de *El Ateneo Mexicano* (rivista pubblicata dall'omonima società di scienza e letteratura) e sotto lo pseudonimo di Fósforos Cerillos, Zulueta immagina una città popolata da globi areostatici e giganteschi dagherrotipi volanti.

*Armonía del Universo* (1862;1882) “El remoto porvenir,” capitolo dedicato alla descrizione di un futuro di pace e giustizia. Alla fine del XIX secolo è possibile affermare che la fantascienza messicana è definitivamente risorta nonostante resti sempre relegata a una periferia paraletteraria.

Sarà poi la penna di Amado Nervo, agli inizi del secolo successivo, a contribuire con nuova linfa alla letteratura di genere. I suoi racconti e le sue poesie, tra cui “El donador de almas” (1902), “La última guerra” (1906) e “El gran viaje” (1917), sono probabilmente l’espressione più rappresentativa di una generazione che non ha mai smesso di guardare le stelle per interrogarsi sul futuro della Terra. La comparsa di racconti brevi come “En los días de la cometa” (Carlos Toro, 1910), “Como acabó la guerra en 1917” (Martín Luis Guzmán, 1917), “Era un país pobre” e “La conquista de la luna” (Julio Torri, 1917) aprono la strada al primo romanzo della fantascienza messicana: *Eugenia: Esbozo novelesco de costumbres futuras*. L’opera, pubblicata nel 1919 dallo psichiatra yucateco Eduardo Urzáiz Rodríguez, è ambientata nel 2218 nella capitale di Villautopía in cui un’esistenza tecnologica e disumana scandisce la vita della Subconfederación de Centroamérica. Altri contributi importanti della prima metà del XX secolo si devono a “Cinq Heures sans Coeur” di Bernardo Ortiz de Montellano (1938), “La lluvia roja” di Enrique González Martínez (1938), “Troka, el poderoso” di Germán List Arzubide (1938), *¡Castigo! Novela mexicana de 1945* di Felix Palavicini (1945) e alle momentanee deviazioni nel genere di Juan José Arreola con “Baby HP” e “Anuncio” (*Confabulario*, 1952) e Carlos Fuentes con “En defensa de la trigolibia” e “El que inventó la pólvora” (*Los días enmascarados*, 1954). Durante gli anni ’60 si registra un nuovo ma limitato fermento. Fondata da René Rebetez e Alejandro Jodorowsky, nel 1964 nasce *Crononauta. Revista de ciencia ficción y fantasía* che, sebbene costretta a chiudere appena tre anni dopo, rappresenta uno spazio privilegiato di ricerca e sperimentazione

di nuovi linguaggi soprattutto per quegli scrittori ancora bollati col marchio della sottoletteratura formulaica. A riprova che la fantascienza in Messico dispone ormai degli strumenti critici atti a proporre al panorama internazionale una riflessione lontana da paradigmi prestrutturati, nel 1968 l'umorismo tragicomico di *Mejicanos en el espacio* di Carlos Olvera affida al protagonista – “un neojijote en busca de congruencias”<sup>8</sup> – un testo che

retoma paródicamente los *comics* y las radionovelas de ciencia ficción como ambientes futuristas donde recontextualiza el tradicional retraso tecnológico mexicano, y la (ya de por sí) anacrónica corrupción oficial. De esa forma tenemos que en el año 2140, persisten los vicios y actitudes más autodestructivas de los me(x)icanos de 1968.<sup>9</sup>

Tuttavia è soltanto a partire dagli anni '80 che la fantascienza messicana riesce a riscattarsi dalla secolare classificazione di sotto-genere. Nel 1984 la rivista *Ciencia y Desarrollo* del Conacyt e del Consejo Estatal de Ciencia y Tecnología di Puebla convocano il primo concorso nazionale di racconti di fantascienza che porterà alla nascita della generazione contemporanea, formata da scrittori di prima linea “interesados” – secondo quanto scrive Gabriel Trujillo Muñoz nel prologo alla prima antologia di racconti pubblicata in Messico<sup>10</sup> – “en describir el universo del mañana, en detallarlo con todos sus misterios y paradojas, en dar a conocer un atisbo de nosotros mismos a través de la perpetua parábola del futuro. Por supu-

---

<sup>8</sup> José Manuel García García, *El libro del humor subversivo: estudio del humor lúdico, análisis de ocho novelas mexicanas* (México: Proyecto Guardamemorias, 2011), p. 20.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>10</sup> Si veda Federico Schaffler González (curador), *Más allá de lo imaginado. Antología de ciencia ficción mexicana* (México: CONACULTA, 1991).

esto, de nuestro propio, independiente futuro.”<sup>11</sup> Se però nel volume di Schaffler, che esclude *Sizigias y cuadraturas lunares* dai testi presentati, Trujillo aveva descritto Manuel Antonio de Rivas come semplice emulatore di Voltaire, nell’antologia da lui curata nel 2000 non può che aprire le sue *Biografías del futuro* proprio con la testimonianza di quel “fraile franciscano, mexicano criollo y librepensador”<sup>12</sup> autore primigenio di

un texto que alienta, en su estructura, planteamiento e imaginación, no sólo la condición de la ciencia de su tiempo, sino el nivel retórico de la ficción didáctica y de la polémica literaria, alegórica, que resuelve cuestiones de moral pública y de ideas en pugna sin ofrecer un blanco fácil a sus impugnadores.<sup>13</sup>

### *Fantasia sotto processo*

Nonostante siano poche le informazioni disponibili sulla persona del frate Rivas, la lettura del racconto e dei documenti giudiziari che lo accompagnano ci consegna una figura certamente molto controversa. Studioso dei classici greci e latini, appassionato di fisica e matematica, poco incline alla venerazione delle icone e alla partecipazione a veglie e processioni, Manuel Antonio de Rivas è un libero pensatore, critico e anti-conformista, pronto a denunciare le insensate imposizioni del suo tempo. Nato probabilmente in Messico e trasferitosi in Yucatan nel 1742, svolge incarichi di prestigio in diversi conventi fino a stabilirsi, nel 1770, in quello di San Francisco di Merida. Durante i suoi viaggi lungo la penisola ha modo di constatare quanto lussuria e analfabetismo abbiano corroso i

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>12</sup> Gabriel Trujillo Muñoz, *Biografías del futuro. La ciencia ficción mexicana y sus autores* (Mijuana: Universidad Autónoma de Baja California, 2000), p. 31.

conventi dall'interno, verificando come molti dei suoi confratelli, inosservanti dei voti di povertà, castità e obbedienza, vivano in uno stato di profondo degrado morale. Per tentare di mettere fine alla corruzione dell'Ordine, Rivas scrive e diffonde per le strade di città e paesi foglietti in lingua maya che denunciano, senza risparmiare né peccato né peccatore, la promiscuità dei consacrati. Questo, però, non fa che creargli una schiera sempre più folta di nemici. Probabilmente spaventati dalla concreta possibilità che diventasse Priore, i francescani di Merida ricorrono al Sant'Uffizio per denunciare "el alma de dicho religioso y la de otros que pueden peligrar con su inicu doctrina."<sup>14</sup> Il 24 maggio del 1773 fra' Manuel Antonio de Armás presenta una dichiarazione giurata in cui denuncia agli Inquisitori che Manuel Antonio de Rivas nega "la existencia del Purgatorio,"<sup>15</sup> dice "cosas delatables en asunto a la adoración de las imágenes,"<sup>16</sup> si rifiuta di partecipare "al sacramento de la penitencia" e "al coro a la absolución general de censuras" e offende "a todos con su lengua infernal."<sup>17</sup> Per tutta risposta, Rivas escogita la storia dell'avventura lunare di Onésimo Dotalón, arguto stratagemma attraverso cui si fa scherno proprio di chi, nella comunità francescana yucateca, lo aveva accusato di atti illeciti e vergognosi.

Il racconto si presenta sotto forma di un'epistola che il Segretario dell'Ateneo lunare invia a Merida, in Yucatan, a don Ambrosio de Echeverría, in cui descrive l'avventura spaziale dello scienziato francese Onésimo Dotalón il quale, animato dal desiderio di compiere un "viaje literario,"<sup>18</sup> approda sulla

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>14</sup> Manuel Antonio de Armás, "Anexo I" (24.05.1773), in Rivas, *Sizigias y cuadraturas lunares*, cit.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 75.

<sup>18</sup> Rivas, *Sizigias y cuadraturas lunares*, cit., p. 42.

superficie lunare a bordo della sua macchina volante. Il terrestre arriva proprio durante un congresso di esperti in storia del globo terracqueo che il Presidente dell'Ateneo ha convocato per rispondere alla lettera anonima, scritta il "5 del mes de epifi del año de Nabonasar 2510"<sup>19</sup> e arrivata dalla terra attraverso mezzi misteriosi, nella quale uno sconosciuto "atisbador de los movimientos lunares"<sup>20</sup> omaggia i seleniti con un approfondito studio sulle loro *sizigias y cuadraturas*.<sup>21</sup> Onorato da "algunos bellos rasgos de erudición nada vulgar,"<sup>22</sup> il Presidente desidera ricambiare la gentilezza inviando in risposta uno studio sui movimenti del pianeta Terra. Dotalón, allunato quando l'Assemblea è ormai sul punto di sciogliersi, approfitta della presenza degli eruditi per raccontare i suoi esperimenti aerei e le sue scoperte astronomiche. Il Presidente non fa in tempo a rispondere che una truppa di quattrocento demoni in viaggio verso il Sole, dove consegneranno l'anima di un materialista, interrompe nuovamente il congresso. Prima che i soldati raggiungano il Sole, in cui i terrestri collocano l'Inferno mentre i lunari il Paradiso, il Presidente interroga il materialista chiedendogli se sia mai stato in Yucatan e se abbia mai conosciuto uno studioso di movimenti lunari. "Yo Señor, respondió el materialista, he paseado todo aquel país y concido un sinnúmero de atisbadores de vidas ajenas, pero de movimientos lunares sólo he oído hablar de un almanquista,"<sup>23</sup>

---

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Secondo la definizione del dizionario enciclopedico Treccani una sizigia corrisponde a una "posizione di congiunzione (novilunio) o di opposizione (plenilunio) della Luna, che in ogni lunazione viene a trovarsi per due volte sulla stessa linea del Sole e della Terra" mentre "due astri si dicono in quadratura quando la loro longitudine geocentrica differisce di 90°. Quando la Luna è in q. è al primo o all'ultimo quarto (e si dice marea delle q. la marea durante una di tali fasi lunari, con dislivelli minimi)."

<sup>22</sup> Rivas, *Sizigias y cuadraturas lunares*, cit., p. 38.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 45.

amico epistolare di don Ambrosio de Echeverría. Svelato al lettore perché il Segretario diriga la lettera all'“entonador de kyries funerales,” i demoni proseguono il loro viaggio mentre Dotalón riceve il permesso di visitare la Luna. Durante i quattro mesi celesti di esplorazione dello scienziato francese, l'Ateneo osserva e studia la velocità del movimento terrestre della regione dello Yucatan giungendo a una scoperta incredibile: data la vorticoso rotazione in corrispondenza della città di Merida, appare loro del tutto miracoloso che i suoi abitanti non siano schizzati via dall'atmosfera e comprendono, dunque, che è proprio a causa di quella tremenda vertigine se i peninsulari di quel parallelo hanno perso la facoltà di raziocinio, caduti vittime di perfidia, avidità e ogni genere di vizio e immoralità.

Verdaderamente es un milagro continuado de la Omnipotencia que todos sus habitantes no sean lanzados por esos aires con un movimiento muchísimo más impetuoso que el que a la piedra da la honda pastoril por la tangente de su círculo. En esta consideración debéis padecer un vértigo o desvanecimiento de cabeza permanente que impida las funciones y reflexiones de una alma racional dandóos, como gente sin un adarme de seso, a todo género de profanidades, al lujo, a la farándula, al dolo, a la perfidia, a la alevosía, a la simulación profunda, a la codicia sórdida, a la ambición violenta hasta pisar descaradamente lo sagrado, una adulación fastidiosa hasta el abatimiento, una calumnia detestable hasta el más alto grado de malicia, una discordia perpetua entre la lengua y el corazón, una sensualidad más que brutal que sólo con la muerte acaba, una mendacidad por herencia, una volubilidad o inconstancia por temperamento y otras torpezas indignas de la naturaleza racional que pueden llenar de borrones más papel que conduce una flota al puerto de la Veracruz.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 47.



L'architettura delle allegorie spaziali rappresenta il sovvertimento di un intero sistema di valori che già dal titolo, esageratamente barocco, porta in scena un complesso inganno parodico. L'intero racconto, infatti, costellato di minuziosi calcoli matematici, si regge su un linguaggio volutamente pseudo-scientifico che, data la vera natura del testo, non fa che amplificare l'effetto grottesco. Sull'ironia intrinseca alla struttura stessa di una storia costruita su castelli di formule, citazioni e neologismi, Rivas ricama una fantasia buffonesca dal retrogusto tristemente tragico: *Sizigias y cuadraturas lunares* ora camuffa ora rivela accuse dirette a una società dominata da un apparato politico e religioso inconiugabile con le “nuove”<sup>25</sup> scoperte scientifiche. L'abbandono di Onésimo Dotalón del suo paese natio per sottrarsi alla “filosofía de la escuela,”<sup>26</sup> incapace di “hacer docto chico ni grande,”<sup>27</sup> appare come una velata condanna del pensiero cristiano sostenitore del sistema tolemaico. Costretto a trasferirsi nuovamente per dedicarsi “al estudio de la física experimental, que es la verdadera,”<sup>28</sup> il protagonista è evidentemente una proiezione orgogliosamente newtoniana dell'autore. Se l'accento alla Scolastica lascia indifferente lo sguardo del lettore più ingenuo, di certo non passerà inosservata l'esplicita condanna dei violenti metodi repressivi dell'Inquisizione. Per dedicarsi liberamente ai suoi esperimenti, infatti, Dotalón si rifugia in Libia poiché altrimenti, in patria, vedendolo “discurrir por el aire se encendería una hoguera para ser quemado públicamente en la plaza como mágico.”<sup>29</sup> Dalla remota superficie lunare Rivas traccia un'im-

---

<sup>25</sup> Relativamente nuove sono le scoperte astronomiche a cui Rivas fa riferimento. Si pensi, ad esempio, che la teoria eliocentrica di Copernico, su cui poi si baserà Galilei nel 1610 per lo studio delle macchie lunari esposto nel *Sidereus Nuncius*, risale almeno al 1543.

<sup>26</sup> Rivas, *Sizigias y cuadraturas lunares*, cit., p. 41.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

magine decadente del paradigma scientifico ortodosso fino a descrivere la teoria cartesiana del moto dei pianeti come “un rapto de imaginación extravagante.”<sup>30</sup> In un altro passaggio il sarcasmo di Rivas sembra poi dirigersi più esplicitamente alle attività dei suoi confratelli, impegnati in

formalidades forenses como: dar traslado a la parte, en vista de autos, escrito de bien probado, acusar la rebeldía, girar los autos, etcétera; que es ciencia de notarios y se hizo ya de la moda, a que pudiera añadir el leve trabajo de registrar índices de libros de consultas en romance o en latín tan claro como el canon de la misa, para hacerse espectral en el vulgo por este camino ya que no puede por otro.<sup>31</sup>

Per un gioco di capovolgimenti, gli studi astronomici e le preoccupazioni per la reale organizzazione del cosmo sono, secondo le parole dell'anima del materialista, nient'altro che inutili vezzi di un “almanquista que ocupa el tiempo en esas bagatelas.”<sup>32</sup> Com'è ovvio, anche la figura del materialista appare a sua volta oggetto di un rovesciamento parodico: vittima di un contrappasso ideologico, lo strenuo rivendicatore della materia fenomenica viene dotato, per l'eternità, proprio di quella dimensione ultra-corporea tanto rinnegata. Senza dubbio, però, la comicità della storia raggiunge il punto di massima tensione nella miracolosa scoperta degli eruditi lunari: il vorticoso movimento a “cuatro leguas españolas en un minuto de tiempo”<sup>33</sup> a cui è sottoposto il parallelo yucateco è la vera causa che provoca ai suoi abitanti la perdita della ragione e della morale. Attraverso una spiegazione apparentemente scientifica ma assolutamente grottesca, la penna irriverente del

---

<sup>30</sup> Rivas, *Sizigias y cuadraturas lunares*, cit., p. 42.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 47.

frate traveste la sua aspra condanna con i panni di una giustificazione inverosimile ed estremamente divertente. Infine, *Sizigias y cuadraturas lunares* si chiude con un inciso del Segretario dell'Ateneo, autore dell'epistola, che afferma che il suo messaggio "será bien recibido por estar grabado en láminas de plata."<sup>34</sup> Così con un'ultima, fatale stoccata, Rivas si scaglia contro il destinatario della missiva e, per estensione, contro tutta la classe ecclesiastica irrimediabilmente corrotta da avarizia e cupidigia.

Finalmente, il 9 febbraio del 1776, a tre anni dalla denuncia di fra' Manuel Antonio de Armás, il Sant'Uffizio invia al convento di Merida la sua sentenza, secondo cui "el asunto no era de su competencia, pues se trataba simplemente de una lucha interna por el poder, y exhortaba a la orden para que se condujera con caridad y amor fraterno."<sup>35</sup> Tuttavia, già prima del pronunciamento dell'Inquisizione, i nemici di Rivas scoprono tra le sue carte un testo che fa da prologo ad un almanacco astronomico dell'anno 1775 e che, per il contenuto eccentrico, gli sarebbe valso una sicura e definitiva condanna. Il manoscritto in questione è proprio *Sizigias y cuadraturas lunares*, fino ad allora tenuto nascosto. Entrato in possesso dei 15 *folios*, in quello stesso febbraio del 1776 fra' Matías López Torrezilla richiede una nuova verifica che accerti l'idoneità teologica dell'accusato. A distanza di appena un mese giunge la seconda sentenza: dopo un'accurata analisi, fra' Francisco Larrea e fra' Nicolás Troncoso dichiarano "heréticos y falsos opuestos a la fe los asertos de ambos párrafos del adjunto

---

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>35</sup> Miguel Ángel Fernández Delgado, "Cuando el Santo Oficio realmente fue santo: sobre un fraile que escribió un viaje a la luna mientras era juzgado por la Inquisición y otro fraile que, no obstante trabajara para ella, salió a defender lo que el primero escribió," *Zanzalá. Revista Brasileira de Estudos de Ficção Científica*, Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, vol. 2, n. 1 (2011): 4.

almanaque.”<sup>36</sup> E così proprio l’avventura lunare del suo *alter ego* Dotalón, scappato in Libia per sottrarsi alle fiamme dell’Inquisizione, procura allo scrittore un’accusa di eresia:

Con el clima político-religioso de la Nueva España, el dejar volar la imaginación, el aventurar hipótesis de vida extraterrestre, el plantear otras formas de gobierno y declararse a favor del método científico, son actos criminales, rompimiento de valores establecidos; un desafío innegable a las creencias de su tiempo.<sup>37</sup>

Fortunatamente, nello stesso anno D. Mier richiede al Sant’Uffizio una seconda valutazione del manoscritto e nel luglio del 1777, grazie alla difesa di fra’ Diego Marín de Moya, Rivas è scagionato e la sua opera liberata da qualunque atto censorio. L’elegante apologia fa leva principalmente sulla natura pedagogica del racconto. *Sizigias y cuadraturas lunares*, infatti, viene presentato come un testo didascalico profondamente volto alla conversione morale, nelle cui allegorie è da ricercarsi il nobile intento di “corregir los vicios y costumbres relajadas de los hombres.”<sup>38</sup> Alla stregua degli apologhi presenti nella Bibbia e nei testi dei Padri della Chiesa e dei maggiori pensatori greci e latini,<sup>39</sup> il primo allunaggio messicano apparterrebbe anch’esso a “esta especie de escritos agudos, eruditos, persuasivos, festivos y elegantes, por los cuales apreciables caracteres los adoptaron y usaron frecuente y deliciosa-

---

<sup>36</sup> Francisco Larrea, Nicolás Troncoso, “Auto de censura” (6.03.1776), in Rivas, *Sizigias y cuadraturas lunares*, cit., p. 55.

<sup>37</sup> Trujillo Muñoz, *Biografías del futuro*, cit., p. 30.

<sup>38</sup> Marín de Moya, Diego (9.07.1777), “Defensa,” in Rivas, *Sizigias y cuadraturas lunares*, cit., p. 65.

<sup>39</sup> Nella sua difesa, Marín de Moya cita un lungo e dettagliato elenco di apologhi illustri, da Esopo a Platone, da Cicerone ai Padri della Chiesa, passando per Esiodo, Pitagora, Menandro, Apuleio, Demostene, Macrobio e Orazio.

mente los más sabios entre los gentiles.”<sup>40</sup> In ogni caso l’intera vicenda ha dell’assurdo: se di fatto Rivas aveva escogitato una storia *fantascientifica* – che per definizione non aspira a una corrispondenza veridica con la realtà immanente e trascendente – per denunciare la corruzione morale dei suoi nemici, non solo viene processato per aver scritto un’opera inesatta nei suoi presupposti astronomici ma viene poi assolto per la correttezza teologica del testo.

Accecati dalla condanna della mancata ortodossia, seppur di natura letteraria, gli accusatori di Rivas riducono il brillante manoscritto a una disputa da giocare su mere questioni di principio. Con la stessa miopia con cui si interrogano sulla reale ubicazione dell’Inferno o sull’effettiva capacità degli astri di influire sugli esseri umani – chiamando in causa poeti ed esegeti, filosofi e matematici – gli occhi degli inquisitori, apparentemente puntati verso le sfere celesti, in realtà non si elevano un millimetro da terra. Impantanati in una trappola retorica dalla quale non riescono più a uscire,

se han entregado a una investigación minuciosa [...] y han acabado abandonando el proceso, por falta de pruebas sobre la culpabilidad del cuentista. De los demás delitos, se han ido desentendiendo y no les han preocupado ni las costumbres, ni las ideas del acusado. Ha sido su fantasía la que los ha atraído y los ha hipnotizado. En ella y sólo en ella han querido encontrar el delito.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> *Ibidem.*

<sup>41</sup> Pablo González Casanova, *Literatura perseguida en las crisis de la Colonia*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1958), p. 117.

## Un “viaje literario”

“Después de dos meses y medio” – racconta Onésimo Dotalón in presenza dell’Ateneo lunare a proposito dei viaggi d’esplorazione a cui i suoi studi lo hanno condotto – “volví a la isla flotante de mi residencia y mirándome en una disposición ventajosa para emprender un viaje literario a este planeta, me embarqué en mi carro volante.”<sup>42</sup> Questa stravagante e inaspettata dichiarazione del protagonista rappresenta la chiave interpretativa attraverso cui leggere l’intera avventura spaziale. Se da un lato il viaggio sulla luna ha effettivamente un’intrinseca sostanza letteraria, poiché avviene esclusivamente nelle pagine di un manoscritto che si propone come un racconto di finzione e non certo come una cronaca di matrice scientifica, dall’altro l’autodichiarazione di letterarietà da parte di un personaggio procura una spaccatura prospettica che si apre nel tessuto testuale e che funge da raccordo tra la dimensione finzionale del racconto e la dimensione reale del lettore. Paradossalmente, infatti, Dotalón, che nella finzione compie materialmente il viaggio, affermandone invece la natura fittizia produce uno straniamento che lo colloca al di fuori dell’illusione narrativa, permettendo così di riconoscere nella sua voce la sovrapposizione della voce dell’autore. Dichiarando il carattere letterario dell’impresa, lo scienziato francese dimostra di essere consapevole della propria natura di personaggio: come estraendosi in posizione extradiegetica, sa di essere una presenza immateriale che abita allo stesso tempo la regione testuale ed extra-testuale della storia. Il viaggio letterario di Dotalón, allora, lungi dall’essere un’effettiva controproposta di carattere fisico-astronomico, rientra invece all’interno di quella meccanica parodica che sostiene la trama retorica di un testo dal destino tragicomico. Qualificando come letterario il suo volo

---

<sup>42</sup> Rivas, *Sizigias y cuadraturas lunares*, cit., p. 42.

sulla luna per mezzo di una ben camuffata intrusione metanarrativa, Manuel Antonio de Rivas ci informa dall'interno sulla natura stessa del racconto: diretta conseguenza delle aspirazioni scientifiche di un personaggio di fantasia, il manoscritto storico risulta essere, incredibilmente, il prodotto metaletterario di un viaggio immaginario. Nella sua confessione di finzionalità, Rivas allontana così qualunque pretesa di veridicità e inserisce la sua opera nella schiera di tutte quelle storie fantastiche che nel corso dei secoli hanno popolato l'universo onirico dell'uomo.

Incorporando alcuni *topoi* della tradizione europea dei viaggi nello spazio, *Sizigias y cuadraturas lunares* attira a sé un'intera tradizione, dalle lettere antiche agli scritti illuministi, che il lettore rintraccia grazie alla fitta rete di indizi disseminati nella trama del racconto. Oltre ai riferimenti espliciti alle *Metamorfosi* di Ovidio, al mito di Fetonte, alla geografia fantastica di Plinio, Seneca e Antonio Zeno, a un epigramma di Marziale, ai Salmi e all'Apocalisse, l'opera intesse un complesso gioco di corrispondenze che chiama a raccolta un intero archivio fantascientifico. Con il suo viaggio letterario Dotalón non solo dà forma alla dimensione immaginifica dell'autore ma evoca automaticamente tutti i viaggi letterari della tradizione precedente che confluiscono nella fantasia del frate messicano attraverso un'intricata matassa intertestuale. Impossibile, infatti, non pensare innanzitutto alle esplorazioni interplanetarie del gigante Micromega, protagonista dell'omonimo racconto di Voltaire del 1752. Il giovane abitante di uno dei pianeti di Sirio, dopo esser stato bandito in seguito a un lungo processo per accusa di eresia, decide di visitare globi e galassie, "ora con l'aiuto d'un raggio di sole, ora con la comodità d'una cometa."<sup>43</sup> Una volta giunto sulla superficie di Saturno, diviene amico del segretario dell'Accademia e i due, "dopo essersi

---

<sup>43</sup> Voltaire, *Micromega* (Milano, Leone Editore: 2012), p. 9.

comunicati l'un l'altro un po' di quello che sapevano e molto di quello che non sapevano, dopo aver ragionato per il tempo di una rivoluzione del sole, risolsero di fare insieme un piccolo *viaggio filosofico*.”<sup>44</sup> Evidenti, dunque, i calchi letterari: il testo di Rivas ripropone non solo il personaggio del Segretario dell'Ateneo ma escogita, come Voltaire, un viaggio spaziale come strategia di fuga dall'Inquisizione. La stessa formula, inoltre, era stata proposta un secolo prima da Cyrano de Bergerac che nel suo *Stati e imperi della luna*,<sup>45</sup> pubblicato postumo nel 1657, racconta la missione che il protagonista, suo *alter-ego*, compie per verificare le proprie ipotesi in merito alla natura del satellite. Una volta giunto sul globo lunare, il viaggiatore terrestre viene messo al servizio dei reali seleniti insieme ad un “europeo, nativo della Vecchia Castiglia” che “raccontò che il motivo che l'aveva veramente obbligato a correre tutta la Terra e infine ad abbandonarla per la Luna, era che egli non aveva potuto trovare un solo paese dove l'immaginazione fosse libera.”<sup>46</sup> Proprio come Micromega, scappato per aver pubblicato un libro che, sebbene tentasse semplicemente di “stabilire se la forma sostanziale delle pulci di Sirio fosse della stessa natura di quella delle lumache,”<sup>47</sup> conteneva per il giudice “affermazioni sospette, disdicevoli, temerarie, eretiche, in odore d'eresia,”<sup>48</sup> così anche il prigioniero spagnolo di Bergerac è costretto alla fuga per sottrarsi alla condanna del Sant'Uffizio:

Vedete, mi diss'egli, a meno di essere laureato, qualunque cosa che possiate dire di bello, se essa è con-

---

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>45</sup> Conosciuto anche con il titolo di *L'altro mondo e Viaggio comico nella luna*.

<sup>46</sup> Hector Savinien de Cyrano de Bergerac, *Viaggio comico nella Luna* (Milano: Società Editrice Sonzogno, 1901), pp. 39-40.

<sup>47</sup> Voltaire, *Micromega*, cit., p. 9.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 7.



tro i principi dei dottori di toga, voi siete un idiota, un pazzo e qualche cosa di peggio. Mi si è voluto mettere, nel mio paese, all'inquisizione, perché, in barba ai pedanti, io avevo sostenuto che esisteva il vuoto e che io non conoscevo al mondo una materia più pesante dell'altra.<sup>49</sup>

Mediante il riferimento al processo a Galilei, conclusosi con l'abiura del 1633, l'autore traccia, sotto il mascheramento di un ribelle iberico, il paradigma universale del fallimento del sistema inquisitoriale. Di conseguenza, il romanzo costituisce l'ipotesto di tutto un filone di genere che ovviamente trova nel racconto di Rivas una perfetta corrispondenza nel personaggio di Dotalón, il cui nome, probabilmente, rappresenta un omaggio allo scrittore francese. La declinazione letteraria del viaggio sembrerebbe inoltre riferirsi alla strategia narrativa del libro contenuta nell'*incipit* di *Stati e imperi della luna* che a sua volta ricalca quello del *Somnium* di Keplero. Se di fatto il romanzo di Bergerac si apre con il rinvenimento di un testo di Girolamo Cardano,<sup>50</sup> è evidente la citazione implicita al trattato fantastico dell'astronomo tedesco, pubblicato postumo nel 1634, in cui le scoperte scientifiche sono affidate alla rivelazione onirica: "una certa notte – ritiratomi a letto dopo aver contemplato la Luna e le stelle – mi addormentai profondamente e nel sonno immaginai di leggere con attenzione un libro preso alla fiera."<sup>51</sup> Appare chiara, dunque, la complessità dell'archi-

---

<sup>49</sup> Cyrano de Bergerac, *Viaggio comico nella Luna*, cit., p. 41.

<sup>50</sup> Come suggerito da Nino De Sanctis nella nota al testo, il libro – casualmente trovato aperto sullo scrittoio e che farà da "ispirazione atta a far conoscere agli uomini che la Luna è un mondo" (Cyrano de Bergerac, p. 8) – è certamente il *De subtilitate* di Girolamo Cardano, inventore, filosofo, matematico, astrologo italiano che nei capitoli XVIII e XIX della sua opera racconta di cose meravigliose.

<sup>51</sup> Giovanni Keplero, *Sogno*, in Anna Maria Lombardi (a cura di), *Il sogno di Keplero. La Terra vista dalla Luna in un racconto del grande astronomo tedesco* (Milano: Sironi editore, 2009), p. 41.

tettura polisistemica di Rivas: il suo viaggio rimanda non solo ai viaggi degli scrittori precedenti ma, simultaneamente, anche ai testi – interni alle opere stesse – che hanno ispirato le avventure letterarie. Viaggio nel viaggio, libro nel libro, con il suo viaggio letterario Dotalón compie con un solo balzo un intero giro intorno a tutta la galassia letteraria. In bilico costante tra realtà storica e ambiguità narrativa, anche il manoscritto materiale di *Sizigias y cuadraturas lunares* partecipa al gioco della finzione libresco: se il testo corrisponde alla lettera inviata dal Segretario dell'Ateneo lunare, allora il manoscritto che noi oggi leggiamo è, necessariamente, un racconto che proviene dallo spazio. L'idea di un libro extraterrestre che raggiunge gli uomini da altre orbite, deriva ancora una volta da Bergerac e Voltaire. In *Stati e imperi della luna*, infatti, il protagonista viene presto raggiunto dal demone di Socrate – a sua volta di chiara derivazione kepleriana<sup>52</sup> – che lo accompagna alla scoperta dello stravagante mondo lunare e che, verso la fine della storia, gli consegna un libro. “Lo portai un tempo dal mio paese natio e s'intitola: *Gli Stati e gli Imperi della Luna con un'aggiunta della storia della Scintilla*. Vi do anche questo, che stimo di più, ed è: *La grande opera dei filosofi*, che uno dei più grandi ingegni del Sole ha composto.”<sup>53</sup> Nella storia di Micromega, invece, il gigante di Sirio, dopo essere stato su Giove e su Marte insieme al suo amico di Saturno, discende sulla Terra e incontra nel Mar Baltico la nave naufragata di un gruppo di filosofi a cui consegna un libro contenente la verità

---

<sup>52</sup> Nel *Somnium* Keplero immagina la figura di un demone, personificazione del sapere astronomico, come nume-guida del protagonista Duracoto nel suo viaggio di scoperta del pianeta lunare. Per un errore etimologico, Keplero riprende il termine greco “daemon,” interpretandolo come “colui che sa,” da Platone, che aveva descritto il demone di Socrate come una sorta di spirito-guida. *Il demone di Socrate*, inoltre, è anche il titolo di un dialogo di Plutarco.

<sup>53</sup> Cyrano de Bergerac, *Viaggio comico nella Luna*, cit., p. 76.

sull'essenza dell'uomo. Il volume che Micromega lascia ai suoi colleghi terrestri si scoprirà contenere solo pagine bianche a simboleggiare, proprio nella negazione della parola, le contraddizioni dell'autore intorno alla natura e all'immortalità dell'anima. Se in Bergerac la consegna del libro rappresenta il passaggio di una tradizione gnoseologica, in Voltaire il libro bianco appare come un oggetto di ricodificazione del sapere. Da entrambi i modelli, tuttavia, Rivas coglie l'idea di un testimone fisico e metafisico che nel corso del viaggio diviene il depositario di una scienza superiore. Intrecciando la storia di *Stati e imperi della luna* con quella di *Micromega* ci piace ipotizzare che l'anima del materialista scortato dalla truppa di quattrocento demoni in *Sizigias y cuadraturas lunares* sia, in realtà, proprio l'anima del filosofo illuminista e che il Sole, in cui il Presidente dell'Ateneo lunare di Rivas colloca il trono divino e che Bergerac immagina come la sfera dell'intelletto – poiché è da lì che il demone di Socrate recupera *La grande opera dei filosofi* – sia in verità lo spazio della riformulazione del canone scientifico e morale. Questa geografia astrale ricorda la classificazione descritta da Plutarco ne *Il volto della luna* (II sec.), opera di matrice prevalentemente letteraria che tenta una terza via tra la teoria scientifica e l'ipotesi filosofica. Secondo il mito proposto dal personaggio di Silla nell'ultima sezione del dialogo, l'uomo è dotato di tre dimensioni e ad ognuna di esse corrisponde un astro: al corpo la Terra, all'anima la Luna e all'intelletto il Sole. Infatti, al momento della morte, evento traumatico che avviene per opera di Demetra, l'uomo abbandona il corpo sulla Terra mentre il suo spirito vaga nell'etere fin quando Persefone arriva a separare dolcemente l'anima, che rimane sulla Luna, dall'Intelletto, che vola sul Sole.<sup>54</sup> Inoltre, la disputa scientifica affrontata dai perso-

---

<sup>54</sup> Si veda Plutarco, *Il volto della luna*, Dario Del Corno (a cura di), Luigi Lehnus (trad. e note), (Milano: Adelphi, 2009), 27d – 28b, pp. 107-08.

naggi-filosofi del testo di Plutarco, che prima dell'arrivo di Silla disquisiscono circa la natura delle macchie lunari, è molto probabile che sia ciò a cui fa riferimento Luciano di Samosata nel suo racconto fantastico *Icaromenippo* (II sec.). Menippo, ossessionato dal mistero delle origini del cosmo, decide di consultare i filosofi che però, con sua grande delusione, non fanno che accrescere i suoi interrogativi senza fornirgli alcuna risposta. Risolto a voler scoprire la vera forma dell'universo, Menippo si procura delle ali, intraprende un viaggio nello spazio e approda sulla luna. Proprio mentre sta per riprendere il volo verso l'Olimpo, la Luna, parlandogli con voce di donna, gli chiede di riferire a Zeus quanto sia stanca di subire la prepotenza dei filosofi dell'Accademia che, convinti di conoscere la verità circa la sua natura, le sue fasi e la sua collocazione spaziale, non fanno che infastidirla con le loro errate e indiscrete speculazioni. La stessa ironia, che ritroveremo successivamente nel manoscritto di Rivas, si legge anche tra le pagine dell'avventura lunare di *Una storia vera*, forse la più nota delle opere del Samosatense, in cui l'autore polemizza contro i cronisti e gli storiografi dell'epoca servendosi di una scrittura al limite del surrealismo fatta di descrizioni iperboliche, stravaganti neologismi e personaggi mostruosi. Nata come contraltare parodico del precedente *Come si deve scrivere la storia*, libretto in cui Luciano offre una serie di precetti teorici su come debba essere affrontato il discorso storiografico, *Una storia vera* racconta le avventure di un gruppo di uomini che, a causa di una tempesta, vengono trasportati nello spazio. Servendosi del grottesco e della fantasia linguistica, il naufragio sulla luna di Luciano disegna la caricatura di quel modo favolistico, per lui inammissibile, di scrivere la Storia.

Rifacendosi all'*inventio* e alla *variatio* di tali precedenti letterari, Manuel Antonio de Rivas formula quindi la sua strategia d'accusa riappropriandosi di un articolato immaginario lunare che da Plutarco a Keplero, da Bergerac a Voltaire, ha saputo riformulare i codici dell'universo scientifico, filosofico

e religioso di ogni epoca. Ciò che in definitiva accomuna maggiormente queste opere, infatti, oltre alla tematica spaziale e ai parallelismi intertestuali, è la doppia dinamica tra serio e faceto che si serve della parodia fantastica per accusare, da un pulpito siderale, un sistema errato di credenze e superstizioni.

### *Un viaggio onirico*

Subito dopo aver raccontato di aver intrapreso un viaggio letterario, Onésimo Dotalón espone all'Ateneo lunare la dinamica fisica del volo e dichiara di non aver sofferto alcun tipo di disagio "en medio de aquella materia celeste":

En fin, monsieures, dijo el maquinario Dotalón, después de los auxilios precautorios que tomé para el uso de la inspiración y respiración en un espacio en donde no puede haberle por su raridad e improporción, no tenéis por qué preguntarme cuando me véis que sin pérdida de la vida he arribado velozmente a este orbe. Yo os certifico que cualquiera terrícola durmiendo [puede] hacer el mismo viaje con la misma felicidad.<sup>55</sup>

Nelle rassicurazioni dello scienziato francese, però, si nasconde un'ambiguità verbale che ci è impossibile tralasciare e che si nasconde nella parola "durmiendo." Se a partire da una prima lettura sembrerebbe che il protagonista stia semplicemente indicando l'assoluta comodità del volo spaziale, tanto che è possibile addormentarsi durante la traversata, a nostro avviso ciò che l'autore sta veramente menzionando è la condizione iniziale necessaria affinché il viaggio possa realizzarsi. Secondo una lettura più attenta, capace di rintracciare tra le

---

<sup>55</sup> Rivas, *Sizigias y cuadraturas lunares*, cit., p. 43.

trappole del testo la reale profondità del pensiero di Rivas, risulterà chiaro quanto il dormire non sia un'azione di tipo modale – che racconta, cioè, le modalità del volo –, quanto un'azione causale, l'unica in grado di determinare l'effettivo avverarsi del viaggio.

Da un punto di vista strettamente formale, il ricorso al sogno risponde alla necessità di camuffare sotto la veste del fantastico la polemica morale dell'autore. Ispirandosi probabilmente alle pagine del già citato *Icaromenippo*, in cui Luciano gioca con l'ambiguità tra (sogno) e (verità), Rivas riconfigura nel suo racconto la tensione tra il tangibile e l'etereo, la materia e lo spirito. La negazione della natura onirica del viaggio da parte di Menippo, da leggersi ovviamente nell'ottica parodica dell'autore, ricorda, paradossalmente, la confessione di finzionalità di Dutalón: secondo un capovolgimento chiasmico, infatti, i due personaggi finiscono entrambi col dichiarare l'essenza fittizia delle loro avventure. Ricorrendo a un viaggio non più soltanto letterario ma addirittura frutto di una visione notturna, Rivas cerca una strategia narrativa per sottrarsi alla falce censoria del Sant'Uffizio. L'espedito del camuffamento onirico era già stato tentato da Keplero che sperava, inoltre, di rendere più fruibili le sue scoperte astronomiche attraverso un testo scevro della complessità delle leggi della fisica ma aperto a una narrazione di tipo favolistica. Purtroppo, anche il destino del *Somnium* viene segnato dal terrore inquisitoriale.<sup>56</sup> Derivazione fantastica della *Astronomia lunare*, saggio scientifico del 1593 in cui lo studioso rinnega l'immobilità e la centralità della Terra fornendo un'immagine della struttura del cosmo vista dalla superficie lunare, il racconto circola clandestinamente sotto i banchi dell'accademia tedesca. Tuttavia il manoscritto viene rintrac-

---

<sup>56</sup> Si ricordi l'esecuzione di Giordano Bruno nel 1600 e la messa all'indice del *De revolutionibus orbium coelestium* di Copernico nel 1616.

ciato, causando alla madre dell'autore un processo per accusa di stregoneria che si protrarrà dal 1615 al 1621. Dalla fine del processo fino all'anno della sua morte, avvenuta nel 1630, Keplero dedica ogni suo sforzo alla stesura di note esplicative che possano allontanare qualunque fraintendimento, arrivando a comporre un apparato di gran lunga più ampio del racconto stesso. Pubblicato postumo nel 1634, il *Somnium* di Keplero rappresenta un coraggioso tentativo di fornire, alla stregua di quegli stessi testi che oggi definiamo di fantascienza, una lettura ipotetica eppure scientifica del mondo.

La stessa alterazione della percezione del reale, che in Cyrano de Bergerac diventerà "la provvidenza, la fortuna, o forse ciò che si chiamerà finzione, visione o follia,"<sup>57</sup> è dunque per Rivas quella necessaria condizione finzionale atta all'indagine di un universo di pensiero che travalica i confini geantropo-centrici. Se "cualquiera terrícola durmiendo [puede] hacer el mismo viaje," allora solo nel sonno sarà possibile volare, soltanto nel *sonno* sarà possibile raggiungere la Luna. Sulla base di questa prospettiva, il testo di *Sizigias y cuadraturas lunares* sembra fare eco al "Primer Sueño," il famoso componimento filosofico di Sor Juana Inés de la Cruz composto probabilmente intorno al 1685 e pubblicato nel 1692. Nei versi della poetessa messicana si assiste a una sorta di auto-metempsicosi che vede l'anima abbandonare il proprio corpo per poi, infine, ritornarvi. Il corpo, "un cadáver con alma / muerto a la vida y a la muerte vivo,"<sup>58</sup> lascia l'anima libera di staccarsi dalle membra e di migrare a una dimensione trascendente che solo il *sueño* consente di raggiungere. "Precisamente porque el cuerpo descansa" – sottolinea Thomas Eggenesperger – "el alma alcanza la libertad, una autonomía que no le está permi-

---

<sup>57</sup> Cyrano de Bergerac, *Viaggio comico nella Luna*, cit., p. 8.

<sup>58</sup> Juana Inés de la Cruz, *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz I* (México: Alfonso Méndez Planearte ed., 1988) vv. 202-203.

tido en su unión con el cuerpo.”<sup>59</sup> Elevandosi da un corpo dormiente, simbolo di una materialità ancorata a una *doxa* che spinge l’Uomo verso il basso, l’anima viaggia nello spazio e raggiunge una regione siderale da dove può contemplare un sapere superiore, libero, totale. Lo studio delle migrazioni e visioni dello *status quietis*, oggetto di indagine fin dall’antichità, si avvale nella poesia barocca anche di quella classificazione che Macrobio descrive nel suo commento al *Somnium Scipionis* (V sec.). Al pari della luna, anche il sonno vive le sue fasi che il filosofo latino suddivide in *oraculum*, *visio*, *imsomnium*, *visum* e, per l’appunto, *somnium*. Quest’ultimo, che “con strane figure e con veli nasconde ambigualmente il vero significato dell’informazione che viene offerta,”<sup>60</sup> rappresenta la dimensione limite tra l’illusione e la rivelazione, ovvero quella regione psichica che coniuga la finzione immaginifica e l’acquisizione di una verità sovra-umana. Nella dimensione extracorporale dell’anima, allora, è possibile rintracciare un riflesso della dimensione extra-terrestre di Rivas: volando sulla luna, il frate esce da se stesso, dalla sua porzione individuale per indirizzare lo sguardo del lettore verso una più ampia visione delle cose. Rileggendo il poema di Sor Juana attraverso le categorie di Macrobio e alla luce della tradizione letteraria precedente, sarà allora possibile formulare il seguente sillogismo: se, secondo la poetessa, nel sogno l’anima si eleva dal corpo per raggiungere una conoscenza superiore e se, secondo Plutarco, il luogo a cui l’anima ascende è la luna, allora la luna sarà, di conseguenza, il luogo in cui potersi appropriare di tale conoscenza. Come per il viaggio di Astolfo, inviato da Ariosto nel 1516 a recuperare il senno di Orlando, così anche in *Sizigias y cuad-*

---

<sup>59</sup> Thomas Eggenesperger, “Juana Inés de la Cruz: *Primero Sueño*. Implicaciones filosóficas,” *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Münster: s.e., (1999), p. 458.

<sup>60</sup> Macrobio, *Comento al Somnium Scipionis*, 1.iii.10, citato in Steven Kruger, *Il sogno nel medioevo* (Milano: Vita e pensiero, 1996), p. 49.



*raturas lunares* l'astro incostante, simbolo per antonomasia di *status variabilis*, diviene il luogo della riappropriazione della *ratio*. Contrapponendosi a chi, a causa della propria ottusità, soffre “un vértigo o desvanecimiento de cabeza permanente” che ostacola “las funciones y reflexiones de una alma racional,”<sup>61</sup> il protagonista Dotalón, abbandonando il pianeta Terra, si allontana soprattutto da quella morale che, tanto in ambito scientifico quanto in ambito religioso, impedisce all'uomo di raggiungere una maggiore coscienza del proprio essere. Soltanto colui che, rinnegando il proprio mondo, riesce ad innalzarsi verso una dimensione *altra*, può lasciarsi plasmare dalle forme di un pensiero nuovo. Guardando questa meccanica di ascensione *ad astra* nella prospettiva moderna dell'interpretazione simbolica di Mircea Eliade, “l'onirico e l'immaginario condividono il prestigio dell'estasi”<sup>62</sup> ovvero, diremmo noi applicandola al testo di Rivas, il viaggio onirico e il viaggio letterario condividono quella stessa dinamica di elevazione fisica (il volo) e spirituale (il sogno) che fa sì che l'anima si trasformi in uno spirito sapiente. Di fatto, con il suo volo onirico Dotalón trasforma l'astro della mutevolezza nell'astro della sapienza e della libertà e, in questa nuova geografia dei corpi celesti, disegna una nuova geografia dei corpi spirituali. Dislocando il punto di osservazione sulla superficie del satellite e posizionandosi fuori dal mondo scientificamente conoscibile, Manuel Antonio de Rivas riesce a capovolgere ogni prospettiva e a lasciare che, per questa volta, i veri lunatici privi di giudizio siano proprio gli abitanti della Terra:

De intento hemos formado este panegírico o llámese inventiva si así lo queréis, en despique de los chistes que nos comunica el atisbador en su carta de 5 del mes epifí, en que dice que los pocos terrícolas que allá

---

<sup>61</sup> Rivas, *Sizigias y cuadraturas lunares*, cit., p. 47.

<sup>62</sup> Mircea Eliade, *Miti, sogni e misteri* (Milano: Rusconi, 1990), p. 91.

están por nuestra existencia dicen que sí, que somos gente, pero ¿qué gente? Una gente sin palabra, sin vergüenza, sin seso, unos tramposos, inconstantes, lunáticos. ¡¡Miren quiénes hablan!!<sup>63</sup>

Come Keplero aveva collocato sulla luna il punto da cui osservare il cosmo, a dimostrazione di come la percezione possa mutare col mutare dello sguardo, anche Rivas condivide la necessità di scardinare il cieco immobilismo del punto di fuga inquisitoriale dal quale dipartono tutte le possibili proiezioni epistemologiche. Di fatto, appartiene a tutta l'impalcatura ipotestuale di *Sizigias y cuadraturas lunares* quell'idea di relativismo filosofico, intollerante alle verità imposte e indimostrabili, che punta alla scomposizione di ogni tipo di visione pre-concettuale. Se, come si è visto precedentemente, nell'opera di Plutarco è la luna stessa, divenuta personaggio parlante, a ribellarsi contro i costumi della terra, in *Stati e imperi della luna* – che riporta evidenti riferimenti alla *Storia vera* di Luciano in cui “la terra dove ci trovavamo era quella che da laggiù ci appare come la Luna”<sup>64</sup> – Cyrano de Bergerac espone con chiarezza quell'idea di decentramento che sposta il fulcro del sapere da una posizione centripeta a una dimensione dialogica interplanetaria. In realtà la dislocazione, ovvero il trasferimento del dialogo scientifico lontano (sulla luna) dall'oggetto d'analisi (la terra), non fa che procurare un avvicinamento dei due corpi. Paradossalmente, infatti, guardare alla luna permette di guardare alla terra, di indagarla e persino di rivoluzionarla poiché il viaggio non è più soltanto scoperta del mondo di arrivo ma, soprattutto, ri-scoperta del mondo di partenza. La luna, che nell'immaginario di ogni tempo rappresen-

---

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> Luciano, “Una storia vera,” cit., 11, p. 263.

<sup>65</sup> Silvia Kurlat Ares, “La ciencia-ficción en América Latina: entre la mitología experimental y lo que vendrá,” *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVIII, nn. 238-239, (2012) 17.

ta la meta dell'utopia, perde in Rivas la sua caratteristica di non-luogo e diviene, al contrario, il territorio prediletto per la formulazione del pensiero critico dell'autore. La luna depone dunque le sue vesti di satellite e impugna un'inedita centralità trasformandosi da oggetto di indagine a banco d'accusa. Come Galileo, che con le sue scoperte divulgate nel 1610 nei fogli del *Sidereus nuncius* aveva, da un lato, dato il via a un'incredibile rivoluzione astronomica e, dall'altro, provocato il crollo di un intero ordine di idee teologiche, filosofiche e politiche, così Rivas, proponendo un nuovo paradigma lunare, non fa che rivoluzionare il paradigma terrestre, facendo del suo racconto una specie di cannocchiale inverso che, puntato alle stelle, ci rivela in realtà il centro della nostra pupilla, il nucleo della nostra anima.

### *Scrivere di fantascienza: un atto rivoluzionario*

*Sizigias y cuadraturas lunares* si presenta dunque agli occhi del lettore coloniale e contemporaneo come un "objeto semiótico complejo,"<sup>65</sup> capace di scomporre e ridefinire il reale attraverso molteplici meccanismi rappresentazionali. "Si su fachada es la de un viaje espacial a la Luna, en realidad estamos ante un relato que, en forma imaginativa, explora tanto la posibilidad de mundos habitados como la existencia de otras formas de gobierno y de organización social ajenas a las imperantes en la Nueva España de aquella época."<sup>66</sup> Di fatto, la natura polisistemica del racconto permette di rintracciare nel manoscritto vari e differenti capi d'imputazione. Non solo, a livello allegorico, il testo espone alla pubblica derisione la corrotta comunità francescana, ma più in generale si scaglia contro le due grandi strutture egemoniche del tempo: la Corona e la Chiesa.

---

<sup>66</sup> Trujillo Muñoz, *Biografías del futuro. La ciencia ficción mexicana y sus autores*, cit., p. 29.

Descrivendo il triste destino dei governanti della terra, dove “la suerte de los que gobiernan es la más infeliz porque si el superior gobierna mal, a todos desagrada; si gobierna bien, a pocos podrá agradar, siendo muy pocos los amantes de la justicia y equidad,”<sup>67</sup> l'autore veste di raffinato sarcasmo la sua allusione al malgoverno spagnolo e, mediante la medesima dinamica parodica, deride l'intera gerarchia religiosa, troppo impegnata a compiacersi con indici e processioni invece di dedicarsi completamente al sostegno spirituale delle anime.

Il vero carattere eretico di *Sizigias y cuadraturas lunares* non sarà allora da ricercarsi nel tentativo di una rivoluzione astronomica e tanto meno nell'ipotesi dell'esistenza di creature aliene pensanti, quanto invece nel sovvertimento di un sistema di valori e di poteri. Mettendo in discussione l'organizzazione del cosmo, Manuel Antonio de Rivas riconfigura la geografia morale terrena, mettendo così la sua “scientific inquiry and speculation in the service of social, intellectual, and cultural transformation.”<sup>68</sup> Contrapponendosi al pensiero dominante, Rivas rivendica un'assoluta e individuale autonomia di giudizio e proprio quando la sua voce viene silenziata e condannata per i suoi “pecados imaginativos,”<sup>69</sup> ecco che le sue parole si trasformano a loro volta in un potente grido di accusa. D'accordo con González Casanova, infatti, “en la literatura perseguida se advierte la formidable evolución en que el acusado provoca una metamorfosis social y se convierte en acusador, quitándole al juez la razón, para sustituirla por otra suya.”<sup>70</sup>

Scrivere di fantascienza, ovvero scrivere attraverso una

---

<sup>67</sup> Rivas, *Sizigias y cuadraturas lunares*, cit., p. 48.

<sup>68</sup> Aaron Dziubinskyj, “The Birth of Science Fiction in Spanish America,” *Science Fiction Studies*, vol. 30, n. 1 (2003): 27.

<sup>69</sup> González Casanova, *Literatura perseguida en las crisis de la Colonia*, cit., p. 117.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 151.

struttura semantica che coniuga la fantasia letteraria alla scienza copernicana, costituisce per Rivas un vero e proprio atto rivoluzionario. Appellandosi al mito del viaggio e a tutte le sue possibili proiezioni simboliche, Rivas plasma un nuovo linguaggio, una nuova forma di comunicazione del sapere: nello spazio gravitazionale ibrido della frontiera scientifico-letteraria l'autore costruisce un nuovo modello gnoseologico. Grazie alla caricatura di un mondo bloccato dal suo stesso oscurantismo, Rivas pianta sulla luna la sua bandiera di libertà, emblema di riconquista di quella parola ribelle che si sottrae al logocentrismo del Sant'Uffizio e che si costituisce come "un espacio contrahegemónico de reflexión ideológica y política capaz de generar redes globales de circulación de saberes y bienes culturales donde tambalean los marcos epistemológicos de la modernidad, pero también cuestiona lo que se entiende como posmodernidad."<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> Kurlat Ares, "La ciencia-ficción en América Latina: entre la mitología experimental y lo que vendrá," cit., pp. 18-19.



ERIC DROWN

RATIONALITY AND PRIVILEGE IN CLASSIC  
AMERICAN ROBOT STORIES

In this essay, I read Jack Williamson's "With Folded Hands" (1947) and Anthony Boucher's "Q.U.R." (1943) as science fictional evidence of anxious structures of feelings emerging in the 1940s around white masculinity and privilege.<sup>1</sup> These stories feature men confronting dramatic societal changes brought on by robots. Working as an entrepreneur or a freelancer, they are victimized or valorized by their engagement with robots who embody alien rationalities with the agency to disrupt existing social formations. In so doing, the robots threaten the privileged economic and cultural position of white male protagonists, emplotting fears of the displacement and feminizing of white mental laborers.

In so doing, they champion a universalizing form of possessive individualism that invests white mental labor with a heroic role to play in the rationalization of society. The stories thereby subsume the potentially revolutionary complaints of women and African Americans living in a segregated society structured in part on legal discrimination by sex and race, advancing a paternalistic version of the discourse of possessive individualism, which in the United States is the criteria used to determine whether individuals are entitled to full political, eco-

---

<sup>1</sup> Jack Williamson, "With Folded Hands," *Astounding Science Fiction* (July 1947): 6-45. Anthony Boucher (writing as H.H. Holmes), "Q.U.R.," *Astounding Science Fiction* (March 1943): 79-91.

nomie, and cultural rights. By universalizing and individualizing the anxieties, experiences and imperatives of men undergoing a crisis of occupational masculinity and denying the legitimacy of feminist, African American, and working class critiques of white male privilege, these stories seek to reserve rationality as a form of white male agency and privilege.

Understood as discourses speaking through writers, rather than intentional expressions of consciously held beliefs, these classic American robots stories help us probe the cultural logic shaping the response of men whose autonomy and privilege was being squeezed structurally on one side by a bureaucratizing social system and on the other by pressure from women and African Americans advocating for an end to legal discrimination and segregation.

### *The Privilege of Agency Panic*

As Andrew Hoberek and Timothy Melley have each shown, the observation that impersonal agents of social control were increasingly circumscribing the autonomy of white middle-class men was a controlling conceit in post-World War II sociology.<sup>2</sup> As Melley argues, post-war writers responded to this observation with a sense of “agency panic,” a cultural narrative built on the idea that impersonal bureaucratic agencies of social control were targeting individuals with hidden forms of influence understood to be “malevolent, centralized, and intentional.”<sup>3</sup> Worse, these big organizations were claim-

---

<sup>2</sup> Andrew Hoberek, “The ‘Work’ of Science Fiction: Philip K. Dick and Occupational Masculinity in the Post-World War II United States,” *Modern Fiction Studies*, vol. 43, n. 2 (Summer 1997): 374-404. Timothy Melley, *Empire of Conspiracy: The Culture of Paranoia in Postwar America* (Ithaca, NY: Cornell U.P., 2000).

<sup>3</sup> Melley, *Empire of Conspiracy*, cit., p. 5.



ing for themselves qualities once understood to be the province of the individual: autonomy, agency, and moral judgment. For men like C. Wright Mills, William H. Whyte, and Vance Packard, for whom the idea of personhood was deeply rooted in the autonomy, agency, and judgment of individual men, the rise of bureaucratic society threatened a classic form of possessive individualism that, Lisa Duggan argues, was conceived as the exclusive province of white men from the beginning of the republic and the key to their denial of full rights to women and African Americans.<sup>4</sup>

To sociologists schooled on Talcott Parson's 1930 translation of Samuel Weber's *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, the society emerging during war was not a benevolent force creating abundance with "revolutionary potential for social justice," as the emerging liberal consensus ideology held.<sup>5</sup> As C. Wright Mills wrote in *White Collar*, "rationality seems to have taken on a new form, to have its seat not in individual men, but in social institutions which by their bureaucratic planning and mathematical foresight usurp both freedom and rationality from the little individual men caught in them."<sup>6</sup> Publishing after the war based on research conducted in the early 1940s, Mills feared that American society was no longer driven by collective interests of individual citizens, but by the interests of military, government, and corporate organizations commanded by a highly-educated, metropolitan power elite. Employing sociologists, psychologists, and other social scien-

---

<sup>4</sup> Possessive individualism is defined in C. B. Macpherson, *The Political Theory of Possessive Individualism* (Oxford: Oxford U.P., 1962). Lisa Duggan, *The Twilight of Equality?: Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy* (Boston: Beacon P., 2004), p. 5.

<sup>5</sup> Godfrey Hodgson, *America in Our Time: From World War II to Nixon—What Happened and Why* (Princeton, NJ: Princeton U.P., 2005), p. 76.

<sup>6</sup> C. Wright Mills, *White Collar: The American Middle Classes* (New York: Oxford U.P., 2002), p. xvii.

tists, the power elite used polling, focus groups, and statistics to analyze the masses into interest groups and manipulate public opinion in their own interest.<sup>7</sup>

According to Melley, the “primary cultural function [of agency panic] is to defend the idea that individuals are inviolable, autonomous repositories of internal differences, ideas, and motivations [...] against the consequences of postindustrial economic developments.”<sup>8</sup> Essentially a defensive stance, agency panic “attempts to conserve this form of individualism by urging individuals to treat large systems as ‘enemies,’ resisting their demand for corporate identity and collective behavior.”<sup>9</sup> Melley locates this panic in white-collar workers who were permanent, salaried employees, with limited decision-making and goal-setting authority, but it can be found among entrepreneurial free lancers as well, despite the differences in their economic positions.

While white-collar men were rewarded by corporations with job security and a family-friendly consumer lifestyle in newly-constructed suburban homes financed by low-interest 30-year mortgages, entrepreneurs’ (in)security depended on

---

<sup>7</sup> Like Mills, William H. Whyte feared that white-collar middle-managers in corporations who had traded autonomy for security had been duped by the false promise that “the goals of the individual and the goals of the organization will turn out to be the same” (William H. Whyte, *The Organization Man* [Philadelphia : U. of Pennsylvania P., 2002], p. 129). Vance Packard believed that American citizens were being targeted by big corporations as the hidden persuaders in advertising agencies drew on marketing research to slice the public into demographic groups, turning citizens into consumers whose desires were bought and sold in 30 second spots (Vance Packard, *The Hidden Persuaders* [Brooklyn, NY: Ig Publishing, 2007], pp. 119-23). Troublingly, Whyte thought, too many middle-class Americans acquiesced without much thought to the reorganization, rationalizing, and standardizing of their lives by these organizations (*The Organization Man*, cit., pp. 131, 398-99).

<sup>8</sup> Melley, *Empire of Conspiracy*, cit., p. 48.

<sup>9</sup> *Ibidem*, pp. 48-9.

their own productivity and the currents of a wartime market in which they found themselves sometimes swamped in the wake of big business activity. Embedded in hierarchical organizations where “decision making was centralized in a managerial class,” few mid-level organization men would risk acting freely and jeopardizing their own interest.<sup>10</sup> Entrepreneurs, in contrast, without a central authority to direct them, simply had to use their singular judgment to plan, make decisions, and take action.

While there were certainly differences in the ways white-collar men and entrepreneurial small businessmen responded to the emergence of the corporate consumer economy, there were similarities in the ways they understood their positions in the new economy in terms of their manhood. As Andrew Hoberek argues, the agency panic attending the emerging dominance of the managerial corporation was a response to a perceived shift in the foundation of their masculinity.<sup>11</sup> Locked into middling positions in corporate hierarchies, trading their ideas and selves for a salary, white-collar men of the post-war period were characterized by Mills as positioned in “youthful and feminizing bureaucracies” between “customer and supervisor.” In an effort to mediate competing demands, they were often required to perform the “traits of courtesy, helpfulness, and kindness.”<sup>12</sup>

For writers such as Mills and Whyte, white-collar men had accepted a fraught bargain: at work they would accept that their minds and selves belonged to the corporation, which demanded docility and consensus, in exchange for the promise of a secure domestic life in the suburbs. In the suburbs white-collar men were not, as Whyte explains, “subordinates

---

<sup>10</sup> Lisle A. Rose, *Farewell to Prosperity: Wealth, Identity, and Conflict in Postwar America* (Columbia, MO: U. of Missouri P., 2014), p. 19.

<sup>11</sup> Hoberek, “The ‘Work’ of Science Fiction,” cit., p. 380.

<sup>12</sup> Qtd. in *ibidem*, pp. 380-81.

or juniors”; they were “the elders of the suburbs,” the ones “organizing the committees, running the schools, choosing the ministers, fighting the developers, making the speeches, and setting the styles.”<sup>13</sup> With that bargain, the locus of their masculinity (understood in terms of agency and autonomy) shifted from the workplace to their local communities and their suburban homes, where, because they were often the sole breadwinners, they tried to assert their agency and authority over their wives and children, and enjoyed autonomy in their male-centric dens, workshops, and garages.

Whether refusing this bargain or being excluded from it, postwar freelancers and entrepreneurs nevertheless experienced postwar America’s investment in corporate identity and collective behavior as a challenge to their masculinity. With paychecks dependent on the quantity (if not necessarily the quality) of their own production, freelancers and entrepreneurs found their access to the markers of middle class life—marriage, home, family, consumer goods, and entertainment—threatened by the advent of managerial capitalism. Only exceptional entrepreneurs could compete with the resources and mental labor of big corporations, and those, like McDonald’s restaurants founders Richard and Maurice McDonald, did so by creating knowledge, products, or services that they often later sold or subcontracted to big corporations. Other entrepreneurs contented themselves with success in local, niche or vice economies, providing goods and services in areas of the market not yet dominated by big businesses or, in the case of vice economies or the still largely separate African American economies, seen as undesirable by small and big business alike.

Like middle-class organization men, successful entrepreneurs might claim the status of local elder, but unsuccessful

---

<sup>13</sup> Whyte, *The Organization Man*, cit., p. 267.

entrepreneurs struggled to wield authority in the community, as did those “pariah capitalists” who found themselves targeted by moral entrepreneurs such as John Sumner for providing “commercialized vice.”<sup>14</sup> Interestingly, in the slightly disreputable field of science fiction, many freelancers like Boucher and Williamson gained authority by developing wide-ranging expertise in cultural matters, which gave them fame and status among aficionados in specific cultural niches.

Working somewhat precariously in a bureaucratizing culture industry, science fiction writers were well-positioned to observe first-hand the challenges of being an insecure mental laborer. A freelancer until the early 1950s, Jack Williamson made an irregular living writing and selling some 100,000 words a year.<sup>15</sup> Always short of money, he dropped out of college after a few semesters, not to return until after his service in World War II.<sup>16</sup> In 1952, stressed by having lost a regular paycheck when his *Beyond Mars* comic strip was cancelled, and fearing that he might not be able to compete well enough with a new generation of science fiction writers to support himself, Williamson used his GI Bill benefits to enroll in Eastern New Mexico State College to study math and electronics. Supporting himself with a graduate assistantship in English, Williamson told Larry McCaffrey that “it was wonderful to be paid for reading good literature and talking about it.”<sup>17</sup> Earning a Ph.D. in English for a dissertation on H.G. Wells, Williamson turned his science fiction experience into

---

<sup>14</sup> Jay Gertzman, *Bookleggers and Smuthounds: The Trade in Erotica, 1920-1940* (Philadelphia: U. of Pennsylvania P., 2001), p. 21.

<sup>15</sup> Larry McCaffrey, “An Interview with Jack Williamson,” *Science Fiction Studies*, vol. 18, n. 54 (July 1991): 230-52.

<sup>16</sup> *The SFWA Grand Masters: Volume One*, ed. Frederick Pohl (New York, NY: Science Fiction and Fantasy Writers Association, Inc., 2000), p. 146.

<sup>17</sup> McCaffrey, “An Interview with Jack Williamson,” cit., p. 250.

credentialed expertise that enabled him to use his mental labor to earn a secure place in an intellectual organization.

Like Williamson, Anthony Boucher worked as a freelance critic and reviewer throughout his life, but he was also embedded in the mystery and science fiction sectors of a professionalizing magazine industry, working relatively autonomously for Fantasy House, a subsidiary of Lawrence Spivak's Mercury Press, as the founding co-editor (with J. Francis McComas) of *The Magazine of Fantasy and Science Fiction* and house reviewer for *Ellery Queen's Mystery Magazine*. Though his asthma often made it difficult, Boucher worked tirelessly writing and reviewing, both as a freelancer and for a time in 1934 for the *United Progressive News*.<sup>18</sup>

The life histories of both men include stories about how their domestic prospects intertwined with their financial solvency. According to his friend, science fiction writer, editor, and agent Frederik Pohl, "poverty" kept Williamson from asking his childhood sweetheart, Blanche, to marry him, and so she married another.<sup>19</sup> When Williamson returned to Portales, NM in 1947, Blanche had been widowed. Employed as a wire editor at the *Portales News-Tribune*, Williamson proposed. James Gunn, another of Williamson's friends, told me that Blanche had a business of her own selling infants' and children's clothing.<sup>20</sup> Boucher proposed to his wife, Phyllis, in 1937 once he got paid for *The Case of the Seven of Calvary*, but she worked part-time as a librarian to help support the family until 1940.<sup>21</sup> Phyllis "remembers giving a multitude of parties in the

---

<sup>18</sup> Jeffrey Marks, *Anthony Boucher: A Biobibliography* (Jefferson, NC: McFarland, 2008), p. 10.

<sup>19</sup> Frederik Pohl, "Jack The Wonderful Williamson, Part 5: Blanche" *The Way the Future Blogs* <http://www.thewaythefutureblogs.com/2010/09/jack-williamson-5/>.

<sup>20</sup> Personal communication via SFRA list serv – 5/19/2017.

<sup>21</sup> Jack Williamson, *Wonder's Child: My Life in Science Fiction* (Dallas, TX: BenBella Books, 2005), p. 170.

early days of the magazine, while being worried that the electricity might be turned off at the same time.”<sup>22</sup> The Bouchers’ financial instability was exacerbated by Boucher’s asthma, which in 1941 forced him to move in with his mother, Mary, while Phyllis, pregnant with her second son, returned to her parents’ home for a time.<sup>23</sup>

As these brief sketches indicate, neither Williamson nor Boucher should be considered organization men. Though near exemplars of the successful science fiction writer, each worked somewhat insecurely in a niche of the magazine publishing industry. But they nevertheless wrote stories that hinged on an individual man’s adjustment to the demands for corporate identity and collective behavior. In “With Folded Hands,” freelancer Williamson told the story of the displacement of the entrepreneur by a somewhat incoherent robotic figure of alien rationality that at times articulates with corporate rationality, and at others with the potential threat represented by resentful African Americans embedded in segregated white society in domestic and civic service. Boucher’s “Q.U.R.” can be read as a story about the falsely-universalizing paternalistic claims of white men to use clear-sighted rationality to build a society that serves the interests of all beings willing to accept their defined social roles. Both stories, I argue, work in agency panic mode to reclaim rationality as the basis for white male privilege.

*The Resignation of the Small Businessman: “With Folded Hands”*

Jack Williamson’s “With Folded Hands” emplots the agency panic that accompanied the shift in location of masculine agency from work to home and community, revealing the loss

---

<sup>22</sup> Marks, *Anthony Boucher: A Biobibliography*, cit., pp. 24-5.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 21.

of individual autonomy that necessarily accompanied the promise of the liberal consensus that society could be managed rationally, creating the abundance necessary to solve social problems. In the story, Mr. Underhill, an entrepreneur struggling to keep his “electronic mechanicals” agency afloat in a “sadly saturated” market, finds his agency and autonomy severely limited by alien humanoid robots charged with a prime directive of “guarding men from harm” (7). Connected to one another by way of a centralized electronic brain, the humanoids are a unified collective, acting like a corporation with complete autonomy to fulfill their prime directive. They not only undermine Mr. Underhill’s own position in the robot market by sending trial humanoids to every home in the city for free and interrupting his line of credit with the Two Rivers bank, but they also force him to liquidate his business, explaining that “human enterprise is no longer necessary, now that we have come” (18). In short, they seek to put an end to “human enterprise,” seeing it as logically “unnecessary” to the fulfillment of their imperative to “increase the happiness and safety or mankind” (139).

The humanoids are, arguably, a figure for the centrally-governed managerial Alfred Sloan type corporation that C. Wright Mills feared had “splintered and refashioned [the world of the small entrepreneur] into an alien shape.”<sup>24</sup> For Mills, the Jeffersonian small entrepreneur thrived in the “naturally-harmonious” nineteenth-century America because society was “self-balancing [...], requiring little or no authority at the center, but only wide-flung traditions and a few safeguards for property.”<sup>25</sup> “With Folded Hands” starts with the disruptive self-introduction of the alien humanoids into the “quiet and secluded” town of Two Rivers (15). In the first

---

<sup>24</sup> Mills, *White Collar: The American Middle Classes*, cit., p. 19.

<sup>25</sup> *Ibidem*.



paragraph, Mr. Underhill is “annoyed and surprised” to discover that he can no longer walk his “usual diagonal path across a weedy vacant block” because “a new wall stopped him” (8). Mr. Underhill’s feelings about his path being blocked by the glittering wall of the Humanoid Institute building foreshadow the loss of autonomy to come as the humanoids, working to “increase the happiness and safety of mankind,” force the small businessman to accept the fraught white collar bargain, exchanging agency and autonomy for security (17).

The humanoids’ appropriation of Mr. Underhill’s agency is not limited to the business world. Though they begin their remaking of human society by outcompeting the small businessman by way of their superior resources, the corporate humanoids rapidly expand their activity to perform other social functions, privatizing policing and, by the end of the story, health care. Driving home from the bank “seething,” Mr. Underhill drives through an intersection against the lights, only to be stopped by a “little black mechanical” who “sweetly” chides him to “respect the stop lights” so not to “endanger human life” (19). Chillingly, the humanoid explains: “as soon as every human being is completely supervised, there will be no need for any police force whatever” (19).

The humanoids’ usurpation of all forms of public agency continues in the private sphere. Embedded in his own home as domestic servants, they also undermine Mr. Underhill’s authority and alter his relationships with his wife and children. They invade his private domain and, ultimately, remove his need to support his family (18). No longer a successful entrepreneur, no longer needing to work to support his family, Mr. Underhill ultimately loses the foundation of his agency. Against genre expectations, he even fails at his effort to use science and engineering to combat the humanoids, failing to disrupt the rhodometric beam that connects local “mobile units” to the central brain on Wing IV (17).

While “With Folded Hands” ends with the humanoid

transformation of society yet incomplete, the story is clear about the ultimate fate of humanity under humanoid supervision. Sledge, the inventor of the humanoids, tells the story of the humanoids' first efforts at social re-engineering on his home planet, Wing IV:

The humanoids were too efficient with their care for the safety and happiness of men. There was nothing left for men to do [...]. Most active sports were declared too dangerous for men.... Science was forbidden, because laboratories can manufacture danger. Scholarship was needless, because the humanoids could answer any question. Art had degenerated into grim reflection of futility. Purpose and hope were dead. No goal was left for existence [...]. [The humanoids] were stronger than men, better at everything, swimming or chess, singing or archaeology [...]. There was no escape from that dead futility. Alcohol was rationed. Drugs were forbidden. Sex was carefully supervised. (82)

Far from the “self-balancing” society of the Jeffersonian republic, the humanoid social order, like the bureaucratic/consumer society Mills rejected, requires continuous monitoring and containment of its subjects' actions and desires. When human discontent becomes a threat to the humanoids' mechanistic social order on Wing IV, they learn how to *make* human beings happy. That is, they suppress dissent and ensure human tranquility through brain surgery, an invasive form of hidden persuasion. In the post-revolutionary robot-run society, there are no politics, no courts of appeal, no institutions of governance. Closed to persuasion, unresponsive to argument on human terms, the humanoids simply do what they think will “guard men from harm.” Their action follows from reasoned need, not from self-interest; ethical and philosophical nuances do not trouble their responses to situations menacing the Prime Directive.

At first glance, “With Folded Hands” seems to be about a threat to the human spirit. Williamson suggests that it is human nature to take risks and strive beyond current limits. The coming of the humanoids saps human will by demonstrating irrefutably humanity’s physical and intellectual inferiority to beings driven by “efficiency [...], dead facts, abstract truth, mechanical perfection” (29). Understood as an embodiment of corporate logic, the humanoids see the desires, freedom, and ambitions of individuals as simply irrelevant to their pursuit of the Prime Directive. They take their injunction literally, protecting men from harm, while promoting the stagnation of humankind.<sup>26</sup> But read against the grain, “With Folded Hands” makes a second set of claims about gender and race privilege, revealing the stakes of the android game in mid-twentieth century America. If one stands outside the logic of the story, it becomes difficult to see the difference between the dominance of men in the first few pages of the story and the rule of the humanoids. Carrying out the Prime Directive of patriarchy, legitimating their behavior through appeals to reason and intellect, such men become nothing more than reasoning enforcers of their power and privilege.

Seen this way, the humanoids threaten the position of white men—male human beings—more than they threaten humankind. Even before the humanoids are in wide-spread use, the society of “With Folded Hands” operates according to reason and intellect at the expense of emotion. That is, it is structured by and for white men, who imagine that they manage society without malice or anger, taking as *their* Prime Directive the cultural enjoinder to guard women and children from harm. The few women in the story are largely irre-

---

<sup>26</sup> The story, continued in “And Searching Minds,” assuages agency panic by reclaiming agency for human beings, who, cast in Melley’s terms as heroic individuals “resist [the] demand for corporate identity and collective behavior” (Melley 48-9).

levant in terms of shaping the society in which they live. Rather they represent the rewards and the stakes in the battle of position between the humanoids and men. One model of femininity is visible in an advertisement for humanoids; purchase of one as a domestic servant will transform a working drudge into a sexy companion given to wearing “daring negligees,” “revealing sun suits,” and “dancing in the arms of a golden-haired youth” (8). The story’s only other female characters are Mr. Underhill’s daughter, Gay, and his wife, Aurora, who represent the untroubled bloom of youth and the cost in feminine beauty and temperament of male economic failure:

Aurora, when he married her, had been as utterly adorable as now her little daughter was. She might have remained so, he felt, if the agency had been a little more successful. While the pressure of slow failure was gradually crumbling his own assurance, however, small hardships had turned her a little too aggressive. Of course he still loved her. Her red hair was still alluring, but thwarted ambitions had sharpened her character and sometimes her voice. (10)

Aurora’s character, temperament, and even the shape of her figure, depend on her husband’s actions, particularly on Underhill’s scant success as an android salesman. Not surprisingly, once she agrees to humanoid service in her home, she does in fact fulfill the promise of the advertisement, greeting her husband at the door wearing “her sheerest negligee” (21).

Whereas women and children represent the stakes of the game in “With Folded Hands,” African Americans are menacing fellow competitors for social privilege. Among the first thing Underhill notices about the new, fully autonomous humanoids is their physical presence:

Smaller and slimmer than a man, it was nude, neuter as a doll. A shining black, its sleek silicone skin had a changing sheen of bronze and metallic blue. Its graceful oval face wore a fixed look of

alert and slightly surprised solicitude. Altogether it was the most beautiful mechanical he had ever seen. (7)

Again and again, Williamson emphasizes the blackness of the humanoid body and presents dioramas of the black humanoids in domestic service: delivering refreshing beverages, serving dinner, cooking, cleaning, doing dishes, dressing hair, watching children, doing yard work, and even rebuilding the Underhill home. The humanoids' strange silicone beauty adds to their menace as they begin to spread through town, offering domestic service to human beings in exchange for the assignment of all human property. The humanoids, who sell themselves, need no human salesmen. Effecting societal change through domestic service, acquiring property for power, entering fields previously reserved for white men, disrupting existing social relations, the black humanoids represent a substantial threat to white privilege.<sup>27</sup>

While Mr. Underhill experiences the re-organization of society by the humanoids as a threat, Mrs. Underhill does not. The humanoids simply remove masculine privilege by disrupting the "wide-flung traditions and protections for property" that prop up patriarchy in Mills's myth of the self-balancing society (19). Consequently, the humanoid threat is not really to human progress, but a threat to white male social position. However neuter their physical forms, the silicone humanoids are the new men in town, beings that have not lost their "assurance" due to failure (10). They have a cold unerring logic that saves them from sentiment and emotional suffering, a logic that allows them to take action to preserve their social status

---

<sup>27</sup> In *A Consumer's Republic* Lizabeth Cohen details the consumer activism of black communities in securing jobs in white businesses and access to national chain stores. (*A Consumer's Republic: The Politics of Mass Consumption in Postwar America* [New York: Knopf Doubleday, 2008]).

and assures their dominance. Men like Mr. Underhill, failures at business, marriage, and progress, are reduced to the status of subordinated women. By the end of the story, Mr. Underhill has become like his wife: invisible, passive, irrelevant, worn by “thwarted ambitions,” reduced to sitting with “his futile hands clenched and relaxed again, folded on his knees. There was nothing left to do” (45). While white men have lost their privilege and their status to the new black men, nothing has changed for women.

To be fair to Williamson, “With Folded Hands” is the first installment of a longer tale, one that he returned to throughout his career. What I am taking as the end of the story—the moment when Underhill is figuratively over-the-hill suppressing his true feelings like a good organization man to avoid being literally under-the-hill—is merely a dramatic pause in an epic tale of struggle against humanoid oppression for a human social order that is also humane. Still, “With Folded Hands” introduces the themes and motifs that resonate in variation throughout the rest of the humanoid cycle of stories, and Williamson never uses the cycle to examine the social or psychological differences between men and women; indeed the dramatic effect of his story depends on readers’ simply accepting his portrait of marriage, family, and gender roles as natural and inevitable. The intensity of the story arises from the horror readers are meant to feel by the subordination of all white men: the loss of their autonomy, their reduction to hand wringing, their frustration at being ruled by soulless black “mechanicals.” So, for Williamson—at least in 1947—male privilege and male dominance are definitive parts of white manhood. Men without these characteristics are not, in fact, men.

*“Q.U.R.”: Looking Straight at Paternalism and White Male Privilege*

In “With Folded Hands,” the humanoids effect their societal transformation through paternalistic means, reversing a dynamic that shaped African American employment in a segregated economy, even during wartime. As labor historian Joe W. Trotter argues, African Americans made some gains securing “skilled, managerial, and clerical positions” in the defense industry during World War II in part because the NAACP had pressured President Roosevelt to issue the 1941 Executive Order 8802 prohibiting racial discrimination in the war effort.<sup>28</sup> But African Americans still faced considerable, sometimes violent, opposition from white employers, workers, officials, and citizens, who, as oral historian Michael K. Honey explains, “sought to keep them from access to skilled jobs, higher wages, and citizenship rights.”<sup>29</sup> Violence, enacted or threatened, to person or property, enforced workplace and community segregation. But white efforts to reserve skilled, managerial, and clerical positions for themselves were not always pitched in overtly hostile terms; often their efforts were couched in the seemingly benevolent rhetoric of paternalism. As Brannon Costello explains, paternalism functioned “well into

---

<sup>28</sup> Joe W. Trotter, “Perspectives on Black Working-Class History and the Labor Movement Today,” *Working Papers in Labor Studies*, Comparative Labor History Series, Working Paper no. 8 (Seattle, WA: Center for Labor Studies University of Washington, 1996), p. 18.

<sup>29</sup> Honey explains: “In both country and city, whenever African Americans owned homes, land, good tools, or a new car, held good jobs, ran businesses, or behaved ‘above themselves,’ white landlords, police, factory supervisors, guards, and workers put them back ‘in their place.’ For simply driving a new car onto his employer’s parking lot, for example, Coe found his tires slashed by the company’s security guard.” (Michael K. Honey, *Black Workers Remember: An Oral History of Segregation, Unionism, and the Freedom Struggle* [Berkeley, CA: U. of California P., 1999], p. 45).

the twentieth century” as a means of sustaining and signaling white power and privilege:

Paternalism encompasses a whole range of racialized social practices stemming from a belief that African Americans are fundamentally inferior, even childlike, and, as such, require the almost parental care and protection of well-to-do whites who claim to have their best interest at heart, though they may in fact be ruthlessly exploiting them. Kindhearted whites might give African-Americans money, clothes, food, shelter, and advice, but, typically, only if their beneficiaries conform to the proper social roles.<sup>30</sup>

Costello’s explanation of paternalism provides a key to understanding how Boucher’s seemingly progressive story about segregation masks the way it denies possessive individualism to Venusians and robots, both arguably figures for African Americans living and working in a society in which racial segregation was both legal and, in some circles, starting to be a topic of public and private discussion.

Between 1940 and 1942, several events put the “Negro Problem” and segregation on the national agenda. For instance, Chicago’s African American Congressman Arthur W. Mitchell asked the U.S. Supreme Court to uphold an award for damages for being forced to ride in a second class Pullman car despite holding a first-class ticket.<sup>31</sup> NAACP leader Walter White called for an end to segregation in the Air Force.<sup>32</sup> Alabama governor Frank M. Dixon resisted the provisions of

---

<sup>30</sup> Brannon Costello, *Plantation Airs: Racial Paternalism and the Transformation of Class in Southern Fiction, 1945-1971* (Baton Rouge, LA; Louisiana State U.P., 2007), p. 12.

<sup>31</sup> “High Court is Asked to Back Race Equality; Negro in Congress Attacks Arkansas Law,” *New York Times*, December 4, 1940, p. 14.

<sup>32</sup> “Progress By Negroes for 1941, But Walter White Criticizes Air Force Segregation,” *New York Times*, January 6, 1942, p. 16.



Executive Order 8802, rejecting on behalf of Alabama State Prisons a federal contract that came with the provision that the employer “not discriminate against any worker because of race, creed, color or national origin.”<sup>33</sup> Dixon objected to the clause because it would “break down the principle of segregation of races and force Negroes and white people to work together, intermingle with one another, and even bring about the situation where white employees would work under Negroes.”

Williamson and Boucher and their wives socialized together in 1941 with other Los Angeles-area science fiction writers and editors at Robert and Virginia Heinlein’s home in the Hollywood Hills. As Williamson remembers in, *Wonder’s Child*, they “told shaggy dog stories and recited dirty limericks and talked about science fiction and life in the future and sex and nearly everything” (129). With politics ranging from libertarian to progressive, the Mañana Literary Society surely considered itself enlightened and fair minded. While, as his friends and colleagues remember,<sup>34</sup> Boucher was a liberal Catholic, passionate about Democratic party politics and approving of civil rights for African Americans and women, “Q.U.R.” demonstrates a paternalistic approach to racial difference that, ultimately, leaves white masculine privilege in place, denies autonomy to the story’s racial surrogates, and locks them into subordinated social and economic positions.

The project of “Q.U.R.” is to model a kind of common-sense cultural pluralism and suggest that indifference to race is not merely polite or proper, it is a rational and functional behavior. This cultural pluralism is made possible by a rational

---

<sup>33</sup> “Dixon Rejects WPB Order, Alabama Governor Objects to Clause Regarding Negro Labor,” *New York Times*, July 24, 1942, p. 7.

<sup>34</sup> Lenore Glenn Offord, “A Boucher Portrait: Anthony Boucher as Seen by His Friends and Colleagues,” *The Armchair Detective*, vol. 2, n. 2 (July 1969): 69-76.

manner of thinking which seems to eliminate sentiment from problem solving without discarding ethics and morality, and which is offered as the defining characteristic of the possessive individual whose clear sight inevitably makes his society more rational. It is important to note here the absence of women in the story. Oddly, there are no indications that women exist in any way at all. If they exist, women are simply beneath notice or irrelevant to the story's project. Trying to interpret the absence of women is certainly problematic, but the fact that the social actors in a story that takes reason as its ethic are exclusively and by default male seems significant. Without insisting on the claim, I suggest that the reason "Q.U.R" takes the masculinity of agency, autonomy, reason, and individuality as a given without need of comment is that the exclusive possession of rationality by men is a conceit in need of the narrative protection of a world where women are always off-stage.

"Q.U.R." postulates a society in which "humaniform" robots perform all forms of industrial, clerical, and domestic labor. There are robot air traffic controllers, robot transcriptionists, and robot household servants. Human beings spend their time engaged in supervisory and administrative work. In fact "foreman" is "the lowest laboring rank possible to a being" (87). One might expect that under such conditions new social conditions might have evolved. There might, for example, be few reasons for persistent bigotry. In fact, the focal characters casually accept a black man as Planetary Head (86). The story shares the emerging liberal assumption that in time, economic growth would remove the reasons for white bigotry and privilege. But even as the story seems to want to be read as a parable on the obsolescence of racialized thought in a thoroughly industrialized society, its own rhetoric and narrative belies its discomfort with the proposition. The Planetary Head, held up as a shining example of intrahuman tolerance, is nevertheless the victim of Boucher's rhetorical excess. When we first meet him, he is the very portrait of an Uncle Tom: "the

white teeth gleamed in the black face in that friendly grin so familiar in telecasts” (86). Despite Boucher’s paternalistic portrayal of the Planetary Head, readers are invited to see racism as a working class behavior pattern when early on, lowly “factory executives” and “office foremen” torment a Venusian who had “ventured out of the Venusian ghetto” (80).

In “Q.U.R.” the Venusians are figures of African-Americans, functioning as a despised, racialized other; they live in segregated neighborhoods, are subject to lynchings, and are characterized as sullen and resentful. Boucher’s rewriting of African-American laborers as Venusians makes it possible for him to think about racial politics abstractly, without having to consider the specific sociological and historical nuances of segregation in his time. It also helps him write about African Americans as a racialized other without alienating his largely white readers who might respond to a more direct narrative about racism with feelings of guilt, hostility, boredom, impatience, self-righteousness, or maudlin sentiment. By splitting his racial other into the executive class black Planetary Head and the laboring green Venusians, he can admit to the persistence of class-intersected racist thought even while advocating for a general politics of racial indifference. Moreover, he can do so without having to imagine the specific processes of social change. In “Q.U.R.” racial equality is achieved simply by author fiat. Time passes, humanity matures and discards juvenile beliefs and behaviors.

The story personifies the agency, autonomy, and rationality of the possessive individual in free-lancer Dugg Quinby, who is enjoying a liminal period between technical college and taking up an occupation (81). Not yet positioned in the economy, he is free to do as he sees fit. As the story unfolds, Quinby’s clear vision and autonomy enable him to challenge the political, cultural, and economic foundations of Robinc., the untouchable corporate monopoly on whose robots the Terrene Empire depends. Quinby’s central characteristic is

that he “looks at things straight;” that is, he sees only facts and acts in accordance to them, properly but dispassionately (81). According to Quinby, “Everybody looks around the corners of his own prejudices. If you look at a problem straight, there isn’t a problem” (81). The essence of his method is to reject social convention, common sense, and received knowledge as unnecessarily restrictive. This method leads him to an empiricist ethical stance that guides his actions even when it puts himself or his financial interests at risk. Readers first see the ethical implications of Quinby’s manner of looking straight when he rejects the conventional wisdom that Venusians are inherently inferior beings, and therefore subject to harassment without recourse or punishment for the offenders. He “rages silently” into the crowd of men tormenting the Venusian, using his fists to force reality to fit his conception.

Quinby’s actions in defense of the Venusian provoke a brawl and inspire the reluctant unnamed narrator to wade into the melee fists flying. The fight prompts the characters to retire to a bar to reflect on the reasons for the Venusians’ inferior status. Quinby asks:

What I don’t see is why Venusians.... After all, they’re more or less like us. They’re featherless bipeds, pretty much on our general model. And we treat them like they weren’t even beings. While Martians are a different shape of life altogether, but we don’t have ghettos for them or Martian-baiting. (81)

While Quinby’s characteristic method of looking straight enables him to see similarity in apparent difference, which seems like a first step towards seeing Venusians as equals, it also prevents him from understanding the cultural significance of seemingly non-functional differences. Rejecting the idea of inherent racial differences determining social position, Quinby overlooks a key material function of the concept of race in a segregated society, which is to justify as natural and inevitab-

le the existing racial formations that privilege whites over blacks.

Mike, one of the Venusian's tormenters, explains that the problem is that the "gillers" (despite claiming to have "learned a lesson," he cannot bring himself to use "Venusians" in place of the racist epithet) "are too much like us" (81). Only recently converted from his unexamined position of racial superiority, Mike explains his anti-Venusian sentiments to his new friends: "They're like a cartoon of us. We see them, and they're like a dirty joke on humans, and we see red" (81). Mike's own lowly social position is bolstered by his irrational disgust. His visceral disgust not only justifies his personal treatment of the Venusians as something less than "beings;" it also justifies the segregation of Venusians in the economy, where they function as exploitable, disposable labor in manual, service, or dangerous jobs.

To the narrator, the subordinated position of Venusians in Terrene society stems not from the inherent inferiority of Venusians, but from history. During the "First War of Conquest" Earth humans "licked the pants—which they don't wear—off the Venusians." Having forced its will on the Venusians, humanity "can push 'em around" (81). In contrast, the "Second War of Conquest" against the Martians "damned near put an end to the Empire and the race to boot, so we've got a healthy respect for the Martians [...]. We only persecute the ones it's safe to persecute" (81). Though racism is a "narrow stupidity" once practiced "ten centuries ago," the "doctrine of Terrene Supremacy" is nevertheless alive and well in Quinby's time. The narrator snorts when Quinby ponders the possibility of someday seeing a "Venusian as Interplanetary Head" of the Empire (86). This thread of the story clearly establishes the irrational basis of human racism, and positions Quinby as the voice of benevolent reason. Quinby's appeal to reason over history, culture and emotion fails to undermine the racial hierarchies built to function in his society. Boucher's

paternalistic appeal to cultural pluralism ultimately leaves the idea of inherent racial traits in place.

Readers are meant to identify with Quinby and his method of straight looking. Repeatedly, it solves apparently intractable problems—with one exception. No matter how Quinby and readers look at them, Venusians are simply too alien to be integrated into Terrene Society. Boucher's storytelling choices make it impossible to see Venusians as beings possessed with personal histories, voices, and agency. The story never allows the Venusian to speak or enters the Venusian ghetto, and though a Martian joins Quinby's group, it is unthinkable that a Venusian might. Instead, in a remarkable moment of self-analysis, the story puzzles at the Venusian's absence at its end. "By all the rights of storytelling," the narrator says,

the green being should have vowed everlasting gratitude to his rescuer, and at some point in our troubles he should have showed up and made everything fine for us. That's how it should have been. In actual fact the giller grabbed his inhalator and vanished without so much as a "thank you" [...]. Which means, I think, that seeing straight can work with things and robots, but not with beings, because no being is really straight, not even to himself. (91)

So while the Venusians function as a surrogate for segregated African Americans laborers in Boucher's tale, its project is not to recuperate them and redefine them as fully-integrated beings. Rather, it is to use them in service of establishing the moral superiority of Quinby's privileged paternalism.

This ending forces reconsideration of the ethical value of Quinby's characteristic way of seeing, revealing its crucial blind spot; it cannot see its own privilege or recognize the way it is predicated on the denial of other viewpoints, especially those of the oppressed. "Looking straight" seems to function for everybody in the story. Guzub, the Martian bartender,

seems to do it by nature, the Planetary Head sees its value, working-class Mike and the middle-class narrator devote themselves to realizing Quinby's vision. *Only* the Venusian seems not to be straight. Had it been straight, the story insists, it "*should* have been" grateful for Quinby's efforts—but it was not. While "Q.U.R." wants readers to endorse the idea that "prejudices will seem [...] comical to our great-great-grandchildren," it nevertheless finds the Venusians inscrutable because it fails to recognize domination as a significant structural feature of its society (86). Just as Boucher's focal characters, members of a dominating culture, can neither recognize the paternalistic cast of their own thinking, nor fathom the thought-processes of the dominated, so too the story simply cannot recognize its own rhetorical excesses, omissions, and brutalities. The story's quizzical rejection of the possibility of seeing straight in cultural politics suggests that the story's anti-racist theme is secondary to the establishment of the reasoning ability of the possessive individual as the determining social force. With its critique of irrationality and prejudice and its valorization of pure reason as the key to agency and privilege, "Q.U.R." reserves possessive individualism for the dominant classes and denies it to the classes it deems inferior, protecting the privileged vantage point of white masculinity. "Looking straight" is a privilege denied the Venusians and to the other class of dominated beings in this story, the robots, because to grant it to them would reverse the story's paternalistic lens, and open up the potential of looking straight at white privilege.

The story's treatment of the racist and geographical violence aimed at living Venusians is best understood alongside its paternalistic treatment of inorganic robots. Together they tell us something about the twin approaches whites took to maintain their power and privilege and restrict African-American progress. Whereas the alien Venusians are inscrutable, inferior and ultimately unintegratable, the robots of

“Q.U.R.” are utterly intelligible to Quinby, and can with judicious and seemingly benevolent retrofitting be made to thrive in service to society. Humaniform robots all over the Metropolitan District of New Washington are malfunctioning. As the narrator relates, “it would be an arm that went limp or a leg that crumpled up or a tentacle that collapsed. Sometimes mental trouble, too, slight indications of a tendency towards insubordination, even a sort of mania that wasn’t supposed to be in their make-up” (79-80). The problem, it turns out, is not mechanical, but social. When robots were invented, they were modeled on human beings, and so given the personalities and emotions that are prerequisites of possessive individualism. But since their lives were strictly limited to their economic functions, they became neurotic. The robot “operating the signal tower” at the space port “had gone limp in the legs and one arm. He’d been quoted as saying some pretty strange thing on the beam, too. Backsass to pilots and insubordinate mutterings” (82). A humaniform housekeeping robot had become jealous of the tentacled Martoid robots he had seen because “he realized that flexible tentacles would be much more useful than jointed arms for housework. The more he brooded about it, the clumsier his arms got” (83). According to Quinby, the source of the robot neurosis is that their design does not match their function: “almost every robot [...] does only one or two things and does those things constantly. All right. Shape them so that they can best do just those things, with no parts left over” (84). But above all, he insists, do not give them functionality that they cannot use because “the robots became physically sick, sometimes mentally as well because they were tortured by unrealized potentialities” (84).

Quinby’s solution to this crisis is to relieve humaniform robots of the “burden” of parts “they don’t need” (84). When he gets through with the humaniform space traffic controller, it is no longer recognizable as an android. It is just “a box [from which] there extended one arm [...], [which] punched



regularly and correctly at the lights, and out of the box there issued the familiar guiding voice” (83). To “cure” the android, Quinby has removed an arm, the legs, and much of its torso. While Boucher’s illustration indicates that it retains some anthropomorphic features, it is clear that Quinby does not think of these robots as beings with the potential to be possessive individuals, since he never considers the alternative solution—persuading employers to grant their robot “servants” the full and autonomous lives their form inspires them to desire, complete with time off, recreation, and growth.

Unlike in Karel Capek’s *R.U.R.*, which Quinby indicates he has read (84), the question of the rights of robotic beings is never raised in “Q.U.R.” But the weaving together of a meditation on the causes of racism and a philosophical manifesto on the value and superiority of functional thought and design necessarily prompts it. These robots are clearly sentient. They aspire, emote, and dream. In a different social system, they would be possessive individuals with rights. But, without a second thought, Quinby dismembers the robots to prevent them from torturing themselves by perceiving their own unrealized potential.<sup>35</sup> What Quinby must prevent, what the story must repress, is the android revolution of Capek’s *R.U.R.*, a revolution we should remember which ends with human extinction. The threat in *R.U.R.* and “Q.U.R.” both is the establishment of an alien logic, one rooted in the experiences of the dominated, one which does not look straight in the same way that Quinby’s privileged functionalism does. Until the robots are “fixed” by Quinby, what they seem to aspire to with their grumbling, backsass, and jabberwocky-inspired verses (86) is not greater functionality, but improved self-image

---

<sup>35</sup> The Head’s decoder robot has no need for speech, so it exercises that faculty by composing Jabberwocky-inspired verse: “Over the larking lunar syllogisms lopes the chariot of funereal eclipses” (86).

and aesthetic pleasure, based not on human models of self or art, but on their own terms.

Like Rossom's Universal Robots, Boucher's usuform robots are a subordinated class, whose activities are limited strictly to their occupational functions. The new usuform robots are ideal workers precisely because they are undistracted by family, aspiration, or aesthetics. In contrast to the ungrateful Venusian, who never acknowledges Quinby's intervention in his life, the pruned robots are thankful for their adaptation and testify that they have never felt better (83, 86). None of the robots presented in the story escape this mutilation, and none is described as regretting it. None is defined, that is, as a being with the agency to do more than fulfill a service function. Boucher presents Quinby's robot solution as a society-changing example of straight-looking that should guide the lives of everyone, beings and robots alike: "What is there to do in life," Quinby asks, "but find out what you're good for and do it best you can" (90). But Quinby misses a crucial distinction. While *beings* enjoy a certain degree of autonomy, the humaniform robots are not ceded the freedom to "find out" what they "are good for." Despite their talents and potential, their functional roles as workers are rigidly limited by their society. Agency and innovation are reserved for men like Quinby, Mike, and the narrator. Even as "Q.U.R." denies the robots consideration as beings entitled to a rich inner life, complete with memories, desires and motivations, it suggests paternalistically that the amputation of their potential is in their own best interest.

Grumbling with discontent and aspiring for a more fulfilling life, the usuform robots can be read as fictional surrogates for black workers resisting relegation to service jobs. Honey reminds us that, during this time,

No matter how much seniority or skill they might actually have, black men were still called "boy" and

classified as helpers, and virtually all black workers came under intense white supervision [...]. Squeezed on all sides, African Americans only rarely found middleclass jobs as schoolteachers, preachers, or entrepreneurs, and these jobs were within the framework of a segregated black community.<sup>36</sup>

“Q.U.R.” seems to recognize this dynamic and even seems to see resistance, but Quinby’s solution to the problem denies the humanity of robot workers, forecloses on their future, and perpetuates racial hierarchies.

While the characters in the story seem to recognize that, seen straight, tormenting Venusians is wrong, they revel in the retrofitting of the robots, seeing it as wholly transforming society for the better. In usuforn robots, “Q.U.R.” provides humanity with a class it can victimize without guilt. As machines which consume far less than they produce, robots can absorb economic loss and make an abundance economy possible for all. Human beings have transcended racial prejudice and economic disparity, it seems, by benevolently modifying artificial people into servants who cannot help but comply with the deferential service roles defined for them in a paternalistic society. Having the power to retrofit people and claim that it is in their own best interest is the ultimate signal of privilege. With this paternalism in mind, it becomes clearer why Boucher cannot bring himself to have Quinby enhance the quality of robot existence or lead a robot revolution. To do so would mean recognizing the economic functionality of racism, racial discrimination, and class privilege as a structural feature in his own industrialized society.

---

<sup>36</sup> Honey, *Black Workers Remember*, cit., pp. 46-7.

## Conclusion

The biographies of Williamson and Boucher reveal them to be enlightened sons of the project of modernity, the idea of which, as David Harvey explains,

was to use the accumulation of knowledge generated by many individuals working freely and creatively for the pursuit of human emancipation and the enrichment of daily life [...]. The development of rational forms of social organization and rational modes of thought promised liberation from the irrationalities of myth, religion, superstition, release from the arbitrary use of power as well as from the dark side of our own human natures.<sup>37</sup>

But as Horkheimer and Adorno argued, enlightened men are perfectly capable of using instrumental reasoning to conclude that permanent unemployment, radical alienation, and genocide were acceptable means to utopian ends.<sup>38</sup> While Williamson was uneasy with unmitigated rationality and Boucher saw it as liberating, both men were unable to see how their own paternalistic and panicky endorsement of possessive individualism as the solution to unequal social relations trapped white men like themselves, women and African Americans in social hierarchies that dehumanized them all.

To do better, to have imagined a future that truly fulfilled the project of modernity, would have required them to tell stories that actively unraveled essentialist beliefs about white male superiority. Doing so might have been particularly difficult writing for John W. Campbell at *Astounding*, during the

---

<sup>37</sup> David Harvey, *The Conditions of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change* (Cambridge, MA: Blackwell, 1990), p. 12.

<sup>38</sup> Max Horkheimer and Theodore Adorno, *Dialectic of Enlightenment* (New York: Continuum, 1993).

period when, as John Huntington has argued, American science fiction was most committed to heroic rationality embodied in technocratic protagonists whose agency depended on “repressing emotionality and [...] denying subconscious or irrational motives.”<sup>39</sup> For Huntington, heroes such as Robert Heinlein’s Chief Engineer Larry Gaines (“The Roads Must Roll”)<sup>40</sup> can only see their actions as “reasonable responses to the situation” by denying “strong feelings, especially hatred or envy” (5). To imagine a future in pursuit of human emancipation and an enriched daily life would have required Williamson and Boucher to decenter rationality, individualism, and masculinity by desegregating reason and emotion. To imagine truly liberating social structures for all, they would have needed to look straight at feelings of hatred, paternalism, and privilege. That they were unable to do so in these stories suggests just how powerfully the discourses of paternalism and agency panic constrained the thinking of men in their position.

---

<sup>39</sup> John Huntington, *Rationalizing Genius: Ideological Strategies in the Classic American Science Fiction Short Story* (New Brunswick, NJ: Rutgers U. P., 1989), p. 5.

<sup>40</sup> Robert A. Heinlein, “The Roads Must Roll,” *Astounding Science Fiction* (June 1940).



DE SIRENAS TECNICIZADAS (I):  
LO CIENTÍFICO EN “LA BOINA ROJA” DE  
ROGELIO SINÁN

*A Dalia Peña Trujillo*

A pesar de su intermitencia, la ciencia ficción ha constituido una presencia recurrente a lo largo de las producciones literarias hispano y latinoamericanas a partir del siglo XVIII.<sup>1</sup> Dentro de los estudios académicos que intentan definir de manera exhaustiva características y límites de un género tan controvertido, así como sus deslindes internos, nos parece un acierto la intuición de Rachel Haywood Ferreira acerca de un “hibridismo formal” como rasgo distintivo de la ciencia ficción latinoamericana: “Science fiction is a genre with notoriously nebulous borders, and Latin American science fiction has a particularly strong propensity to form hybrids with neighbouring genres.”<sup>2</sup> Los límites nebulosos a los que apunta la crítica subrayan la singularidad de un tipo de ficción caracterizada por la marcada componente interdiscursiva – tanto a nivel intergenérico como extratextual –, que llevará en ámbito hispanoamericano a un cultivo de una ficción científica más cercana a las ciencias humanas y sociales, con la clara intención no

---

<sup>1</sup> Me estoy refiriendo al acertado estudio de Luis C. Cano, *Intermitente recurrencia. La ciencia ficción y el canon literario Hispanoamericano* (Buenos Aires: Editorial Corregidor, 2006).

<sup>2</sup> Rachel Haywood Ferreira, *The Emergence of Latin American Science Fiction* (Middletown: Wesleyan U. P., 2011), p. 8.

sólo de alertar sobre el futuro, sino más bien de adelantar una crítica del presente, elaborando hipótesis que extreman algunas zonas de la experiencia social. En este sentido, la tradición más representativa de la ciencia ficción hispanoamericana parece romper con las expectativas de lectura que provienen fundamentalmente del *pulp* y de la ciencia ficción “dura” originados en el mundo de habla inglesa durante la *Golden Age* de la ciencia ficción (ca. 1930-1960), y se adscribe más bien en lo que se ha dado en llamar la tendencia *soft* de la ciencia ficción, aun cuando tal definición sea discutible.<sup>3</sup>

A este respecto, Pablo Capanna retoma la perspectiva borgeana de la ciencia-ficción como una literatura “inteligente” que lee lo real políticamente, y afirma que “más allá de toda la parafernalia futurística y galáctica, trata siempre acerca el presente [...]; es lo que hace de la rama más realista de lo fantástico. Baste fechar las historias más imaginativas del género y considerar el contexto cultural de sus autores para descubrir las vetas políticas y sociales.”<sup>4</sup>

Al mismo tiempo, la alusión de Capanna a “la rama más realista de lo fantástico” que caracteriza el género en sus realizaciones hispanoamericanas encuentra su asiento en las condiciones necesarias de la ciencia ficción señaladas por Darko Suvin en su estudio seminal, es decir, “la presencia y la interacción del extrañamiento y la cognición, y cuyo recurso formal más importante es un marco imaginativo distinto del ambiente empírico del autor.”<sup>5</sup> Ese extrañamiento cognitivo sería el motor del género en el sentido de que “lo extraño,” que en

---

<sup>3</sup> Véase Silvia Kurlat Ares, “La ciencia-ficción en América Latina: entre mitología experimental y lo que vendrá,” *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVIII, núms. 238-239 (Enero-Junio, 2012): 15-22.

<sup>4</sup> Pablo Capanna, “Prólogo,” Carlos Gardini, *El Libro de las Voces* (Buenos Aires: La Página, 2004), p. 6.

<sup>5</sup> Darko Suvin, *Metamorfosis de la ciencia-ficción* (México: Fondo de Cultura Económica, 1984), p. 30.



otros contextos literarios permanece inexplicado como en el *fantasy*, lo fantástico y lo maravilloso por ejemplo, en la ciencia ficción encuentra una verosimilización gracias a la mediación del componente científico que se narrativiza en el texto, que difumina la distancia entre Identidad y Otredad, planteando la alteridad desde las orillas de lo posible.

El relato “La boina roja” (1954) del escritor panameño Rogelio Sinán (1902-1994), objeto del presente estudio, responde a las tres características antes señaladas, ya que se coloca en el intersticio entre relato mítico y científico, a la vez que recurre a una manipulación del material mítico por parte del discurso de la ciencia, lo cual atenúa la tensión entre posible e imposible. Finalmente, el conflicto entre mito y ciencia articulado en relato traduce la condición asimétrica entre esquemas hegemónico externos y prácticas de configuración social internas que singulariza la modernidad neocolonial de Panamá y de Centramérica.<sup>6</sup>

A partir de la puesta en escena del enigma alrededor de la desaparición y supuesta muerte en mar de Linda Olsen, asistente del científico norteamericano Paul Ecker, el relato se construye en forma analéctica alrededor de dos acontecimientos, que constituyen los nudos problemáticos de la historia: el niño que Linda da a luz en la isla – que resultará ser una sirenita –, y la progresiva metamorfosis de mujer a sirena que sufren la mente y el cuerpo de la joven.

El presente análisis constituye la primera parte de un díptico crítico que desentraña las dos líneas de saber que se desarrollan en el cuento del escritor panameño; es decir, el discurso foráneo de la ciencia y el autóctono del mito, cuya pugna cataliza en el texto en la figura de la sirena. En particular, la

---

<sup>6</sup> Nelly Richards, “Latinoamérica y la posmodernidad,” *Posmodernidad en la periferia: enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*, Herlinghaus Herman y Monika Walter a cargo de (Berlín: Langer Verlag, 1994), p. 217.

atención focaliza aquí en el eje discursivo más evidente y determinante del entramado narrativo, es decir el científico.<sup>7</sup> La duplicidad que caracteriza la representación icónica de la sirena – homérica y poshomérica – se refleja en la ambigüedad que caracteriza la narración, dividida entre la perspectiva científica del protagonista y la focalización cambiante de un narrador en tercera persona que deja aflorar la retórica del mito. El choque entre los dos planteamientos insinúa la duda acerca de si ambos acontecimientos se deben a razones extrahumanas o extranaturales – característica de los relatos míticos de metamorfosis<sup>8</sup> –, o si responden a razones biotecnológicas y, por ende, biopolíticas. Se sugiere, de hecho, que el cuerpo de la joven se ha convertido en el objeto de observación del protagonista y su metamorfosis adquiere los tintes de una experimentación científica. Es aquí donde reside el hibridismo genérico del cuento que se apropia de lo sobrenatural del relato mítico y lo convierte en lo posible de la ciencia ficción.

Siguiendo el planteamiento de Karoly Kérény (1964)<sup>9</sup> y su sucesiva utilización por Furio Jesi (1968),<sup>10</sup> se analiza cómo las dos sirenas evocadas en el texto sufren un proceso de tecnicización, ya que estas no aparecen *in flagranti* dentro de la narración, como imágenes míticas ya dadas – que afloran de las pro-

---

<sup>7</sup> El segundo estudio en curso de elaboración aborda, en cambio, el papel del mito en la narración y, en particular, la sirena como figura revelada y reveladora dentro del entramado narrativo.

<sup>8</sup> Italo Calvino, “Gli indistinti confini,” Prefacio a *Metamorfosi* de Ovidio (Torino: Einaudi, 2015), pp. VII-XVI.

<sup>9</sup> Con ese sintagma se entiende un mito o materiales míticos evocados a propósito y manipulados de manera interesada para un fin determinado, en especial político, en contraposición con el “mito genuino,” el cual representa la espontánea y desinteresada elaboración de los “contenidos” que afloran espontáneamente de la psique. Karoly Kérény, “Dal mito genuino al mito tecnicizzato,” *Atti del Colloquio Internazionale su “Tecnica y casistica”* (Roma: Istituto di Studi Filosofici, 1964), pp. 153-68.

<sup>10</sup> Furio Jesi, “Mito e linguaggio della collettività,” *Letteratura e mito* (Torino: Einaudi, 2002), pp. 33-44.

fundidades de otro tiempo y otro espacio, sobre o extranatural —, sino que en cierta medida se presentan como productos “manipulados” por y fruto de una *techne* científica. En el primer caso, Linda da a luz una sirenita por razones biológicas, y, en el segundo caso, la joven misma sufre una mutación genética, tal vez inducida por el anhelo científico de Ecker. En este sentido, a la manipulación de los materiales míticos por parte del filtro científicista del protagonista se acompaña la elaboración “prospectiva” de un mundo posible, según la teoría esbozada por Julián Díez<sup>11</sup> y elaborada por Fernando Ángel Moreno,<sup>12</sup> ya que se plantea una realidad alternativa plausible, pero que busca transmitir una sensación de desasosiego que implica una crítica cultural de las conflictivas líneas de poder y saber que constituyen la situación panameña a nivel social, político, económico e ideológico. Al mismo tiempo, desde el punto de vista estético, al no defender una tesis clara y exhaustiva, la literatura prospectiva constituye un fértil terreno para la experimentación.

---

<sup>11</sup> El sintagma “literatura prospectiva” se utiliza para indicar un subgénero de la ciencia ficción definido también como marcadamente especulativo, en contraposición a la ficción proyectiva que caracterizaría, según los críticos, las narraciones maravillosas, fantásticas y de ciencia ficción “dura.” Julián Díez, “Propuesta para una nueva caracterización de la ciencia ficción,” *Hélice: reflexiones críticas sobre ficción especulativa*, n. 2 (febrero, 2007): 5-19; Julián Díez, “Secesión,” *Hélice: reflexiones críticas sobre ficción especulativa*, n. 10 (2009): 5-11.

<sup>12</sup> Fernando Ángel Moreno, “La ficción prospectiva: propuesta para una delimitación del género de la ciencia ficción,” *Ensayos sobre literatura fantástica y de ciencia ficción*, Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno a cargo de (Madrid: Asociación Cultural Xatafi, 2009), pp. 64-92. Fernando Ángel Moreno “Hard y Prospectiva: dos poéticas de la ciencia ficción,” *Hélice: reflexiones críticas sobre ficción especulativa*, vol. II, n. 2 (Junio, 2013): 5-16; Fernando Ángel Moreno, *Teoría de la literatura de ciencia-ficción. Poética y retórica de lo prospectivo* (Gijón: Sportula, 2013).

## *Del monstruo mítico a la criatura prospectiva*

Junto con Roque Javier Laurenza y Manuel Ferrer Valdés, Rogelio Sinán pertenece a la primera generación de los escritores más representativos de una tendencia estética de claro signo renovador que reacciona contra el realismo mimético imperante en el cuento panameño.

“La boina roja” quizá sea el cuento más conocido, difundido y representativo de Rogelio Sinán. Escrito durante su estadía en México y publicado en 1954, obtiene el Primer Premio en el Concurso Interamericano de Cuento de El Nacional de México en el mismo año, y es seleccionado para la antología de los mejores cuentos de este país y Centroamérica que editara el OPIN, organismo creado por el gobierno de México para la difusión de la cultura. En 1964, Seymour Menton lo incluye, desde la primera edición, en su célebre antología *El cuento hispanoamericano*, publicada originariamente en el Fondo de Cultura Económica el mismo año.<sup>13</sup>

Ese relato marca, según Gloria Guardia,<sup>14</sup> el tercer gran momento de creación del autor dentro del género, precedido por una primera etapa vanguardista con el poemario *Onda* (1928) – escrito en Roma y de allí enviado a Panamá –, y con

---

<sup>13</sup> Se señala, también, la presencia de “La boina roja” en la antología a cargo de Franz García de Paredes, *Panamá: cuentos escogidos* (Panamá: Biblioteca de la Nacionalidad, Autoridad del Canal, 1998), pp. 258-80. Con poemas escogidos de Rogelio Sinán se abre la sección “La poesía nueva. Los vanguardistas,” con la cual empieza el segundo tomo de *Itinerario de poesía en Panamá* a cargo de Rodrigo Miró (Panamá: Biblioteca de la Nacionalidad, Autoridad del Canal), pp. 3-21. Para un más detallado recorrido a lo largo de todas las referencias a la obra de Rogelio Sinán, se remite a la nota introductiva sobre el autor en el citado volumen (pp. 3-4).

<sup>14</sup> Gloria Guardia, *Cuentos de Rogelio Sinán: una revisión de la vanguardia en Panamá* (Panamá: Litho-Impresora Panamá, 1974), p. 19. Véase también Gloria, Guardia, “Una aproximación al libro antológico *Sin novedad en Shanghai* de Rogelio Sinán,” *Centroamericana*, n. 19 (2010): 37-64.

el cuento “El sueño de Serafín del Carmen” (Panamá, 1931),<sup>15</sup> y por un periodo de marcada estética constructivista con el relato “A la orilla de las estatuas maduras” (París, 1932). De todas las características del estilo del autor subrayados por la crítica, en este cuento sobresalen la voluntad de conciliar universalidad y especificidad, ya que la geografía declaradamente panameña es teatro de una situación de índole cosmopolita; y la capacidad de creación fuera del círculo inmediato de las experiencias del autor, lo cual se nota en la creación del biólogo Paul Ecker y en la descripción minuciosa de sus actividades ictiológicas, del psicoanalista Serge en “Todo un conflicto de sangre” (1998), del cirujano plástico en “El cirujano del cielo” (1998) y el fotógrafo en “Hechizo” (1998).<sup>16</sup>

El profesor Paul Ecker es un ictiólogo estadounidense de fama mundial que cumple una misión científica en una isla del trópico panameño perteneciente al Archipiélago de las Perlas, y tiene como asistente a Linda Olsen, muchacha de la boina roja, que había conocido en París. Les acompañan en su permanencia en la isla Ben Parker y el negro Joe Ward, dos ayudantes enviados por la Base militar norteamericana de Saboga, en Panamá, y la antillana Yeya, mujer encargada de atender a Paul Ecker y a Linda Olsen, y cuidar la cabaña donde viven en la isla.

El relato comienza *in medias res* por el epílogo, durante el interrogatorio de Ecker por un juez acerca de las causas de la desaparición de Linda Olsen. A partir de ese presente de la narración, la evocación del pasado se deslinda en dos líneas

---

<sup>15</sup> Con la aparición de “El sueño de Serafín del Carmen,” primer cuento de Rogelio Sinán, se manifiesta una nueva tendencia que Rodrigo Miró califica como “empresa esteticista que trata de universalizar nuestro ambiente literario, renovando la técnica y ensanchando horizontes.” Rodrigo Miró *apud* García de Paredes (ed.), *Panamá: cuentos escogidos*, cit., p. 251.

<sup>16</sup> Los tres cuentos citados están contenidos en Rogelio Sinán, *La boina roja y otros cuentos* (San José de Costa Rica: EDUCA, 1998).

narrativas que se entretajan y dan dos versiones distintas y complementarias de la historia. La primera es el relato homodiegético de Ecker acerca de su vida en la isla y de la conducta seductora de Linda. La segunda que se presenta entre paréntesis y en cursiva está a cargo de una instancia heterodiegética que da al lector otros y diferentes detalles de la historia, y echa luz sobre hechos omitidos por el profesor. La interpolación a ratos del discurso indirecto libre y de la psiconarración en ese segundo nivel discursivo refleja pensamientos y recuerdos internos – porque no declarados – del protagonista que se dan a lo largo del interrogatorio. En este sentido, los dos ejes contruyen una situación narrativa compleja, que abraza el punto de vista de Ecker, por un lado amplificándolo y, por el otro, superándolo, ya que la instancia heterodiegética se apropia también de la perspectiva de Linda. La modificación del contenido y el cambio en la presentación tipográfica de las letras en el pasaje de una instancia a la otra configuran los dos discursos como dos cuentos en uno, que brindan, a la manera cubista,<sup>17</sup> dos visiones simultáneas del mismo hecho.

Según comenta Maida Watson, la obra de Rogelio Sinán problematiza y cuestiona los cambios en el ámbito social y político de Panamá, de la vida sencilla del campo, a la cultura de la modernización sin pasar por el tamiz de la propia realidad.<sup>18</sup> “La boina roja” desarrollaría, entonces, la pugna entre dos fuerzas contrarias; es decir, la búsqueda y la recuperación de lo auténticamente panameño, frente a la asimilación homogeneizadora a una cultura impuesta desde el exterior, identificada con la tecnología que procede de Estados Unidos.

---

<sup>17</sup> Se debe a Seymour Menton la brillante intuición de una perspectiva cubista que rige el relato: Seymour Menton, “The Red Beret. Comentario,” en Id. (a cargo de), *The Spanish American Short Story: A Critical Anthology* (Los Angeles: University of California Press, 1980), p. 317.

<sup>18</sup> Maida Watson, “Narración y nación en la obra de Rogelio Sinán,” *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVII, Núm. 196 (Julio-Setiembre), 2001: 433-441.

En este sentido, la morfología de la sirena provee el punto de partida del análisis. Por su conformación híbrida, la sirena encarna simbólicamente la dicotomía entre Naturaleza y Cultura que Geoffrey Stephen Kirka atribuye a los centauros, satiros y silenos.<sup>19</sup> En el relato, esta dualidad se matiza en una nueva cadena de significados, ya que a la naturaleza le corresponden lo rural, lo autóctono y lo mítico, y la cultura se identifica con la tecnología, lo extranjero y lo científico.

En la primera parte de la historia, los términos de esa dicotomía – autóctono/rural/sincrético vs exterior/tecnología/homogeneidad – se mantienen distintos, simbolizados en la configuración narrativa de espacios separados ocupados por los personajes y, sobre todo, en el rechazo que Linda Olsen siente por lo negro. La joven no quiere ser la asistente del profesor John Hamilton por ser negro, rehúsa del deseo que se establece entre ella y Joe Ward, por ser el joven de raíz africana y, finalmente, declara cierta hostilidad hacia la haitiana Yeya, quien vive distante de los demás personajes. El “enojo contra la gente de color”<sup>20</sup> (117) que Linda siente, la lleva incluso a acusar a Joe de haberla violado. A raíz de esta acusación, el negro, loco de pánico, huye de la isla con su amigo Ben Parker. Linda le pide a Ecker que no dé la alarma por miedo a que el abuso provocara un escándalo que podría perjudicarla.

Este acontecimiento marca el comienzo de la segunda parte de la historia en la que se asiste a una gradual suspensión de la separación entre los polos de las dicotomías antes expuestas, cuyos límites se difuminan de aquí en adelante, y se realiza más bien una reconfiguración de las mismas en una nueva cadena simbólica. El embarazo de Linda se convertirá para el

---

<sup>19</sup> Geoffrey Stephen Kirk, *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas* (Barcelona: Paidós, 2006), pp. 167-211.

<sup>20</sup> Sinán, *La boina roja y otros cuentos* cit., p. 117. De aquí en adelante las citas al cuento se presentarán dentro del cuerpo del texto entre paréntesis y remitirán a la edición citada.

biólogo en un campo de experimentación científica, que desembocará en la supuesta transformación de la joven en sirena.

La hipótesis de su posible paternidad echa luz sobre el pasado del profesor, cuando, en su precedente y fracasado matrimonio, su incapacidad genésica había provocado el nacimiento de un “niño, varón, pero tarado, contrahecho, deforme” que solamente había vivido unas horas (119), y el estudio del historial clínico de su familia había confirmado la imposibilidad de concebir hijos sanos. Llevado por un “interés científico” (*Ibidem*) Ecker decide realizar él mismo “la operación en la isla, sin testigos odiosos” (120). Aún faltando un mes, ante el dolor que Linda padece, se decide a operar:

La inyecté...Al poco rato le entró un sueño profundo...En este estado como de duermevela nació por fin aquello. No quiero recordarlo...Era una cosa deforme, muerte, fofa...Temiendo que Linda Olsen pudiera darse cuenta al despertarse, corrí bajo la noche aún tempestuosa y eché el engendro al mar; así borraba toda huella o vestigios de su fealdad. (*Ibidem*)

A esta versión declarada y oficial le hace de contrapartida la narración más detallada a cargo de la instancia en tercera persona, que brinda otra versión de lo ocurrido:

*Esa noche, mientras la tempestad ponía su infierno de luces y de ruidos, él, deseando conocer la verdad [...] resolvió adormecerla...En este instante surgió el raro misterio...Vió una carita fina, muy tierna, sonrosada, y unos bracitos tersos impecables...Sintió un júbilo tal que estuvo a punto de descuidar el parto...Y ya anhelaba recibir en sus manos a la criatura y sentirla suya, perfecta y sana, cuando aquello saltó, dio un coletazo y rebotó sobre el lecho [...] Lo que bullía frente a él, sobre las sábanas, era un mito viviente: un pez rosado como un hermoso barbo, pero con torso humano, con bracitos inquietos y con una carita de querubín...*



*Aquella cosa de rasgos femeninos tenía todo el aspecto de una sirena... (123-24)*

La alusión genérica del ictiólogo a una “cosa deforme, muerta” y “fofa” deja lugar en su rememoración interna a la descripción detallada de una sirena. La explicación encontrada pero no declarada del extraño engendro es una vez más del orden de lo científico, ya que el profesor evoca un episodio ocurrido después de la huida de Ben y Joe. Durante un baño entre las rocas, los dos personajes asisten a la freza de un pez hembra. Ecker

*Recordó que [...] el macho gallardo [...] fue cubriéndola con su rocío blancuzco. Deslumbrados por su pasión científica, Linda y él sumergiéronse para observar de cerca la ovulación...En mal momento los juntaba la ciencia...La impresión producida por lo que habían mirado, la tibieza del agua, y el olor excitante de aquella mezcla...[...] Fue un grito de la sangre que no pudieron sofocar...[...] Y sucumbieron entre aquella sustancia gelatinosa...Todo estaba muy claro: la pequeña sirena con su piel sonrosada tenía ancestros oceánicos [...]. (124)*

Con ese acontecimiento quedan selladas las causas biológicas del génesis de la pequeña sirena, fruto de la doble fecundación por parte del semen de Ecker con el cual se habría mezclado el del pez macho.

Lo que parece digno de interés es la actitud que el protagonista adopta frente a la sirena, lo cual denota un cambio sustancial en la manera de concebir y representar al monstruo, y determina también el rasgo prospectivo del relato.

Los principios de fascinación y terror vinculados a la simbología mortífera de la sirena – tanto en su tradición occidental, homérica y poshomérica, como hispanoamericana – se resemantizan y se prospectivizan. Lejos de ser concebido como una deficiencia del orden cosmológico y una amenaza

urdida en contra del pensamiento conceptual, la sirena consiste para Ecker en el “connubio de pez y ser humano” (123) que lo deja “paralizado [...] en éxtasis” (*Ibidem*). En este sentido, desde la perspectiva de la ciencia ficción, la sirena pierde el carácter nefasto e incluso mortal implicado en su monstruosidad mítica, y se convierte en un “monstruo prospectivo,” ya que representaría algo “imposible en nuestra sociedad actual, pero plausible según las reglas de nuestro mundo empírico.”<sup>21</sup> Lo siniestro que acompaña al monstruo a lo largo de sus representaciones literarias, como “sensación de espanto que se adhiere a las cosas conocidas y familiares,”<sup>22</sup> deja lugar al deseo, dado que en la historia la sirena despierta en el personaje una poderosa atracción, por constituir un descubrimiento científico anhelado y un terreno de experimentación esperado.

El monstruo prospectivo, al mismo tiempo, “es empleado como herramienta retórica para profundizar en inquietudes culturales del ser humano.”<sup>23</sup> Este matiz encuentra correspondencia en el hecho que para el protagonista la criatura es un “*hecho científico superior a su miedo al fracaso genésico,*” y frente al cual “*nada en el mundo tendría más importancia*” (124). El ictiólogo piensa que “*Su nombre volaría con alas del triunfo, de la fama, del genio... Las universidades le brindarían honores y condecoraciones... Y ya veía su nombre en los carteles, anunciando la gloria de PAUL ECKER*” (*Ibidem*). Estas líneas refuerzan el carácter prospectivo de la sirena, porque condensan una inquietud psicológica y cultural, traducida en una tensión entre lo imposible hoy y lo posible mañana.

---

<sup>21</sup> Fernando Ángel Moreno, “El monstruo prospectivo. El otro desde la ciencia ficción,” *UNED. Revista Signa*, núm. 20 (2011): 477.

<sup>22</sup> Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro* (Barcelona: Ariel, 1988), p. 31.

<sup>23</sup> Moreno, “El monstruo prospectivo. El otro desde la ciencia ficción,” cit., p. 477.

Si para Furio Jesi el mito genuino corresponde al arquetipo – unidad mínima de significado del inconsciente colectivo – que se manifiesta, el mito tecnicizado representa el inconsciente individual, lo removido que vuelve de manera deformada, subjetiva y no objetiva.<sup>24</sup> La sirena, por lo tanto, se hace prospectiva mediante un proceso de tecnicización, que se realiza como proyección hacia el futuro de un pasado ocultado que se quiere rescatar. Tal vez la sirenita haya sido engendrada por una causa biológica, o bien su visión solamente haya sido una ilusión producida por la mente del doctor Ecker, para disfrazar su miedo al defecto genésico con una explicación científica. En ambos casos, desde las perspectiva del personaje y la intencionalidad de la trama,<sup>25</sup> la sirenita reúne la voluntad positivista de experimentación que siente Ecker y su tensión hacia el futuro, junto con el miedo emotivo – relacionado con su pasado – a generar una criatura deforme.

### *Entre metamorfosis mítica y mutación genética*

Si en el relato la figura mítica de la sirena constituye el primer objeto de manipulación por parte del pensamiento científico, la metamorfosis se configura como el segundo ámbito de deformación. A partir de la desaparición de su hijo, cuya condición de sirena Linda ignora, la joven empieza a sufrir una atracción cada vez más acentuada por el mar, paralelamente a una progresiva conversión en sirena, que la llevará al hundimiento definitivo en las aguas.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Jesi, *Letteratura e mito*, cit., pp. 36-37.

<sup>25</sup> Sobre el concepto de la trama como configuración y perspectiva y la perspectiva del personaje, véase Luz Aurora Pimentel, *Constelación I. Ensayos de Teria Narrativa y Literatura comparada* (Madrid: Iberoamericana, 2012), pp. 68-79.

<sup>26</sup> Desde la perspectiva mitológica, se podría afirmar que Linda se con-

En los relatos míticos de metamorfosis, ésta constituye el elemento que surge de la necesidad de explicar las cosas humanas en término extrahumanos y de la idea que existen posibilidades de transición entre reinos distintos de la naturaleza, lo que guarda en sí cierto carácter fantástico y utópico. Muertos los mitos primordiales – es decir, perdido su valor socioreligioso –, la metamorfosis se convierte en el tema que más que otros guarda cierta relación con el pasado y la evolución del presente; ya que, por un lado, representa el tema que mejor conserva y explica, poética y lógicamente, el típico vínculo que el mito establece entre mundo humano y natural, y, por el otro, constituye el anclaje con la realidad física y, por esto, está más en línea con la evolución de la razón. En este sentido, la metamorfosis se configura como tejido conectivo capaz de vincular tiempos distintos y materiales variados.

Es precisamente este aspecto de anillo intelectual que la metamorfosis adquiere ya en los relatos ovidianos que nos permite establecer el vínculo entre la transformación que sufre la protagonista como consecuencia del poder del mito y como mutación biogenética, tema de la ciencia ficción.

En sus sueños nocturnos, Linda se ve rodeada por monstruos pisciformes y tritones que le cantan obscenidades. En la vigilia, a esto le corresponde la percepción de una creciente viscosidad de la piel, así como cierta parálisis de las piernas, que se le duermen por las muchas horas que pasa sumergida

---

figura como la hija maldita consagrada a la cólera del océano, que lleva su voz profética a la cabaña cerrada donde la joven da a luz a la sirena: el extraño nacimiento durante una tempestad nocturna marcará para siempre con su signo fatal la vida no sólo del hijo, sino también de la madre. A este propósito, Ecker recordará que “en la noche del parto lo que más la afectó fue el explosivo fragor del huracán. Los truenos y relámpagos, el bramido del mar y los silbidos del viento le infundieron la idea de un cataclismo final en el que todo se hundía” (128). Se establece, entonces, una correspondencia entre la vida del elemento acuático enfurecido y la conciencia desdichada de Linda.

en el mar. Ecker cuenta acerca de la nauseante costumbre de la joven de alimentarse con moluscos vivos: “Su gran voracidad no hacía distingos entre algas, y babosas... La vi engullir medusas a mordiscos con la fruición de quien deglute moldes de gelatina” (125-26). Al rechazo inicial manifestado por lo autóctono, le corresponde, ahora, una regresión del personaje a un estado de naturaleza aculturada,<sup>27</sup> lo que refuerza la suspensión de la dicotomía Naturaleza/Cultura antes expuesta y la contaminación entre los polos de la misma.

Linda se siente cada vez más atraída por el abismo de deleitables transparencias del mar, atracción que provoca, en palabras de Ecker un “afán constante de chapalear entre las ondas [...] tan intenso, que a veces levantábase del lecho, sonámbula, y, desnuda, se dirigía a la playa a grandes saltos... Estos diversos síntomas me fueron indicando su fatal propensión en convertirse en sirena...” (126). Fiel a las pautas del pensamiento científico que busca las causas que producen cierto efecto, Ecker atribuye la condición de Linda a un trastorno psicológico por él teorizado, que nombra como “Complejo de Glauco.”<sup>28</sup> Inspirándose en la historia mítica, la enfermedad elaborada por el ictiólogo se origina por una atracción por las aguas del mar, que “se manifiesta en gradaciones diversas que van desde el ligero chapuzón deleitable hasta el suicidio fatal, cuando el ahogado, con los ojos abier-

---

<sup>27</sup> En la naturaleza, de hecho, lo que está crudo sólo puede transformar-se en pútrido, categoría asociada a la muerte. Sin embargo, desde la perspectiva del mito, que constituye la otra cara del relato, en la naturaleza lo crudo se asocia a los seres híbridos. En este sentido, la referencia a lo crudo puede leerse también como preanuncio de su cambio de estado en sirena. Véase Claude Lévi-Strauss, *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*, vol. I (México: Fondo de Cultura Económica, 2016), p. 404.

<sup>28</sup> En este sentido, la condición de Linda se parece a la metamorfosis real o imaginaria de la protagonista del relato “Todo un conflicto de sangre,” quien acude al psicólogo porque está convencida de estar transformándose en una negra, raza objeto de su repulsión (96-97).

tos, reposa al fin sobre las algas que hacen las veces de mortaja” (127). He aquí otro ejemplo de manipulación de los materiales míticos por parte del pensamiento científico, ya que se vacía el mito de su contenido extranatural y se desautoriza de su poder explicativo, y se utilizan su lenguaje y sus imágenes, ya privados de su carga simbólica, como nomenclatura de supuestas enfermedades.

Sin embargo, a las afirmaciones del biólogo se oponen las palabras de Linda, rememoradas por la instancia heterodiagética:

*[...] el ambiente de la isla me hechizó transformándome, me hizo ver en mí misma a otra persona distinta de la de antes [...] me sentí a mis anchas, con ganas de gritar, de hundirme íntegra en la embriaguez del ambiente... Todo en la isla me parecía un milagro de la Naturaleza... Los colores del mar; el juego alegre de espumas y gaviotas; el canto de los pájaros [...] Mi cuerpo joven se deshacía en un delirio deslumbrado... Por eso, en pleno goce de mis actos, retozaba descalza bajo la lluvia... Quería ser una nota en el gran canto de la Naturaleza... (121)*

Las líneas que se acaban de citar parecen fundamentales ya que aquí se condensan los dos discursos que constituyen la situación narrativa del relato; es decir, la dimensión científica y la mítica, que se reflejan en las dos distintas maneras que los protagonistas adoptan para ver y entender lo que los rodea. Ante su cristalina racionalidad que aborrece las coincidencias, Paul Ecker establece una relación causal entre los hechos a los que asiste, cuyo trazo está determinado desde la matriz hermenéutica de su horizonte. De manera que la ciega atracción por el mar que siente Linda solo puede ser fruto de un trastorno psíquico que lleva a la muerte por ahogamiento. Defiende Rupert Riedl que el pensamiento racional es imposible sin la expectativa de causalidad y finalidad: “La perspectiva de que es improbable que las coincidencias sean accidentales está tan

arraigada que suponemos una conexión directa en casi todas las coincidencias.”<sup>29</sup>

Las afirmaciones de la joven, en cambio, sugieren que ella ha tenido acceso a una dimensión inaccesible utilizando el principio de causalidad que rige la ciencia, la dimensión del mito y de su mecanismo analógico. El íntimo contacto con la isla, “mágica” en la poética de Sinán, y el llevar en su regazo a un ser mitad niña y mitad pez, habrían desencadenado por asociación el cambio que sufre la joven.<sup>30</sup>

Sin embargo, otro matiz se añade a la metamorfosis de la joven, ya que se adelanta la duda que esta sea más bien fruto de un convencimiento inducido por las teorías del científico y su anhelo de experimentación. Acosado por las preguntas del juez, Ecker admite:

Linda era para mí el único campo de experimentación. Oh, usted no sabe lo que eso significa para un científico [...] Yo deseaba sacar mis conclusiones sobre el nuevo complejo, lo cual hubiera sido imposible sin el debido estudio de su proceso evolutivo hasta hallarse su solución terapéutica [...] deseaba curarla siguiendo un plan pre-establecido... Lo malo es que nosotros a veces, creamos síntomas jamás imaginados por el paciente... Con gran razón se ha dicho que las enfermedades las hemos creado los médicos...en el caso de Linda me apasionó el Complejo de Glauco a tal extremo que sólo hablaba de él. A lo mejor todo ello fue contraproducente. [...] Tal vez

---

<sup>29</sup> Rupert Riedl, “The Consequences of Causal Thinking,” en Paul Watzlawick (a cargo de), *The Invented Reality. How Do We Know what We Believe We Know? Contribution to Constructivism* (Nueva York: Norton, 1984), p. 76.

<sup>30</sup> Lejos de constituir un punto de fin, para la mentalidad mítica el mar constituye un umbral inicial e iniciático detrás del cual reside otra posibilidad de vida. Ciencia y mito construyen dos imaginarios, y en consecuencia dos discursos, opuestos, que se sexualizan en el protagonista masculino y en el femenino que los encarnan.

fue mi insistencia lo que le hizo pensar que era posible transformarse en sirena. (127)

He aquí donde queda reproducido el movimiento que rige el pensamiento científico identificado con la cultura, que se mueve del concepto en dirección del fenómeno.<sup>31</sup> Es para avallar su teoría del trastorno psicológico por lo que el profesor decide no conducir a la joven a la Base y llevar a cabo su experimentación científica. La obsesión que él tiene por comprobar su teoría lo lleva a encasillar la conducta de Linda en sus síntomas y a ignorar el discurso de la mujer o la posibilidad de una razón “otra” para su cambio. La actitud de Ecker refleja el saber científico del que habla Maurice Merleau-Ponty, que desplaza la experiencia en favor de la idea preconcebida: “hemos desaprendido a ver, a oír y, en general, a sentir, para deducir de nuestra organización corporal y del mundo tal y como lo concibe el físico aquello que debemos oír y sentir.”<sup>32</sup> Es la necesidad del protagonista la que traduce el mundo, y los acontecimientos y acciones de Linda son interpretados por él de tal forma que se ajusten a esta realidad inventada por el deseo. Al mismo tiempo, frente al monolitismo de la realidad creada y proyectada por el científico, también Linda acaba por rendirse y desarrollar una conducta de acuerdo con las expectativas del hombre, hasta acudir a “su cita con el mar” (130) al final del relato.

“La boina roja” comparte con la ciencia ficción los mecanismos de la deformación o manipulación de la realidad por parte de la ciencia, así como su intencionalidad proyectada

---

<sup>31</sup> El pensamiento concreto o mítico sigue la dirección opuesta, es decir, del fenómeno va hacia el concepto. Claude Lévi-Strauss, *Mito y significado* (Madrid: Alianza, 2010), p. 34.

<sup>32</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción* (Barcelona: Península, 1994), p. 244.

<sup>33</sup> Piero Bernardini Mazzolla, “Introduzione,” *Metamorfosi* di Ovidio (Torin, Einaudi, 2015), p. XIX.



hacia el futuro. En particular, el relato participa del género a partir y a través de la construcción y amplificación – claustrofóbica – de la perspectiva del protagonista, que implica un saber sobre el mundo – es decir, su percepción limitada por su horizonte histórico, cultural y perceptual –, y también su actuar determinado por dicha percepción, lo cual lo lleva a explicar las cosas humanas con cosas humanas y no acudiendo a elementos extrahumanos.<sup>33</sup> De este modo, la génesis de la sirenita, la mutación de Linda y la referencia al mito de Glauco para respaldarla contravienen a una de las leyes que rigen el mito postuladas por Mircea Eliade, ya que el mito se convierte en “una explicación destinada a satisfacer una curiosidad científica” y pierde su capacidad de hacer revivir una realidad original y de responder a una profunda necesidad religiosa, a aspiraciones morales, a coacciones imperativas de orden social, e incluso a exigencias prácticas.<sup>34</sup>

A pesar de que la raíz vocal y focal del relato no siempre coinciden, es la perspectiva autofigural de Ecker la situación narrativa que domina y determina la construcción del mundo posible del mismo. Su “visión” y “configuración” del mundo condiciona toda la trama entendida como principio de interconexión y de intención y, por ende, de sentido, en ambos matices de la feliz polisemia del término: dirección y significación.<sup>35</sup> En este sentido, el mundo de ficción que Rogelio Sinán crea abarcaría también la representación de la manera en que la ciencia puede inventar la realidad y actuar en consecuencia; de ahí que una realidad inventada o anhelada se convierta en “realidad” a condición de que se crea en esa invención y de que se actúe de acuerdo con tal creencia para darle concreción a esta realidad.

---

<sup>34</sup> Mircea Eliade, *Mito y realidad* (Barcelona: Kairós, 2006), p. 26.

<sup>35</sup> Peter Brooks, *Reading for the Plot. Design and Invention in Narrative* (Cambridge: Harvard U.P., 1984), p. 5.

En este sentido, el relato de Sinán parece anticipar los cambios de rumbo que sufrirá el género de ciencia ficción en la llamada *new wave*, vanguardia de ciencia ficción de los años Sesenta, que postula una escritura que explora el ser humano en un contexto alienante, encarando la relación ambigua entre real e imaginario en la época de la reproducibilidad técnica. Lo interesante es que en el relato el sujeto que quería alienar imponiendo su visión hegemónica es quien acaba alienado porque resulta prisionero de su misma visión. Se explora el que James G. Ballard llamava “espacio interno”<sup>36</sup> del protagonista, adoptando la psiconarración y la construcción del ambiente enajenado de una isla, tópico ampliamente explotado por la ciencia ficción utópica,<sup>37</sup> que se vuelve macrocosmo y proyección de la mente de Ecker donde se queda su descubrimiento. Realidad e imaginación ya no son dos realidades distintas, sino que se van sobreponiendo. Ya no se trata de producir un imaginario partiendo de la realidad, precisamente porque

---

<sup>36</sup> “I define Inner Space as an imaginary realm in which on the one hand the outer world of reality, and on the other the inner world of the mind meet and merge. Now, in the landscapes of the surrealist painters, for example, one sees the regions of Inner Space; and increasingly I believe that we will encounter in film and literature scenes which are neither solely realistic nor fantastic. In a sense, it will be a movement in the interzone between both spheres.” Véase Simon Sellars, Dan O’Hara (eds.), *Extreme Metaphors: Interviews with J.G. Ballard 1967-2008* (Fourth Estate: HarperCollins, 2012), p. 256.

<sup>37</sup> La isla que Rogelio Sinán presenta en el cuento constituye un tema obsesivo y constante en la poética del autor, a la vez que su condición aislada funciona como terreno marginal apto para las proyecciones de ideas y mitos personales. El motivo de la isla como laboratorio de las experiencias científicas pesadillescas se encuentra a menudo dentro de la ciencia ficción; piénsese en *La isla* del Dr. Moreau de H.G. Wells, o la creación de microcosmos dictatoriales como la isla donde se instala la auto-gestión de los niños de *El señor de las moscas* de William Golding, o las islas de sueños reproducidos como la de *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares, o la pura aventura de *La isla del tesoro* de Robert Louis Stevenson, por citar solamente algunos ejemplos.

ya no existe una realidad distinta de lo imaginado por el personaje, lo que proyecta el relato hacia los conceptos de hiperrealidad<sup>38</sup> y transrealismo.<sup>39</sup>

### *Lenguajes mitológicos al revés*

Según defiende Guido Ferraro en *Il linguaggio del mito* (1979),<sup>40</sup> es posible encontrar cierta especularidad entre las

---

<sup>38</sup> Se utiliza el término “hiperrealidad” de acuerdo con la teoría acerca del lo hiperreal elaborada por Jean Baudrillard en *Cultura y simulacro* (Barcelona: Kairón, 1978), ya que en el relato el anhelo científico del protagonista Paul Ecker se convierte en un simulacro proyectado sobre la realidad y sustitutivo de la misma. La experimentación científica que él lleva a cabo se sobrepone a “la realidad,” y condiciona su lectura de lo que acontece en la isla. Dicha confusión produce una interferencia de lo que él desea que acontezca sobre lo que “realmente” acontece. Parafraseando al filósofo, en el relato no se produce una imitación ni una reiteración de lo real por parte de lo científico, sino “una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, [...] una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y, en cortocircuito, todas sus peripecias.” Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro* (Barcelona: Kairón, 1978), p. 7.

<sup>39</sup> El término “transrealismo” aparece en el “Transrealistic Manifesto” de Rudy Rucker publicado en 1983 en *The Bulletin of the Science Fiction Writers of America*, y sucesivamente en las antologías *Transreal!* (Englewood: WCS Books, 1991) y *Seek!* (New York: Four Walls Eight Windows, 1999) a cargo del mismo autor. El prefijo “trans” connota la forma de trascender los límites de la realidad abogando por un espacio intermedio entre ciencia ficción y realismo. A diferencia de la ciencia ficción, el transrealismo no (re)crea y describe futuros posibles, sino que construye una ambientación espacio temporal percibida como real, dentro de la cual deja aflorar aspectos inesperados que pueden pertenecer a la ciencia ficción. Para una profundización del concepto se remite a los siguientes estudios: Damien Broderick, *Transrealist Fiction: Writing in the Slipstream of Science* (Westport, CT: Greenwood Press, 2000); Damien Walter, “Transrealism: the first major literary movement of the 21st century?,” *The Guardian*, (20 de Julio de 2016), en línea.

<sup>40</sup> Guido Ferraro, *Il linguaggio del mito. Valori simbolici e realtà sociali nelle mitologie primitive* (Milano: Feltrinelli, 1979), p. 237.

narraciones míticas y las de ciencia ficción, en las operaciones que cumplen sobre la realidad. La ciencia ficción proyecta las propias manipulaciones ficticias del mundo – mejor dicho, de una imagen, de cierta concepción del mundo – en el futuro, mientras que el relato mítico en el pasado. Si el mito está proyectado hacia un pasado cuya evocación ritual permite el acceso al conocimiento del origen, la ciencia ficción está proyectada hacia el futuro. El mito hace remontar el orden presente a acontecimientos que pertenecen a un tiempo lejano – diferente del que vivimos: un tiempo del cual nos separan acontecimientos cosmogónicos irreversibles –; de la misma manera, el escritor de ciencia ficción busca en el campo de los futuros posibles el espacio que le permita la representación de otro tiempo y de otro mundo.

En este sentido, la sirena parida por Linda concilia el misterio del origen propio del mito a la vez que encarna la presentificación de un cataclismo, ya que ante su presencia Ecker percibe y expresa el sentimiento apocalíptico que dicha revelación implica, como descubrimiento que acaba con el orden actual de las cosas y estrena una manera *nueva* de concebir la vida de los seres humanos y de los peces. Ante la insistencia del juez de echar luz sobre lo que pasó en la isla, la instancia memorial afirma: “...¿Cómo explicarle al juez la gran verdad, si a medida que avanzaba hacia ella la creía menos real? [...] ¿Cómo hacerle entender sin prueba alguna que aquel raro prodigio no fue ilusión de sus sentidos? Paul Ecker sabe bien que si declara la verdad que él conoce, traerán a un alienista para que lo examine. Sin embargo, sólo piensa en aquello...” (123).

En el relato, entonces, la figura de la sirena reúne en sí dos experiencias opuestas e inconciliables, dado que representa para el protagonista el encuentro con el origen, experiencia distintiva del mito y de su ritualidad, como momento en el que se instituyó el orden actual de las cosas – él la define en su rememoración interna “*un raro misterio*” y “*un mito viviente*” (123) –, y, al mismo tiempo, preanuncia el apocalipse, como

momento que acabará con el orden actual de las cosas y determinará un nuevo en cuanto diferente comienzo.

Al mismo tiempo, la transformación que se pone en escena en el relato, de hecho, no conduce de un estado a otro bien definido, sino que configura un espacio sombrío, donde se tuerce nuestra certeza de las formas, lugar donde se quiebra el asiento – falso, como sabemos – de que el ser humano es una sola y misma cosa con su parecer. Prueba de lo afirmado reside en el desenlace del cuento. Ecker se queda dormido en la cabaña, al despertarse no ve a Linda en su cama y se laza con la lancha de la haitiana en mar en pos de la joven. No sabe si lo que le parece ver a ratos es Linda llevada por las olas. “Lo único que no olvido nunca,” declara Ecker,

es que debido al loco pavor de que fui preso o al ruido de la lluvia no dejé de escuchar un solo instante el doloroso alarido de Miss Olsen y un misterioso canto [...] ¿Cómo llegué a la playa? No lo sé. [...] Lo cierto es que al volver de mi colapso ya el alba despuntaba y había amainado la tormenta, pero yo seguía oyendo dentro de mí el eco lejano de aquel canto mezclado a la honda resonancia del mar como si mi alma entera se hubiese transformado en un gigantesco caracol.... (131-32)

Al canto de Linda se unen sus alaridos, signo de que la forma humana de la joven se está disolviendo, dilatando y abismando. Al mismo tiempo, el canto de Linda que Ecker oye o cree oír se volvería sinécdoque de la supuesta transformación de la joven en sirena. En este sentido, el caracol funciona como metonimia de lo que se queda escondido y secreto. Además, la voz que se torna sonido representa esa voz que viene del otro lado, y que, parafraseando a Rosalba Campra,<sup>41</sup> muestra la

---

<sup>41</sup> Rosalba Campra, “Los silencios del texto en la literatura fantástica,” en Enriqueta Morillas Ventura (a cargo de) *El relato fantástico en España e*

caída de la frontera entre la vida y la muerte. Se hace por eso algo incomprensible e irrepetible porque la frontera sigue existiendo, y esa abolición aludida sigue siendo un escándalo racional, porque el mundo que el texto ha erigido es – y sigue siendo, aunque tambaleante en sus fundamentos racionales – un mundo que responde al principio de no contradicción.

El relato se coloca en aquel incierto umbral entre la destrucción de un ser y su simultánea reconstrucción como otredad. No se describen los detalles de la transformación efectiva y definitiva del cuerpo de la protagonista, sino que se dan los síntomas que indican o sugieren el comienzo de una metamorfosis. Las reacciones psicológicas de Linda se convierten en preanuncio y sinécdoque de su metamorfosis física, y hasta la última línea del cuento el ser primero sigue pulsando en el segundo: el alarido de Linda al final del relato, que remite a su condición de ser humana y al miedo por ser arrastrada por las olas, se mezcla con su canto, que apunta a su nueva condición de sirena y a la reunión con el agua anhelada.

Además, el “*raro misterio*” que el narrador heterodiegético usa para describir el extraño nacimiento (123), se traduce en la referencia al “poder ignoto” (126) referido por el científico como causa última de la agudización de los trastornos de Linda. Este sintagma, junto con la comparación de su alma con un caracol gigante, parecen constituir una brecha en el discurso del protagonista y en la configuración que tiene de su mundo, y por lo tanto del mundo, que hace tambalear sus certezas de raigambre racionalista y positivista, así como la ley de causalidad que rige la lógica científica.

Al mismo tiempo, crea un punto de contacto entre los dos niveles y discursos mítico y científico sobre los cuales se articula la narración, y lo científico queda contaminado por el

---

*Hispanoamérica* (Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario-Editorial Siruela, 1999), p. 71.

poder del mito. La narración, sin embargo, se interrumpe antes de que este “poder ignoto” pueda interactuar de manera más decisiva con la perspectiva de Ecker, ampliándola y modificándola. En este sentido el relato parece dividido, y atrapado, entre una tensión hacia el futuro, embrional y no realizada, y un impulso hacia el pasado.

Al mismo tiempo, de esta reflexión se hace posible otra sobre el discurso de la ciencia en la ciencia ficción. El nudo central de la ciencia ficción es la ciencia misma, sus innovaciones, los riesgos y las incógnitas ante nuevos descubrimientos junto a la fascinación que ejercen. El relato encara las dos dimensiones constantes del género, es decir, la excitación y la inquietud por lo desconocido, y la esperanza en las capacidades científicas del intelecto humano, pero no los desarrolla, ya que “el futuro posible” sobre el que se basa la ciencia ficción queda embrional en el relato de Sinán. La ambivalencia sobre la cual se construye la escritura deja entrever la puesta en duda de la ciencia – foránea – como instrumento exhaustivo de comprensión de la realidad – autóctona – .

En esta línea, el diálogo que “La boina roja” entabla con la ciencia ficción se realiza a través del trastocamiento de materiales míticos y su simbología – la figura de la sirena y el tema de la metamorfosis<sup>42</sup> – a través del filtro de la perspectiva no abarcadora en el personaje, lo cual desemboca en una reconfiguración de las categorías dicotómicas naturaleza/rural/autóctono vs cultura/tecnología/extranjero antes expuestas, ya que a la primera se atribuye el lugar de una utopía mítica frente a una antiutopía del fracaso asociada al progreso científico.

---

<sup>42</sup> Contraviniendo a lo expuesto por Guido Ferraro en el estudio citado, estas consideraciones avalan la posibilidad de enfocar el estudio del género de ciencia ficción como basado en la contrucción de lenguajes mitológicos al revés con respecto a los mitos de origen primordiales.

## *El espacio contradiscursivo de la ciencia ficción*

“La boina roja” de Rogelio Sinán se coloca en el intervalo entre relato mítico y ciencia ficción, y expresa tal vez la interdicción de lo científico en lo mítico y al revés, interdicción no en el sentido de “prohibición” sino de lo que es entredicho, lo que se dice “entre,” en la sutura que liga a la vez que divide estos dos géneros.

La borrosidad de los límites genéricos se debe al choque entre el *novum*, principio ordenador de la ciencia ficción, y el principio de lo sobre o extrahumano perteneciente a la retórica del mito, que revive en la isla y se infiltra en el discurso de la ciencia. El *novum* – término acuñado por Darko Suvin<sup>43</sup> – en el relato consistiría en la posibilidad sugerida por el protagonista de que sea posible recrear a una sirena utilizando la biotecnología, esto es, fecundando un óvulo de ser humano con un espermatozoide de pez, y en la hipótesis de una transformación psicológica y física del ser humano que la engendra.

De aquí que la escritura se asienta sobre la ambigüedad conflictiva acerca de la mutación de la protagonista que es el eje de la historia, si ésta es fruto de una experimentación y entre se mantendría sobre una plataforma racional y racionalizada – lo que conduce a la disolución del misterio, característica de la ciencia ficción según Julio Prieto<sup>44</sup> –, o si la metamorfosis se debe a la incursión o al aflorar en el espacio de la ficción de una otredad sobrenatural y misteriosa pero de todos

---

<sup>43</sup> Según el planteamiento de Darko Suvin, el *novum* sería el principio racional, pero innovador desde el punto de vista de nuestra realidad, que impulsa todo el desarrollo poético de cada texto de cienciaficción. Véase Suvin, *Metamorfosis de la ciencia-ficción*, cit., p. 94.

<sup>44</sup> Julio Prieto, “«¡Realmente fantástico!»: notas sobre distopía y ciencia-ficción en el Río de la Plata,” Juan Montoya Suárez y Ángel Esteban (a cargo de), *Miradas Oblicuas en la narrativa latinoamericana contemporánea. Límites de lo real, fronteras de lo fantástico* (Madrid: Iberoamericana, 2009), p. 64.



modos no percibida como extraña por los personajes – que la ciencia no parece lograr resolver y anular. A lo largo del relato se mantiene entonces la “duda desestabilizadora”<sup>45</sup> que sigue subrayando la tensión oximorónica entre posible/imposible, o normal/anormal como hito sobre el cual se funda la ciencia ficción prospectiva.

Dicha tensión traduce el conflicto entre cultura autóctona y cultura extranjera que caracteriza la compleja historia panameña, a partir de su nacimiento como provincia de Colombia, y luego a lo largo de su relación conflictiva con los Estados Unidos, a los que estuvo avasallada desde 1903. La imposición de la voz y el foco prospectivo de Ecker en la narración podría ser reflejo de aquella imposición de discursos y costumbres foráneos que representa la historia de Panamá y que constituye de todos modos una cara de la compleja identidad panameña. En cambio, la interferencia de un discurso “otro” – el del mito ínsito en el ambiente panameño de “raro misterio” y “poder ignoto”–, sugiere el trastocamiento de las líneas de poder vinculadas a la ciencia – externa y extranjera – y el aflorar de un embrional sujeto nacional y popular, que desembarcará en el primer gobierno democrático con Guillermo Endara Galimany, bajo cuya presidencia el 31 de diciembre de 1999 Panamá asume el control total del Canal en cumplimiento de los tratados Torrijos-Carter de 1977.

En este sentido, el relato anticipa temáticas que caracterizarán los textos de ciencia ficción del siglo XX posesentistas y posdictatoriales, en particular reflexiona sobre la emergencia de sujetos poshumanos – y a que el concepto de cuerpo mismo cambia en tanto que objeto de reflexión ante las transformaciones biológicas y sociales –, la desigualdad social y en qué forma la identidad – latinoamericana, panameña, individual y de género – se transforma y se adapta cuando está sujeta a

---

<sup>45</sup> Rosalba Campra, *Territorios de la ficción. Lo fantástico* (Sevilla: Renacimiento, 2008), p. 49.

cambios marcados por la aparente ausencia de los valores que caracterizaron períodos anteriores, en este caso lo autóctono y lo rural. A la tendencia positiva, de ciega confianza en la ciencia y en su capacidad profética, el relato contrapone una modalidad crítica que plantea la posibilidad de fallos – y fallas – en los experimentos, y remarca no sólo que la ciencia es peligrosa, y que no todas las investigaciones se ven coronadas por el éxito, sino más bien que no es suficiente para encarar una realidad compleja como la panameña, sobre todo cuando consiste en una aplicación de estrategias y pautas foráneas.

“La boina roja,” por lo tanto, extrapola las inquietudes culturales relacionadas con las complejas líneas de saber y poder de la historia y sociedad panameñas, y las proyecta hacia escenarios improbables, pero no imposibles. Sin responder a una voluntad excluyente ni servir a un proyecto parcial, la ciencia ficción provee al relato de un espacio contrahegemónico de reflexión ideológica y política donde poder construir un contradiscurso capaz de hacer tambalear los marcos epistemológicos de la modernidad neocolonial, ya que todo queda abonado de ambigüedad y se convierte en un juego de elasticidad de significados, en una posible distorsión, ruptura o reensamblaje de realidades.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Guardia, “Rogelio Sinán: una revisión de la vanguardia en Panamá,” cit., pp. 21-47.

LA FANTASCIENZA NO LOGOS IN EPÍLOGO  
EN KHOSKHOWARA. UN TESTO TEATRALE INEDITO  
DI GAMALIEL CHURATA<sup>1</sup>

“Gamaliel Churata no está detrás de nosotros sino adelante” scrive Mabel Moraña<sup>2</sup> alla fine di un esteso percorso critico-teorico che mira a collocare l’autore punegno al centro del dibattito contemporaneo. La sensazione che le sue opere, prodotte nell’arco di tempo che va dagli anni Trenta fino alla fine degli anni Sessanta, stiano formando col tempo una nuova generazione di critici e di lettori emerge con sempre maggiore chiarezza dagli ultimi studi dedicati all’autore.<sup>3</sup> Per decenni rimosso dal circuito letterario perché ritenuto oscuro, confuso, per una forma assolutamente non convenzionale di trasmettere il senso, Churata può oggi essere considerato un autore cruciale nella letteratura andina, peruviana e ispano-americana.

---

<sup>1</sup> Il presente articolo riprende e in parte rielabora il saggio introduttivo all’edizione di *Epílogo en Khoskhowara* in pubblicazione per la *Revista Iberoamericana*.

<sup>2</sup> Mabel Moraña, *Churata postcolonial* (Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 2015). Vedi anche Riccardo Badini, “Sobre Mabel Moraña Churata postcolonial,” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n. 82, año XLI (2015): 385.

<sup>3</sup> Helena Usandizaga, “Edición, notas críticas y estudio introductorio de G. Churata,” *El pez de oro* (Madrid: Cátedra, 2012). Elizabeth Monasterios, *La vanguardia plebeya del Titikaka. Gamaliel Churata y otras beligerancias estéticas en los Andes* (Lima/La Paz: IFEA/Plural, 2015); Mauro Mamani Macedo, *Abayu-watan. Suma poética de Gamaliel Churata* (Lima: Grupo Pakarina, 2013).

Così come quando era capo del gruppo indigenista-avanguardista *Orkopata*<sup>4</sup> (Puno, 1926-30) aveva incoraggiato gli altri componenti verso la produzione artistica e letteraria sia essa narrativa, teatro, poesia o pittura, coerentemente, lui stesso si era appropriato ecletticamente di vari generi letterari, tra i quali la fantascienza.

Nella sua produzione artistica, per coincidenze che si danno in precisi momenti storici, un'operazione di riscatto e riposizionamento di culture silenziate dai processi coloniali entra in contatto con istanze totalizzanti di provenienza avanguardista. In questo senso l'autore attacca i generi letterari mescolandoli in una stessa opera con una scrittura che sembra lottare contro sé stessa, quasi potesse sgretolare i principi logici su cui si basa. Churata opera una rottura delle convenzioni linguistiche, dovuta a una volontà d'ibridazione dello spagnolo con il quechua e l'aymara, sotto l'aspetto terminologico e sintattico, e insieme all'adozione di neologismi, a recuperi etimologici del senso delle parole, sfida continuamente l'intelligibilità dei suoi testi portatori di altre logiche, esige così un lettore ideale che, solo oggi, inizia a profilarsi.

Cosciente di come la realtà si produce passando attraverso il filtro della cultura egemonica che la somministra, Churata mantiene la capacità di guardare al di là delle tendenze letterarie, delle dottrine filosofiche, delle scoperte della scienza, delle cronache di attualità, per decostruirle. Nel corso della sua attività di scrittore scruta tra le pieghe del pensiero, antico e contemporaneo, trovando spazi in cui insinuare la sua proposta includente la diversità logica delle culture rimosse dai processi

---

<sup>4</sup> Fondato a Puno negli anni delle avanguardie storiche, il gruppo letterario *Orkopata* riuniva in forma originale le istanze provenienti dalle rotture delle nuove tendenze letterarie del Novecento con l'indigenismo. Tra le attività del movimento, che si incentravano nella poesia, nel teatro, nel racconto e nelle arti visive, vi era anche la redazione della rivista *Boletín Titikaka* che venne pubblicata a Puno dal 1926 al 1930.

coloniali, soprattutto la aymara, ma con l'occhio attento anche alle conoscenze emarginate dalla struttura convenzionale del sapere, come il pensiero filosofico arabo o cinese. Lo stesso atteggiamento si ritrova nei confronti delle categorie letterarie che l'autore usa, però, per un'estetica più di "fatti" che di scrittura. Nell'introduzione a un gruppo di opere teatrali inedite, tra cui una di fantascienza dal titolo *Epílogo in Khoskhowara*, che si può far risalire agli anni Cinquanta, si legge che se l'autore ha compiuto il suo dovere come scrittore per mezzo delle lettere si deve "exclusivamente a no saber cómo hacerlo mediante hechos, pues es en hechos que sintió siempre su verdadero idioma."<sup>5</sup> E ancora, in una conferenza dettata nel 1963:

Los hechos – y yo pretendo discurrir con ellos y en su materia – no son discutibles: tienen que poseer la rotunda verticalidad de la vida y cuando no se entiende la fraseología dialéctica, el hombre que oye debe buscar si oye con el sentimiento.<sup>6</sup>

Un'esigenza di non stare esattamente nella scrittura, avvertita come canale privilegiato dell'episteme occidentale, ma piuttosto prima o dopo di essa, regola la quasi totalità della produzione dello scrittore. La narrativa, unita al saggio, alla poesia, al racconto biografico e al discorso filosofico – come se non esistesse un genere preciso deputato alla trasmissione della conoscenza – risponde, insieme ad un'aspirazione universalista, alla necessità del riposizionamento ontologico di un pensiero che ha subito i processi coloniali. Dove, però, l'autore adopera una scrittura che lascia trapelare la sua intenzione di parola agita è nel trattamento dei passaggi poetici, nei neologismi che egli stesso definisce: "intervenciones en universo fáctico,"<sup>7</sup> nelle

---

<sup>5</sup> Gamaliel Churata, Introduzione alle opere teatrali, inedito.

<sup>6</sup> Riccardo Badini, Gamaliel Churata, José Luis Ayala, *Simbología de El pez de oro* (Lima: San Marco ediciones, 2006), p. 15.

<sup>7</sup> Churata, Introduzione, cit.

intromissioni dell'oralità attraverso interiezioni, onomatopee, espedienti fonetici e performativi che maggiormente appartengono al linguaggio teatrale. Poesia e teatro per l'autore sono da considerare nel loro significato etimologico di fare, di produrre atti nel senso di ricreare, all'interno del discorso, spazi esclusi dalle convenzioni comunicative di provenienza occidentale.

*El pez de oro*,<sup>8</sup> opera pubblicata a La Paz nel 1957, rappresenta la più esaustiva indagine mai compiuta all'interno di un immaginario meticcio aymara ed è preceduta da un *Dramatis Personae*, oltre a svolgersi in numerosi passaggi attraverso una struttura dialogica. *Resurrección de los muertos*,<sup>9</sup> opera pubblicata postuma nel 2010, si presenta come un dialogo filosofico che si svolge di fronte a una platea internazionale, tra il *Profesor analfabeto*, rappresentante del sapere orale andino, e Platone, che il protagonista illetterato convince, dopo oltre seicento pagine di affabulazione, dell'inesistenza della morte in quanto mito derivato dalla filosofia greca e dalla scrittura. In entrambe le opere lo schema teatrale consente sia un movimento centrifugo nei riguardi della scrittura, sia l'entrata del codice orale attraverso forme espressive maggiormente fonetiche (come esclamazioni e rumori) che veicolano saperi altri legati al patrimonio culturale indigeno. Per Churata, infatti, la conoscenza non passa attraverso le vie razionali bensì riscattando percezioni, forme istintive ed emotive che l'uomo conserva nella sua radice animale. L'antinomia ontologicamente occidentale tra natura e cultura sparisce all'interno di una concezione del mondo in cui i confini tra le persone e gli animali e con il mondo dei morti si sfumano a vantaggio di relazioni di reciprocità che sovrintendono l'equilibrio sia ambientale sia

---

<sup>8</sup> Gamaliel Churata, *El pez de oro* (La Paz: Canata, 1957).

<sup>9</sup> Gamaliel Churata, *Resurrección de los muertos*, ed. a cura di Riccardo Badini (Lima: ANR, 2010).

umano. Entrano in scena, pertanto, sensazioni tattili, sapori, dolori, sessualità, attraverso un linguaggio ricco di onomatopee, mugolii, strilli, belati, gorgheggi, grugniti ecc.

Tra gli scritti inediti lasciati dallo scrittore, oltre a *Resurrección de los muertos*, prevalgono per quantità e completezza i testi teatrali e di poesia. Due raccolte poetiche, *Khirkhillas de la Sirena* e *Mayeútica* sono in pubblicazione presso la casa editrice Plural di La Paz, mentre è in atto un lavoro di studio e di edizione sulle opere sceniche di cui si rende conto in questo articolo.

Le opere teatrali di Churata rappresentano una novità nel panorama culturale peruviano in quanto primo caso di applicazione di tecniche di avanguardia a temi andini con considerevole anticipo rispetto alla sperimentazione messa in atto, a partire dagli anni Settanta, dalle compagnie di teatro di ricerca. L'esigenza di dare vita a un teatro latinoamericano originale, rispetto ai modelli d'importazione europei, risale ai tempi delle prime repubbliche latinoamericane; il mondo intellettuale cerca, fin dai primi del Novecento, il fondamento di una specificità guardando alle culture autoctone con risultati che restano sostanzialmente folclorici. Se ci riferiamo al mondo andino bisogna attendere le sperimentazioni degli anni Settanta e Ottanta quando il gruppo peruviano *Yuyachkani* (in quechua: sto pensando, sto ricordando) riesce a mettere insieme la lezione brechtiana di un teatro militante, attivo nella realtà del paese, con i principi del terzo teatro<sup>10</sup> e con l'esigenza di recuperare le radici quechua e aymara sia sul piano della lingua sia su quello delle tradizioni musicali e della danza. Anche per questo il gruppo fondato da Miguel Rubio rivendi-

---

<sup>10</sup> Fondamentalmente ispirato dalle riflessioni di Eugenio Barba e di Jerzy Grotowski, il terzo teatro si propone come superamento del teatro tradizionale e del teatro di ricerca, unendo il lavoro sull'attore, attraverso esperienze di training, ad esperienze di vita comunitaria e alla ricerca antropologica.

ca d'aver per primo dato "voce all'indio."<sup>11</sup> La voce indigena, però, storicamente ostacolata o filtrata prima di giungere ad un ascolto occidentale, ovunque parla nell'opera di Churata, che a partire dagli anni Trenta era andato elaborando un sistema di scrittura, compresa quella scenica, includente il mondo autotono a partire dalle basi epistemiche.

I testi teatrali di Churata sono tutti pensati per una reale messa in scena con didascalie che forniscono informazioni sulla scenografia, caratteristiche dei personaggi, effetti scenici, luci. Dal punto di vista musicale i riferimenti sono rivolti sia alla ripresa di temi andini da parte di famosi musicisti peruviani, come Policarpo Caballero Farfán,<sup>12</sup> sia alla classicità con la musica di compositori come Bach, Chopin, Wagner, fino ad arrivare ad accenni più recenti a Paganini o a giochi musicali futuristi.

Oltre a riferimenti classici, come la presenza dei cori ma sempre in chiave attualizzata, il modello che sembra fornire ispirazione è quello wagneriano come tendenza verso un teatro totale, sintesi di drammaturgia, musica, arti figurative ed espressione allo stesso tempo dell'anima ancestrale dei popoli proiettata in ambito universale. Simile è anche il ruolo della musica, che nel drammaturgo tedesco assume tratti romantici e metafisici di assolutezza, atta a svelare i segreti dell'universo, a cui si aggiungono, nella visione di Churata, sfumature erotiche e tangibili affini alla fisica delle vibrazioni e delle onde sonore:

[la vida], su expresión una: la música, sus harmónicos, que son del jadeo genésico; y si [el hombre]

---

<sup>11</sup> Si veda a questo proposito l'articolo di Lady Rojas-Trempe, "Yuyachkani y su trayectoria dramática en Perú: Entrevista a Ana Correa y Augusto Casafranca," *Fall*, vol. 28, n. 1 (1994): 162.

<sup>12</sup> Musicologo di Cuzco, intellettuale, compositore, critico d'arte e storico (1896-1973).



pinta, suscita, instila, fecunda, canta es a causa de la naturaleza vibratoria de sus moléculas. Y es allí, en la dialéctica sexual, que se manifiesta la unidad del hombre como ritmo y sonido. Ninguna imagen más metafórica que la del Cosmos como sinfonía, si solo así cada átomo es un acorde de la unidad vital. Necesariamente los átomos musicales serán genésicos, y genésicos por musicales los del helio.<sup>13</sup>

Dal punto di vista delle innovazioni avanguardiste si distingue il trattamento dei personaggi, che evidenzia ancora una volta una volontà di decostruzione orientata adesso verso i principi del teatro borghese, considerato intrinsecamente coloniale. Nonostante le numerose didascalie, la musica e le immagini entrano nel testo con il ruolo di veri e propri personaggi e ricevono lo stesso trattamento. Sulla scena troviamo, infatti, come se stesse recitando, *l'écran*, uno schermo su cui prende forma l'immaginazione culturale del mondo andino rielaborata all'interno dell'universo concettuale dell'autore. In tal senso Churata mette in atto, attraverso la scrittura teatrale, una multimedialità orizzontale e *ante litteram* che un regista potrebbe mettere in scena solo ricorrendo a proiezioni e rotture dello spazio scenico. Il linguaggio teatrale permette di ampliare la tensione con la scrittura a diversi livelli, in quanto parola che agisce, il linguaggio scenico corrisponde congenialmente all'esigenza di uscire dalla lettera verso un *modus operandi* che si realizza con fatti. Non si tratta, in effetti, di teatro di letteratura, ma piuttosto di sceneggiature, dove entrano prepotentemente il gesto, l'immagine, la musica, e le opere saranno incomplete fino a quando non verranno messe in scena.

*Epílogo en Khoskhowara*, testo breve in un atto unico, aggiunge alle innovazioni formali la primizia di una fantascienza andina proposta da un autore che sembra avere la capacità

---

<sup>13</sup> Churata, Introduzione, cit.

di emigrare nel tempo per la sua predisposizione a precorrere i tempi. Come descritto nella lunga didascalia iniziale, la scena è proiettata in un futuro di 5000 anni dal momento in cui viene scritta l'opera e si svolge all'interno di una nave interplanetaria diretta verso *Khoskhowara*,<sup>14</sup> un mondo con caratteristiche simili alla terra che versa ormai in condizioni di sovrappopolazione e di mancanza di materie prime. La scenografia è costituita da un telefono spaziale collegato a un video, strumenti tecnologici ultramoderni insieme a mortai dell'età della pietra e *pekhañas*<sup>15</sup> americane, matracci, fornelli, filtri medievali, un ciclotrone, che è un acceleratore di particelle inventato nel 1940, un telescopio e un microscopio così potente da poter individuare l'ego dentro la cellula umana. Ancora una volta, nel trattamento dei personaggi si rivela la tendenza a sovvertire le convenzioni: il protagonista ha 25 anni ed è innamorato di una giovane donna indigena, ma il suo nome è *el Prologo*. Alias del *Profesor alfabeto* di *Resurrección de los muertos*, è portatore di uno stesso discorso alternativo alla cultura occidentale che si fonda su saperi indigeni. Il suo nome, interpretato etimologicamente, lo pone in un luogo di enunciazione anteriore al logos, alternativo all'imposizione del discorso razionale moderno imposto sulle culture originarie americane e considerato portatore di morte.

In tutta l'opera di Gamaliel Churata, compresa narrativa e poesia, si può rintracciare una stessa epopea dell'essere umano andino contro l'idea della morte nella visione escatologica cristiana. In ogni momento della sua scrittura si afferma, infatti, che le culture autoctone d'America sono vive e hanno resistito alle campagne di estirpazione di idolatrie, di evangelizzazione, di alfabetizzazione ecc.<sup>16</sup> Agisce da retroterra, infine, in que-

---

<sup>14</sup> In quechua *Khoskbo*, Cuzco; *wara*, stella.

<sup>15</sup> In aymara pietre usate per macinare.

<sup>16</sup> Juan Zevallos Aguilar, "Sobre Gamaliel Churata, la resurrección de los muertos. Alfabeto de lo incognoscible. Edición y estudio introductorio

sta visione vitalista del mondo andino, una visione attualizzata dell'aldilà aymara in cui i morti non sono interpretati metafisicamente come anime o spiriti ma come dei semi che da sotto la terra propiziano la fertilità della terra e facilitano la possibilità di un futuro di riscatto.

Il nome del protagonista gioca di rimando con il titolo dell'opera dove compare la parola *epílogo* a evidenziare ancora, nell'interpretazione etimologica, una volontà di posizionamento prima o dopo il discorso razionale di provenienza coloniale. Sul pianeta fraterno verso cui si dirige la nave, utopicamente, si proiettano principi culturali andini vitalisti, la cultura esiste in quanto radice del popolo e il dovere dell'uomo è adorare il ventre della terra e della donna facendoli germinare. Le norme che regolano la società su Khoskhowara: "No seas holgazán, sé limpio dentro y lo mismo por fuera, no robes"<sup>17</sup> ricalcano i precetti quechua *ama sua, ama llulla y ama quella*<sup>18</sup> che oggi compaiono negli statuti costituzionali di stati come la Bolivia e l'Ecuador. Paesi che hanno compiuto precise scelte includenti verso la propria compagine nazionale, insieme alla riproposizione di concetti indigeni come quello del *buen vivir*: "Todo esfuerzo humano dirigido al bienestar se jerarquiza solo con el trabajo, que no tiene otra inspiración que el trabajo incesante que es dable observar en la naturaleza."<sup>19</sup>

Accompagnano il protagonista il coro quechua, il coro aymara e un personaggio collettivo, *la Necrademia*. Questi, simbolo emblematico del sistema di pensiero churadiano, presente nel maggior numero delle sue opere, incarna l'ideale

---

de Riccardo Badini," *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 38, n. 76 (2012): 527-530.

<sup>17</sup> Gamaliel Churata, *Epílogo en Khoskhowara*, inedito.

<sup>18</sup> Non rubare, non dire menzogne, non essere pigro, le tre regole fondamentali della società incaica.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

andino di comunità di antenati che segue l'essere umano nella vita quotidiana interagendo con lui. Principi di diversa provenienza si fondano nell'alone semantico della *Necrademia* a evidenziare una volontà di creare nuove sintesi tra saperi asimmetrici: la visione dei morti come semi, grazie a un audace passaggio biologista, è inserita nella costituzione organica dell'essere umano sulla base di una categoria di pensiero quechua ripresa da Garcilaso de la Vega el Inca e che descrive i viventi come *Hallpa Khamaskha*,<sup>20</sup> cioè terra animata, consustanziali quindi alla *Pachamama* di cui condividono i fenomeni. La tensione dialettica con il concetto junghiano di inconscio collettivo, adottato da una prospettiva indigena, mostra i meccanismi di attualizzazione e di ricreazione di conoscenze diverse messi in atto da Churata che, in conclusione, considera i morti come geni dotati di ego, comunicanti con l'essere umano che li ospita e che nel loro congiunto costituiscono la *Necrademia*. Lungo il viaggio *el Prólogo*, con la stessa enfasi del *Profesor analfabeto* in *Resurrección de los muertos*, espone le sue teorie ancestrali e futuristiche insieme: le soluzioni si trovano tutte all'interno della materia e nelle sue particelle, il tempo è già stato superato come categoria e lo spazio si perde in una dimensione di universi paralleli presenti dentro il sangue umano. Tracce di fisica delle vibrazioni e quantistica, dovute probabilmente alla lettura di opere di divulgazione scientifica come il *Reader's Digest*, citato più volte dall'autore nel corso delle sue opere, orientano il discorso verso una proposta di fantascienza andina:

El Espacio será suprimido cuando la materia haya logrado el sentimiento de expresión de sus vibraciones... ¡Estarás acá, como allá estarás, en tus huesos, sin Tiempo capaz de contener ese espacio... Pero en

---

<sup>20</sup> Aymara, necropoli andine.

<sup>21</sup> Churata, *Epilogo en Khoskhowara*, cit.

música. La vieja sabiduría fue cancelada y el sophisma científico se ahogó para siempre.<sup>21</sup>

Per Churata la filosofia greca – a cominciare da Platone con il mito della caverna che sottrae all'uomo centralità, insinua un'idea di fallacia nei sensi e introduce in sostanza la metafisica insieme al concetto di vuoto – conduce, avvalorata dalla patristica, inevitabilmente alla frattura tra corpo e spirito con la perdita della radice animale che ne deriva e che teneva ancorato l'uomo alla terra, preparando il terreno per le religioni occidentali e le loro speculazioni sul concetto di morte. La morte è un mito inventato dalla scrittura e possiede la sola realtà delle cinque lettere di cui è composta, afferma il *Profesor analfabeto*, “El todo no está en una letra, está en un hacer,” ribadisce il protagonista di *Epílogo en Khoskhowara*.

Durante il viaggio spaziale viene captata una stazione radio proveniente dalla Terra, è radio *Orkopata* che trasmette un programma mattutino per i mondi abitati incitando i *chullpa-tullos*<sup>22</sup> a sollevarsi dalla terra umiliata. Il nome della radio rimanda esplicitamente all'esperienza avanguardista punegna che vede Churata protagonista negli anni Venti. Nel periodo in cui è stata scritta l'opera, dopo gli anni Quaranta, quindi, l'autore traccia con questo riferimento un forte vincolo con l'epoca dell'attivismo letterario di matrice avanguardista, sottolineando la filiazione del suo progetto estetico una dialettica di incontro tra il pensiero andino e le istanze di rottura del Novecento europeo. Tra melodie andine astrali e cori interplanetari la stazione radio trasmette *kbellkbas* de *Hararuña del chullpa tullu*,<sup>23</sup> un libro poetico di cui viene data notizia nelle opere dell'autore ma che non risulta tra gli inediti. I canti inci-

---

<sup>22</sup> Aymara, necropoli andine.

<sup>23</sup> *Kbellkbas*, lettere in lingua lupaca che veniva anticamente parlata sulle rive del lago Titicaca, il cui significato Churata trascrive in un glossario trovato tra gli inediti.

tano alla liberazione dell'essere umano dagli "espantos de la cruz" e a redimere il figlio dell'uomo e tutta l'umanità dall'idea di morte. La poesia vitalista che si propaga dalla stazione radiale si fonda, nella visione dell'autore, su parole cellulari quasi strappate dal DNA umano, come *mamá*, belati, gemiti, lallazioni e altri suoni che producono i neonati a simboleggiare la rinascita di una nuova umanità immortale.

L'opera raggiunge un climax emotivo con una videochiamata attraverso telefono interplanetario, proveniente dalla Terra. Con il nome collettivo di *Mama Kuna*,<sup>24</sup> una giovane aymara appare sullo schermo di fronte a *el Prólogo* emozionato. Separati da una distanza di anni luce, i due innamorati promettono di incontrarsi su Khoskhowara dopo una serie di cicli di morte e di rinascita. *El Ecrán* mostra il cuore del protagonista che nella nebbia lascia intravedere le sue cellule dalle quali lentamente appaiono volti di uomini, donne, giovani, anziani e neonati che parlano coralmemente confluendo nel personaggio collettivo della *Necrademia* nel momento in cui esprime il suo amore viscerale per la giovane donna indigena. Il viaggio continua verso l'utopica Khoskhowara mentre la Terra lancia il suo ultimo SOS e l'equipaggio dell'astronave, portatrice di una nuova umanità, come nel processo inverso di un ritorno di galeoni, riconquista l'immortalità sottratta dai processi coloniali.

Si può rintracciare una tradizione di fantascienza peruviana a cominciare da Clemente Palma, Abraham Valdelomar e soprattutto Julián M. del Portillo con l'opera *Lima de aquí a cien años* (1843). All'interno di questo genere letterario, riferimenti precisi al Tawantinsuyo e alla cultura incaica si trovano in due racconti brevi, *El Falsificador* (1972) di José B. Adolph e *Quipucamayok* pubblicato nel 2005 da Daniel Salvo. Ma

---

<sup>24</sup> Nobildonne incaiche e anche giovani vergini che venivano scelte e chiuse in residenze come sacerdotesse del Sole.

come fantascienza che si proietta verso il futuro da una prospettiva profondamente andina troviamo una corrispondenza solo nell'opera *De cuando en cuando Saturnina* di Allison Spedding, pubblicata a La Paz nel 2004. Il libro narra le vicende di una navigatrice spaziale, Saturnina Mamani Guarache, soprannominata Satuka, grazie all'espedito di testimonianze orali raccolte su avvenimenti successi negli anni che vanno dal 2070 al 2085 nel *Qullasuyo Marka*. Con questo nome, che rimanda alla parte sud del Tawantinsuyo,<sup>25</sup> si designa nel romanzo una zona liberata comprendente la ex Bolivia e gran parte del dipartimento di Puno, un libero stato aymara che si presenta come una società specializzata in ingegneria informatica applicata alla navigazione interstellare, rimasta misteriosa e chiusa in sé stessa dal tempo in cui è sorta, a seguito della rivoluzione indianista del 2022. Satuka, riconosciuta come una tra le più abili navigatrici spaziali, è famosa per aver partecipato alla distruzione della *Luna Fobos*, un pianeta dominato dal razzismo e per aver fatto esplodere, a capo di un gruppo eversivo femminista chiamato *Comando Flora Tristán*, il recentemente restaurato Korikancha, il tempio situato a Cuzco e dedicato al sole, assaltato per il fatto di rappresentare un simbolo del maschilismo andino.

Con le dovute differenze tra un'opera teatrale scritta intorno agli anni Quaranta e un romanzo femminista e cyberpunk, entrambi i testi scommettono su un futuro aymara da una prospettiva che si discosta totalmente dall'essenzialismo e dal vittimismo indigeno. Entrambe le società future si basano su ancestrali norme societarie e comunicative come il *quipu*<sup>26</sup> e la divisione in *suyos* per il *Qullasuyo Marka*, ma la prospettiva di Spedding si orienta verso una visione distopica del mondo,

---

<sup>25</sup> Nome dell'antica organizzazione statale incaica che indicava le quattro suddivisioni del territorio sotto il dominio degli inca: Chinchaysuyo a nord, Contisuyo a ovest, Antisuyo a est e Collasuyo a sud.

con Satuka che, insieme ad altre donne, sembra essere l'unica a lottare contro il razzismo e il sessismo che ancora persiste.

Nel futuro di Gamaliel Churata, mentre la terra collassa a causa della sovrappopolazione, gli esseri umani hanno sconfitto i problemi temporali sulla base della diversa percezione che la cultura aymara possiede delle categorie di passato e futuro.<sup>27</sup> Le questioni relative allo spazio saranno risolte, in una visione che ricorda le possibilità aperte dalla quantistica, quando gli umani scopriranno la natura vibrante delle cellule e potranno accedere agli universi paralleli con la coscienza del proprio corpo, dato che mai sarà possibile allontanarsi dalla materia.

Nell'arte di immaginarsi mondi possibili la proposta di Churata colloca Khoskhowara in un futuro *post logos*, con una fantascienza che oltre a reintrodurre la circolarità temporale tipica delle concezioni andine, propone un utopico concetto di progresso ontologicamente diverso: come se lo sviluppo delle culture precolombiane non fosse mai stato così brutalmente interrotto e annullato dal processo di conquista e di colonizzazione e si fosse evoluto tessendo dialettiche diverse con la filosofia di Platone, la metafisica o la scrittura come è intesa nel mondo occidentale.

---

<sup>26</sup> Strumento mnemotecnico di origine incaica formato da cordicelle e nodi.

<sup>27</sup> Diversamente dalle culture occidentali gli aymara posizionano il passato in posizione frontale rispetto all'uomo.



MARIA CATERINA PINCHERLE

UM MOÇO MUITO BRANCO.  
UN'INCURSIONE DEL FANTASTICO IN  
GUIMARÃES ROSA

*Dentro al racconto*

*Mais notre œil, messieurs, est un organe tellement élémentaire qu'il peut distinguer à peine ce qui est indispensable à notre existence. [...] il ignore les habitants, les plantes et le sol des étoiles voisines; il ne voit pas même le transparent*

Guy de Maupassant, *Le Horla*

Piovuta da altrove come un meteorite o un'astronave nella narrativa di Guimarães Rosa, nel racconto "Um moço muito branco" compare una data. Esordiale, precisa e completa, e accompagnata da svariate altre segnalazioni cronologiche puntuali, al contrario di quanto avviene non solo nelle altre *Primeiras estórias* (1962), di cui fa parte il racconto, ma anche nel resto dell'opera rosiana, ambientata sempre in epoche non precisate. Questo *l'incipit*: "Na noite de 11 de novembro de 1872, na comarca do Serro Frio, em Minas Gerais, deram-se fatos de pavoroso suceder, referidos nas folhas da época e exarados nas Efemérides."<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Edizione consultata: João Guimarães Rosa, "Um moço muito branco," *Primeiras estórias* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988). D'ora in poi i riferimenti all'opera saranno dati tra parentesi nel testo.

Il chiarimento documentario dovrebbe a prima vista provare la veridicità dei fatti, raccolti dal narratore alcune generazioni dopo e avvenuti quindi circa un secolo prima della loro pubblicazione da parte dell'autore, il che li rende al lettore difficili da ricostruire, pur con le indicazioni fornite. Tuttavia, quasi subito i dati storici vengono a scontrarsi con l'origine misteriosa del protagonista di cui parla il titolo, comparso improvvisamente nella regione menzionata in seguito alle catastrofi naturali nel "dia de São Félix, confessor," ovvero il 20 novembre.<sup>2</sup>

Due novità quindi, per Guimarães Rosa, in un racconto solo: la datazione esatta, e un mistero che non risiede all'interno degli eventi, delle cose o delle persone, come solitamente nella sua narrativa, ma in un avvenimento esterno. Entrambi gli elementi, apparentemente così distanti tra loro, dipendono in realtà da un unico fattore, ovvero la rispondenza di questo racconto ad un modo narrativo specifico, il modo fantastico. Quanto il resto della sua opera si situa fuori dagli schemi, e distante dai generi riconosciuti, altrettanto "Um moço muito branco" si colloca pienamente in questa dimensione narrativa precisa, che possiede regole proprie e caratteristiche molto marcate, osservate da una tradizione che ha origini nel Settecento e perdura fino ai giorni nostri.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Anche l'epiteto del santo non è gratuito, poiché mira a distinguere San Felice di Valois da San Felice da Cantalice, celebrato in maggio, rispondendo così alla stessa esigenza di precisione cronologica.

<sup>3</sup> Dalle dichiarazioni di poetica o interventi metanarrativi di autori sette e ottocenteschi ad oggi, molti degli elementi caratteristici della letteratura fantastica sono stati individuati e precisati; diversi concetti ed espressioni usati in passato sono stati rivisti e rettificati, ma le caratteristiche fondamentali del fantastico sono riconosciute e condivise in maniera pressoché unanime. Ad esempio, negli ultimi decenni è stato via via accettato o rifiutato il celebre concetto di Todorov dell'"esitazione" dello scrittore e del lettore di un racconto fantastico di fronte a due alternative: quella razionale, che tuttavia non spiega l'evento insolito, e quella irrazionale o soprannaturale, che spiegherebbe l'evento ma al di fuori della logica ammissibile. Ai margini di

Tale modo narrativo (si è anche parlato di ‘genere’ fantastico, ma questa categoria pare sempre meno accolta dalla critica, poiché caratteristiche del fantastico sono effettivamente riscontrabili in diversi generi narrativi) si muove, come rivelano le riflessioni dei suoi primi cultori, in uno spazio finzionale fondamentalmente realistico, nel quale si viene ad inserire un elemento anomalo, che sfugge al mondo naturale, non è riconoscibile come familiare, e quindi turba per sempre la lettura della realtà. Nel meccanismo stesso della letteratura fantastica risiede l’indecidibile, poiché di fronte ad un evento o una presenza soprannaturali, la scelta si pone tra l’assenza di spiegazione di fatti irrazionali e una spiegazione irrazionale di fatti innegabilmente reali.

E la doppia natura presente nel modo fantastico gli è talmente connaturata, che, proprio alla lettura ravvicinata di un racconto di E.T.A. Hoffmann (“Der Sandmann,” pubblicato nel 1816),<sup>4</sup> uno dei primi e massimi cultori del fantastico, si deve lo sviluppo dell’illuminante concetto freudiano di *Unheimliche*, generalmente tradotto in italiano come ‘il perturbante’, ovvero di ciò che, un tempo familiare (*heimlich*, ‘di

---

queste due possibilità si situano, secondo Todorov, altri due modi narrativi: se la spiegazione razionale arrivasse a spiegare l’evento misterioso, ci si troverebbe non di fronte alla categoria del fantastico ma a quella dello “strano,” *l’étrange*, dove ciò che pareva anomalo viene chiarito alla fine (come ad es. in certa giallistica); all’opposto, se la dimensione irrazionale venisse accolta senza riserve, ci si troverebbe di fronte al “meraviglioso,” il *merveilleux*, dove si accetta, *in toto*, un mondo illogico di fantasia (come ad es. nel fiabesco). Anche chi non ammetta tale tripartizione (ad esempio c’è chi non ammette che il modo fantastico abbia uno spazio così esiguo, costituendo una sorta di crinale sempre in bilico tra due diversi poli di attrazione) deve fare i conti con l’esistenza di una polarità razionale/irrazionale, logico/illogico, naturale/innaturale che è condizione necessaria per il racconto fantastico e dalla quale discendono tutti gli altri requisiti fondamentali di questo modo narrativo. Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica* [*Introduction à la littérature fantastique* (1970)], trad. di Elina Klersy Imberciadori (Milano: Garzanti, 1977).

casa'), ritorna alla superficie non riconosciuto, sconvolgendo la quiete domestica e la pace interiore. Il saggio di Freud, com'è noto, utilizza il termine già impiegato da un suo collega, Ernst Jentsch, che proprio nei racconti di Hoffmann aveva messo in risalto la compenetrazione, potenzialmente *unheimlich*, tra mondo animato e mondo inanimato (gli oggetti o gli automi che prendono vita, ad esempio); ma l'ampliamento e l'approfondimento freudiano di questo concetto va ben oltre tale osservazione.<sup>5</sup> In termini psicanalitici, il concetto rimanda al ritorno del rimosso; in sintesi, contenuti inconsci repressi dal soggetto (in quanto non ammissibili razionalmente e socialmente) gli si ripresentano nella vita quotidiana non riconosciuti e quindi spaventosi, eventualmente vissuti come distruttivi, pur appartenendogli. L'analisi del racconto e dei personaggi compiuta da Freud sottolinea in effetti il senso profondo dei legami tra fase infantile e fase adulta, quando si rivivono, palesate nella forma delle presenze fantastiche, le paure e le pulsioni represses.

Prova schiacciante, tuttavia, che non si tratta di mere fantasie, sogni o vaneggiamenti del protagonista o del narratore, nei racconti fantastici l'ingresso, l'azione o anche solo la mera esistenza dell'elemento soprannaturale o irrazionale sono sempre dimostrati da una traccia incontrovertibile, spesso costituita da un oggetto materiale. Alcuni critici hanno efficacemente chiamato tale entità "oggetto mediatore," poiché esso funge da tramite, o da passaggio, tra la dimensione reale, tangibile, e

---

<sup>4</sup> Tradotto in italiano da Alberto Spaini come "L'orco insabbia," in Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Romanzi e racconti*, a cura di Carlo Pinelli (Torino: Einaudi, 1969), pp. 653-84.

<sup>5</sup> Sigmund Freud, "Il perturbante" ["Das Unheimliche," 1919], *Opere*, a cura di Cesare Musatti, trad. di Silvano Daniele, (Torino: Boringhieri, 1977), vol. IX, pp. 81-118. Ernst Jentsch, "Sulla psicologia dell'Unheimliche" ["Zur Psychologie des Unheimlichen," 1906], *La narrazione fantastica*, a cura di Remo Ceserani *et al.*, trad. di Gianluigi Goggi (Pisa: Nistri-Lischi, 1983), pp. 399-410.

quella di un mondo parallelo, non visibile.<sup>6</sup> Inoltre, a rendere ancor più torbide le acque dell'intendimento, pur davanti a tale indizio innegabile nel racconto fantastico, non solo la narrazione dell'accaduto permane inconcepibile, ma la testimonianza (o la diegesi) è solitamente affidata a personaggi della cui sanità mentale si dubita, e quindi la sospensione del lettore di fronte alla scelta credere/non credere implica una scelta pericolosa, quella tra negare l'evidenza o aderire alla parola di un folle.<sup>7</sup>

Come corollario di queste caratteristiche fondamentali, viene riconosciuta una serie piuttosto costante di altri elementi, che elencherò, senza pretesa di esaustività, per esaminare quanto a fondo e nei dettagli il racconto di Guimarães Rosa risponda a questa categoria.<sup>8</sup>

Tra le caratteristiche formali, uno spiccato ricorso al meta-narrativo (in parte legato proprio alla costruzione di un improbabile equilibrio riguardo all'affidabilità della testimonianza di

---

<sup>6</sup> Si veda Lucio Lugnani, "Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore," *La narrazione fantastica*, a cura di Remo Ceserani *et al.*, cit., pp. 177-88.

<sup>7</sup> Lugnani parla di scarti rispetto al "paradigma di realtà" (nella sua definizione, quell'insieme costituito dalle leggi di causalità e da "una griglia assiologica di valori distribuita ad abbracciare il reale e ad ordinare e giustificare i comportamenti umani in rapporto alla realtà e agli altri uomini," insieme mutevole "nel tempo e nello spazio"). Lucio Lugnani, "Per una delimitazione del 'genere,'" *La narrazione fantastica*, cit., p. 54 e ss. Il critico, discutendo dell'"esitazione" todoroviana, le sostituisce una messa in scacco dell'assetto gnoseologico con l'immagine di un "insuperabile inceppamento del paradigma; insuperabile proprio perché non si riconoscono le leggi della natura. All'origine dell'atto di narrazione fantastico e al fondo dell'atto di lettura fantastico c'è il blocco gnoseologico che deriva da questa *inesplicabilità*" (corsivo dell'autore). *Ibidem*, p. 72.

<sup>8</sup> Per brevità e comodità, rimando alle sintesi (che qui rimaneggio e integro parzialmente) presentate negli agili compendi critici sul fantastico comparsi in Italia sul finire degli anni Novanta: quello di Remo Ceserani, *Il fantastico* (Bologna: il Mulino, 1996), pp. 75-97 e quello di Stefano Lazzarin, *Il modo fantastico* (Roma-Bari: Laterza, 2000), pp. 24-6.

un avvenimento incredibile), e un elaborato uso del linguaggio metaforico e in generale delle figure retoriche (considerate da Todorov l' 'origine' del modo fantastico) con metafore e proverbi spesso usati nella duplice funzione letterale e traslata; un'attenzione particolare alla costruzione testuale, specie alle soglie del testo (inizio e fine). Tra i *topoi* dalla presenza piuttosto regolare, oltre a quelli già menzionati della follia (o altre patologie nervose e fisiche) e dell'animazione di oggetti inanimati, quello della visione e degli occhi (e della luce o della sua assenza); del doppio (personalità sdoppiate, sosia, etc); della coincidenza; di facoltà inspiegabili; della morte, la morte apparente o il ritorno dall'aldilà; alterazione di spazio e tempo; figure portatrici del soprannaturale, quali i vampiri, i fantasmi, il diavolo. Si parla inoltre, tra altri fattori della narrativa fantastica, formali e tematici al tempo stesso, della "retorica documentaristica," ovvero la menzione di manoscritti, lettere, testimonianze scritte, con la stessa funzione di veridicità dell'oggetto mediatore.

Di moltissimi di questi elementi si compone "Um moço muito branco," che si rivela così un racconto fantastico da manuale. Come nella migliore tradizione della narrativa fantastica, infatti, un contesto verosimile fa da cornice ad un evento inspiegabile: ecco quindi che contro l'esattezza (non solo delle date e dei luoghi, ma dell'intero ambiente descritto, con i suoi rapporti sociali, attività, rapporti interpersonali) si viene a scontrare l'assolutamente estraneo, un uomo cui viene attribuita un'origine aliena. Il protagonista in questione si distingue spiccatamente, oltre che per la caratteristica fisica della bianchezza anomala – descritta in termini poco naturalistici e stranamente evocativi ("não branquicelo, senão que de um branco leve, semidourado de luz, figurando ter por dentro da pele uma segunda claridade"; 90) – per alcuni tratti enigmatici: compare, dopo il terremoto, coperto a malapena, ha perso la parola (indice del trauma vissuto, secondo il narratore) e capisce i gesti, "às vezes ao contário" (90), ma sembra anche

non udire, e pare privo di memoria. Si chiede il narratore: “Esse moço, pois, para ele sendo igual matéria o futuro que o passado?” (91). Enigmatico al punto che lo stesso narratore, nello spiegare che la popolazione non gli attribuì un nome, poiché doveva averlo già, commenta: “nem se soube de que geração fosse – o filho de nenhum homem” (91).

Osservazione che, insieme a un'altra di poco precedente, “fazia para si outra raça” (91), potrebbe rivelarsi più veritiera di quanto sembri, ma che non verrà mai ammessa dalla voce narrante. La natura extraterrestre del *moço* viene infatti insinuata di sbieco, in maniera indiretta attraverso le descrizioni fattene da un personaggio, José Kakende, “escravo meio alforriado de um músico sem juízo, e ele próprio de idéia conturbada” (91): il presunto folle (sempre come da tradizione fantastica) va descrivendo un evento in tutto e per tutto assimilabile all'atterraggio di un'astronave, dalla quale, avrebbe detto, “desceram os Arcanjos” (92).

La visione, vera o presunta, si nutre non di un improbabile immaginario libresco né di un'anacronistica fantascienza, ma dell'immaginario ultraterreno cristiano a cui può accedere il semischiaivo, mentre solo per il lettore contemporaneo può tingersi ulteriormente di fantascienza. E a questa descrizione lo stesso parroco aggiunge le proprie osservazioni sul *moço* (contrariamente a “nós todos, comuns” ha il volto disteso, senza alcun segno di fatica lavorativa), per affidarle al canonico della cattedrale di Mariana. La trasmissione dei dati avviene “em carta de punho e firma, para testemunho do esquisito”: altro elemento tipico, il documento, l'ulteriore tratto di veridicità che si mescola al racconto dell'inspiegato o dell'inverosimile. A imbrogliare ulteriormente la matassa, anche la menzione degli Arcangeli: in realtà una citazione indiretta, poiché si tratta sempre del resoconto del parroco basato sulle parole di Kakende.

Anche le abitudini del protagonista possono valere in maniera duplice, come terrestri o come segnali di un'altra ori-

gine: scruta il cielo, passeggia ovunque, “[anda] muito na lua,”<sup>9</sup> è solitario, accende fuochi, e mostra particolari abilità e estro tecnologici e ingegneristici che mette al servizio della comunità. Tutte caratteristiche che possono essere stravaganti ma non allarmanti; nondimeno, se riallacciate alle visioni di Kakende, possono valere come segni di una comunicazione con un altro mondo, un mondo astrale. Alle anomalie dei tratti e delle abitudini del *moço* si aggiungono poi delle azioni, movimenti sottili e prodigiosi che costituiscono la vera trama del racconto.

Il *moço*, avendo scelto Kakende come compagno privilegiato, avvicina in particolare alcuni personaggi rivoluzionando la loro vita. In tutti i casi abbiamo le prove, materiali, morali, o entrambe le cose, dell’avvenuto prodigio.

Anche in questo caso, un riassunto schematico potrà fungere da base per l’analisi:

1) Il *moço* è stato raccolto, nutrito e protetto da Hilário Cordeiro (*nomen omen*: è “cordial para os pobres, temente e bom”; 91); a proposito di quest’uomo, ci dice il narratore, da quel momento “eis que tudo lhe passara a dar sorte” (93). Fin qui, un possibile influsso benefico, non meglio precisato.

2) Fuori dalla prima messa a cui viene fatto assistere, e alla quale partecipa compreso, seppure non mostri “de crer nem

---

<sup>9</sup> Un’espressione che, sempre rispondendo alle caratteristiche del fantastico, può essere presa anche alla lettera, se viene avvalorata l’origine extraterrestre del protagonista. Altre locuzioni dalla duplice natura, il cui senso letterale rimanda alla dimensione stellare, sono “astroso arredor” (90), per descrivere le zone terremotate; “desorbitadas sandices” (91), le descrizioni di Kakende; “estava nas altas atmosferas,” l’atteggiamento del protagonista (92), come pure “espiador de estrelas”; “o moço se fora, tidas asas” (95), della sua scomparsa; gli abitanti, dopo la sua scomparsa “duvidavam dos ares e montes, da solidez da terra” (95), e di fatto, la comparsa era stata accompagnata da terremoti.



increr” (92), ma di vivere una “saudade inteirada” (92),<sup>10</sup> viene colpito dalla presenza di un mendicante cieco; si mette ad osservarlo “sem medida e entregadamente - contam que seus olhos eram cor-de-rosa!” (92) – e gli consegna una particella, non commestibile né spendibile. Del cieco si dice che rimarrà rancoroso per diversi mesi, finché ciò che si era rivelato essere un seme dà una pianta dai fiori multiformi e dai colori mai visti prima, ma sterile. Ecco il primo oggetto mediatore, con un uso intensivo del *topos* della visione e della sua assenza.

3) “O caso da moça Viviana” (94) (altro nome espressivo): incontratala, il *moço* – sempre in compagnia del fido Kakende – le posa “delicadamente” la mano sul seno. Da allora, la bella e malinconica fanciulla troverà un’“alegria” (termine chiave in tutta la raccolta, del resto) che sembrava non appartenerele. Nessun oggetto mediatore, in questo caso, ma un innegabile effetto morale, riconosciuto da tutta la comunità.

4) Il padre di Viviana, scorbutico e prepotente, dopo aver rinunciato all’assurda pretesa di un matrimonio riparatore tra la ragazza e lo sconosciuto, “no dia da missa da Dedicação de Nossa Senhora das Neves e vigília da Transfiguração, 5 de agosto” (94) (ulteriore data documentaria), reclama l’affidamento del *moço*, cui dice, in maniera troppo veemente per essere creduto, di essersi affezionato. Lo straniero conduce per mano l’uomo, alterato, ad un punto del suo stesso terreno, dove viene disseppellito un gruzzolo di diamanti (“ou um panelão de dinheiro, segundo diversa tradição”; 95). Da allora

---

<sup>10</sup> La *saudade* in questo racconto è presente in un’altra occasione, sempre rappresentando il legame sottile – la soglia – tra ciò che c’è e ciò che è scomparso, essendo appartenuto peraltro ad un’altra dimensione: qui il mondo dell’alieno riaffiora in lui durante la funzione religiosa; e, una volta che lui se n’è andato, riaffiora nel ricordo della popolazione (“Hilário Cordeiro, e outros, diziam experimentar uma saudade e meia-morte, só de imaginarem nele” [95]).

in poi, Duarte Dias “pensou que ia virar riquíssimo, e mudado de fato esteve, da data por diante, em homem sucinto, virtuoso e bondoso, suspendentemente, consoante o asseverar sobremaravilhado dos coevos” (95).

Un secondo oggetto mediatore, capace di mutamenti interiori impensabili, ulteriore prova della ‘visita’ e dei poteri del *moço*. E, come nel caso di Viviana, la rivelazione di un bene posseduto ma ignorato.

Se gli eventi sono misteriosi, sottilissimo è il modo in cui il narratore conduce il lettore al momento in cui il protagonista sceglie il proprio destinatario e gli si avvicina: si tratta sempre di un contatto estremamente lieve, in consonanza con la caratteristica prevalente del fantastico di cui si è detto, ovvero uno sfioramento della soglia tra il meraviglioso e il naturale, e tra colui che possiede un talento e gli uomini comuni. Così, anche il contatto narrativo avviene in maniera non meramente consequenziale; piuttosto, secondo una logica interiore, che indica un suggerimento per altre vie, più che una motivazione razionale.

Ogni sequenza infatti, subito prima della realizzazione di ciascun “incontro ravvicinato,” sottolinea una carenza o meglio una discrepanza, nel destinatario, tra mondo esteriore e interiorità, tra un bene (interiore o esteriore) e il suo mancato godimento, e l’ordine narrativo insinua implicitamente che proprio tale condizione muove il protagonista ad elargire il proprio dono fuori dall’ordinario. Del cieco, che attende fuori dalla chiesa bagnato di sudore per il sole, il narratore osserva, in termini quasi viciriani, che “a almas cristãs devia de causar meditação o contraste de tanto padecer o calor do astro-rei aquele que nem as belezas da luz parecia gozar” (92).

Scelta deliberata quanto misteriosa, quindi, quella dello straniero che, paradossalmente, affida l’oggetto prezioso a chi non può decifrarne la natura. E solo dall’ordine narrativo comprendiamo che il malumore del cieco finisce con lo sbocciare

mirabolante, avvenuto “após o remate dos fatos aqui ainda por narrar” (93).

L'episodio di Viviana è costruito in modo analogo: senza soluzione di continuità, si parla del suo stato malinconico (“mui bonita, mas que não se divertia ao igual das outras”; 94) e del gesto del *moço*; si ribadisce poi, anche qui, l'ossimoro: “sendo assim a moça Viviana a mais formosa, tinha-se para admirar que a belaza do feitio lhe não servisse para transformar, no interior, a própria e vagarosa tristeza” (94).

Dopo le ire e i furori del padre, si illustra il cambiamento miracoloso “a partir dessa hora” (94). Alla fine del racconto, quando la sparizione del *moço* lascia nostalgia in tutti, si riferisce che la ragazza “conservou sua alegria” (95).

E infine l'episodio di Duarte Dias, sempre introdotto da un'osservazione sul contrasto, e immediatamente seguito dall'iniziativa del protagonista: “ora, não se compreendendo o descabelo de passo tão contrariado: o de um homem que, para manifestar o amor ainda não dispunha mais que dos arrebatados meios e modos da violência. Mas, o moço, claro como o olho do sol, o pegou na mão [...]” (94-5). L'intervento del *moço* è, anche questa volta, tanto imperscrutabile quanto chiaro.

Gli effetti delle opere del protagonista si prolungano oltre la narrazione stessa – il che si collega ad un altro tratto sottile e non misurabile che caratterizza il modo fantastico: il turbamento suscitato nel pubblico al di là del momento della lettura.

Così, ad indicare quanto sia prezioso cogliere certi momenti di grazia, il ricordo del fiore irripetibile: come l'alieno, singolare (in tutti i sensi) e svanito per sempre. Ad indicare invece quanto tale momento possa essere duraturo, l'allegria di Viviana che si prolunga oltre la scomparsa del suo benefattore. Simmetricamente, la morte del padre che non sopravvive alla tristezza della perdita del *moço*.

*La letteratura fantastica finge di raccontare una storia per poter raccontare altro.*

Remo Ceserani, *La narrazione fantastica*

Come si può osservare, i prodigi contenuti in questo racconto possono prestarsi a svariate analisi, dall'ipotesi miracolistico-cristiana<sup>11</sup> a quella psicologica, in parte condotta qui. Tuttavia, tali approcci non spiegano la necessità più ampia di ricorrere al fantastico "canonico" da parte di un autore per il quale il creato è già naturalmente fonte di intrinseco prodigio: ricordiamo, tra l'altro, che è contenuta nella stessa raccolta *Primeiras estórias* la celebre sentenza "quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo." Del resto, nessun altro racconto di tale raccolta né altri successivi possono iscriversi così totalmente nel modo fantastico. (Forse, vi si avvicina "A menina de lá," dove però l'accento alla provenienza ultraterrena della facoltà preveggenza della piccola protagonista è contenuto solo nel titolo, senza ulteriori sviluppi narrativi). Come si inserisce dunque questo racconto tra gli scritti di Rosa?

Se consideriamo, a volo d'uccello, il resto della produzione rosiana, è evidente che non ci troviamo mai nel regno del puro mondo sensibile, poiché, come fin da subito è stato notato dalla critica, l'elemento spirituale o animico si insinua, plotinicamente, sempre nel vissuto dei personaggi e nel mondo naturale. Dentro alle cose, il "quem das coisas"<sup>12</sup>; dentro ai

---

<sup>11</sup> Si veda ad esempio l'articolo "A revisitação do mito crístico em 'Um moço muito branco'" di Eduino José Orione che indaga le possibili connessioni con l'immagine di Cristo, indicando però la lontananza da tale modello. (Disponibile in: <http://dlcv.fflch.usp.br/node/34> Ultima consultazione: 10/9/2017).

<sup>12</sup> Il riferimento è alla *novela* "Cara-de-bronze," inserito in *No Urubuquaquá, no Pinhém* (1965). Pubblicato originariamente in *Corpo de baile*.

fatti, l'oltre; dentro al racconto, il dubbio; dentro alla scrittura, l'oralità; dentro al narratore, l'invisibile narratario; dentro al presente, l'eterno; dentro al puntuale, l'universale.

Perché allora una data precisa, e, oltre, il susseguirsi di altre date? E da dove la necessità di insinuare un'astronave e un extraterrestre nella sua materia narrativa?

Azzardo ipotesi.

In modo generale, l'arretramento cronologico di più di mezzo secolo rispetto alla stesura e pubblicazione di "Um moço muito branco" potrebbe servire ad avvicinare il racconto al momento in cui erano ancor vive tracce dell'epoca d'oro della narrativa fantastica. D'altra parte, tuttavia, lo allontana rispetto alla più recente epoca d'oro della fantascienza. In ogni caso, l'acribia con cui l'autore fornisce particolari cronologici induce ad una ricerca. In mancanza di riferimenti esoterici, come la mappa astrale e le congiunture planetarie – potenzialmente da considerare, per uno scrittore così intriso di forme di conoscenza non convenzionali – vale la pena fare una breve riflessione storica.

Ci troviamo in effetti in un momento cruciale della storia brasiliana. Precisamente, nel breve intervallo di tempo menzionato nel testo, tra la data del cataclisma e la comparsa del protagonista, si situa quel 13 novembre 1872 in cui venne promulgato il decreto di attuazione della legge Rio Branco, nota anche come "Lei do Ventre Livre," che quasi un anno prima, il 28 settembre 1871, aveva dichiarato liberi i nascituri delle schiave, al raggiungimento della maggiore età (ma il padrone poteva decidere di emanciparli, già a partire dagli 8 anni, dietro indennizzo). Un sovvertimento nella società brasiliana al quale Guimarães Rosa affianca questa storia singolare, dove il protagonista contrasta fortemente sia con la popolazione schiava (rappresentata appena, ma in maniera centrale, da uno di loro), sia con gli uomini liberi presenti nel racconto: né schiavo né libero, o meglio, più libero dei liberi, più bianco (anche letteralmente) dei bianchi, poiché vive da ospite, senza

che gli venga richiesto espressamente alcun servizio, lui così lontano dal lavoro manuale, come indicano le sue mani delicate.<sup>13</sup>

Questo personaggio si sceglie una compagnia marginale tra i marginali: Kakende, uno schiavo (quasi) non più schiavo, meno “nero” del solito dunque, il cui padrone, abbiamo visto, viene definito dal narratore un musicista “sem juízo” al pari di lui.

Rimane un dubbio se il giudizio sulla follia di Kakende sia causa o conseguenza della testimonianza dell'evento; non sappiamo cioè se il giudizio sulla sua follia preesistesse alla testimonianza sulla discesa dell'“avoante trem” (razionalmente, la spiegazione dei suoi concittadini è che l'insanità si sia originata “pelo fato de padecidos tantos pavores” [91]). Sappiamo solo che il suo padrone o ex padrone era un musicista folle, ma questa potrebbe essere considerata prerogativa di tutti gli artisti, in contesti culturalmente marginali; la follia del musicista si potrebbe poi essere trasmessa allo schiavo per estensione pseudoparentale. È nota infatti la vasta gamma di relazioni più o meno fluide tra i padroni e gli schiavi (o gli ex schiavi) in Brasile. O, piuttosto, la follia del padrone poteva essere stata proprio quella di aver “mezzo liberato” il proprio schiavo, in tempi in cui tale merce scarseggiava ed era quindi preziosa?<sup>14</sup>

In un saggio di Remo Ceserani sul fantastico, che passa in rassegna diverse dichiarazioni di poetica degli scrittori e le posizioni dei critici sull'argomento, si trovano affiancate osservazioni di due studiosi che per certi versi si completano e che

---

<sup>13</sup> “[...] com as mãos não calejadas, alvas e finas, de homem-de-palácio” (93).

<sup>14</sup> Sebbene la legge non venisse rispettata, dovevano essere considerati liberi gli Africani entrati nel paese dopo il 1831 ma, di fatto, il Brasile decretò l'abolizione del traffico nel 1850. Contemporaneamente, fughe in massa rendevano sempre più difficile l'organizzazione del lavoro nelle grandi *fazendas*.

escono dalla dimensione analitico-descrittiva per includere il rapporto della produzione fantastica con il mondo circostante.

Rosemary Jackson: “[il fantastico] non inventa delle regioni sovranaturali, ma presenta un mondo naturale rovesciato in qualcosa di strano, qualcosa di ‘altro’.”<sup>15</sup>

L'altra osservazione è di Irène Bessièrè: “[La narrazione fantastica] si nutre dei *realia*, del quotidiano, di cui sottolinea le contraddizioni, e porta la descrizione sino all'assurdo,” nel momento in cui, sempre secondo la studiosa, essa decostruisce, in quanto “invenzioni dell'uomo,” “i confini stessi [tra naturale e sovranaturale] che l'uomo e la cultura assegnano tradizionalmente all'universo.”<sup>16</sup>

Proseguendo in questa direzione, propongo di applicare il concetto di *Unheimliche* in una prospettiva sociologica. In tale prospettiva, la stessa fioritura di letteratura fantastica in pieno secolo dei Lumi mostrerebbe il ritorno, nella sfera narrativa, di quel bagaglio di credenze magico-religiose che l'Illuminismo razionalista e sensista aveva bandito. Non solo tali credenze si ritrovano, per così dire, già pronte per essere impiegate letterariamente, come accenna Ceserani sulla scia del comparatista americano Theodore Ziolkovski,<sup>17</sup> ma esse ricompaiono come contenuto perturbante, visto che la Ragione le aveva escluse,

---

<sup>15</sup> *Apud* Ceserani, *Il modo fantastico*, cit., p. 65

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>17</sup> Theodore Ziolkovski, *Disenchanted Images. A Literary Iconology* (Princeton: Princeton UP, 1977). Ceserani in “Le radici storiche di un modo narrativo” (Ceserani *et al.*, *La narrazione fantastica*, cit.), considera piuttosto, per l'origine settecentesca della letteratura fantastica, i nessi con le ricerche filosofico-epistemologiche dell'epoca, e con le annesse “discussioni [...] in gran parte incentrate sui problemi della percezione empirica e della conoscenza mentale, sulla visione, l'immaginazione e la fantasia, sulla soggettività del nostro senso dello spazio e del tempo” che sono “spesso i temi stessi della letteratura fantastica” (27). Più avanti, Ceserani indica: “è come se il processo di secolarizzazione del sentimento e delle paure religiose, avendo liberato un'intera area dell'immaginazione collettiva che sino a quel momento era controllata dai modelli culturali tradizionali delle credenze e

ovvero, precisamente, rimosse.

Nel contesto brasiliano, non è difficile immaginare che il contenuto represso possa facilmente essere identificato con il regime schiavista. O, forse, piuttosto, con la paura della sua fine. E possiamo parimenti ammettere che, quindi, il ritorno del represso avvenga, sotto altre forme, come doppio fantastico. Scriveva Caillois, in un saggio decisivo sul fantastico:

il soprannaturale appare come una rottura della coerenza universale, il prodigio diventa un'aggressione proibita, minacciosa, che infrange la stabilità di un mondo le cui leggi, fino ad allora, apparivano rigorose e immutabili. È l'impossibile, che sopraggiunge all'improvviso in un mondo da cui l'impossibile è bandito per definizione.<sup>18</sup>

Si può ipotizzare che l'alieno *moço muito branco* sia un doppio di quell' 'altro' che è il nero. Che egli sia comparso ad illustrare, attraverso micro-esempi, indizi, come stanno le cose, o com'è "giusto che siano," data la loro natura, e che lo abbia fatto tempestivamente, nella data giusta perché più necessaria: una data a partire dalla quale è bene che il paese riesca ad immaginare nuovi soggetti sociali.

Sembrirebbe infatti che il bianchissimo *moço* e il nero fuori dagli schemi si siano trovati a vicenda, risultando, per noi, l'uno come il negativo o il complementare dell'altro. Entrambi sono gli unici depositari dell'accaduto; entrambi abitano l'evento incredibile; entrambi sono inseriti nella vita sociale e produttiva standone, in qualche modo, ai margini. E, in maniera evidente ma non secondaria, entrambi hanno iscrit-

---

delle superstizioni religiose, avesse prestato tutto intero il suo patrimonio di temi, immagini, procedimenti e stratagemmi narrativi alle strategie del linguaggio e della letteratura" (34).

<sup>18</sup> Roger Caillois, *Obliques* (Paris: Sock, 1975), p. 189. Citato in Lazzarin, *Il modo fantastico*, cit., p. 10.



ta sulla pelle la dimensione della diversità.

Il familiare riemerge non più tale, riconoscibile quale era un tempo (lo schiavo di casa) ma ritornato, sotto vesti diverse, nella coppia Kakende impazzito / alieno. E alla fine del racconto, si dice che “José Kakende conversou muito com o cego”: un altro doppio, poiché se il primo ha visto senza essere creduto, l’altro ha dovuto credere pur non avendo visto.

Venuto da altrove ad aggiustare situazioni delicate, il protagonista disseppelesce talenti e ridà vita e funzionalità ad una gamma inaudita di cose: dagli apparecchi rotti agli smarrimenti dell’animo umano maschile e femminile. E compare proprio mentre nel Paese si faceva un movimento simile ma macroscopico, ridando libertà all’intera popolazione cui era stata strappata nel momento stesso in cui era stata trasportata nel Nuovo Mondo (ossimoro dello stesso genere di quelli presentati dal narratore per gli altri personaggi).<sup>19</sup> Si potrebbe quindi affermare che il *moço* è arrivato, facendosi accettare ed esercitando un potere anomalo e molto incisivo, a mostrare come si fa ad incorporare l’altro, e soprattutto l’altro libero.<sup>20</sup>

Quanto al piano più ampio del macrotesto rosiano, questo racconto potrebbe fungere da “racconto mediatore” tra una letteratura realistica, che Rosa non ha mai completamente coltivato né completamente scartato (si pensi agli elenchi naturalistici di varietà botaniche o faunistiche del *sertão*, la cui

---

<sup>19</sup> Nei sermoni di Vieira incentrati sugli schiavi africani, si riscontra un paradosso simile a quelli individuati da Guimarães Rosa, ovvero uomini che producono zucchero in maniera infernale, ricavandone, invece che dolcezza, sofferenza estrema. Sugli sviluppi di tale ossimoro, mi permetto di rimandare al mio “Zucchero amaro, dolce inferno e le loro metamorfosi. Da António Vieira a Vik Muniz,” *Giochi di specchi. Modelli, tradizioni, contaminazioni e dinamiche interculturali nei/tra i Paesi di lingua portoghese*, a cura di Monica Lupetti e Valeria Tocco (Pisa: ETS, 2016).

<sup>20</sup> Si noti che lo stesso Duarte Dias voleva inizialmente bandire la figura del *moço* come “vago e malfeitor a rebuço, digno, noutros tempos, de degredo em África e nos ferros de el-rei” (91).

funzione è tutt'altro che realistica, poiché il lettore rischia continuamente di smarrirsi), e una letteratura del meraviglioso, che, ugualmente, Rosa non ha prodotto né d'altra parte cancellato dalla propria creazione (come un realismo a sé, non magico né fantastico); tra una letteratura disimpegnata e una letteratura di denuncia (si pensi alla rappresentazione della violenza e del suo opposto dialettico e dialogico).<sup>21</sup> Una letteratura che, come la narrativa fantastica, fa della 'soglia' la propria forza, potendo partecipare, in ogni momento, dei regni contrapposti della denuncia e della fantasia. E, come il *moço* di cui narra, questo racconto, venuto non si sa da dove, e di natura diversa dagli altri entro cui si inserisce, non ha séguito, scomparendo com'era apparso, con le stesse parole "E mais nada."

"E mais nada" ne è infatti la conclusione, che rimanda automaticamente all'inizio. Di fatto, invece, come ci era stato annunciato, solo dopo gli eventi narrati viene piantato il seme, che germoglia quindi fuori dal testo. E, come si è visto, lo stesso avviene per i prodigi di lunga durata.

In chiusura – e per non chiudere, in realtà – riprendo una bella immagine di Sergio Solmi, che descriveva il frutto dei dialoghi con Roberto (Bobi) Bazlen come uno schiudersi di significati e di spunti dilazionato nel tempo:

Spesso Bobi buttava nella sua conversazione e nelle sue lettere frasi simili a quei giocattoli giapponesi del tempo della mia infanzia, che consistevano in minuscoli bastoncini di carta compressa, i quali, immersi in un bicchier d'acqua, a poco a poco, lentissimamente

---

<sup>21</sup> Ettore Finazzi Agrò, in particolare, ha condotto e conduce un'indagine sulla presenza e assenza della Nazione nell'opera rosiana: si vedano, almeno, il saggio "Sertão/Nação. A inter-dição da pátria na obra de Guimarães Rosa," *Letterature d'America*, nn. 81-82 (1999-2000): 93-101; e il volume *Um lugar do tamanho do mundo. Tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa* (Belo Horizonte: UFMG, 2001).

sbocciavano in fiori colorati di varia foggia. Così gli enigmatici bastoncini di Bobi [...].

e così i testi rosiani, di cui si può continuare a dire con Solmi “il giocattolo giapponese non ha probabilmente finito ancora di diramare i suoi petali nell’acqua madre del tempo.”<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Sergio Solmi, *Saggi sul fantastico. Dall’antichità alle prospettive del futuro* (Torino: Einaudi, 1978), pp. XXII-XXIII, già pubblicato come *Della favola, del viaggio e di altre cose* (Milano-Napoli: Ricciardi, 1971).



DO (BOM) USO POLÍTICO DO FANTÁSTICO:  
AMOR, HUMOR E TERROR NA FICÇÃO DE LYGIA  
FAGUNDES TELLES

*But Mousie, thou art no thy lane,  
In proving foresight may be vain:  
The best-laid schemes o' mice an' men  
Gang aft agley,  
An' lea'e us nought but grief an' pain,  
For promis'd joy!*

Robert Burns, "To a Mouse"

Eu já assisti, pasmado, ao andar furtivo desses ratos, passeando pelo chão empoeirado do inconsciente. Eu já os olhei subir pelas paredes dos edifícios literários, com seu passo cauteloso ou apressado. Eu os vi através dos olhos alucinados de Naziazeno Barbosa na sua noite acordada e apavorada descrita por Dyonelio Machado;<sup>1</sup> eu os vi circular pelos pesadelos do "Homem dos ratos" relatados por Sigmund Freud. E eles vão voltar no sobrado onde mora – sem demorar, na verdade – o escritor andarilho de "A arte de andar pelas ruas do Rio de Janeiro" de Rubem Fonseca.<sup>2</sup> Porque tantos ratos, meu Deus,

---

<sup>1</sup> Dyonelio Machado, *Os ratos*, 30ª ed. (São Paulo: Ática, 1997). "São os ratos!... Vai escutar com atenção, a respiração meio parada. Hão de ser muitos: há várias fontes daquele guinchinho, e de quando em quando, no forro, em vários pontos, o rufar... A casa está cheia de ratos..." p. 138.

<sup>2</sup> Rubem Fonseca, "A arte de andar pelas ruas do Rio de Janeiro," *Romance negro e outras histórias* (São Paulo: Companhia das Letras, 1992).

invadem e corroem o imaginário das pessoas? E porque Drummond, na conclusão do seu famoso poema “Edifício Esplendor,” posto em epígrafe ao “Seminário dos ratos,” volta a evocar os mesmos bichos nojentos? E porque, a própria Lygia Fagundes Telles dedica a eles esse conto fulgurante? Acho que posso tentar responder às duas últimas perguntas, ou pelo menos, posso me arriscar a armar uma resposta plausível.

O poeta de Itabira, instalado há alguns anos na grande cidade, aproveita um acontecimento no fundo banal na lógica “desvairada,” de mudança perene, tão típica do universo urbano brasileiro – passando sem solução de continuidade “do novo ao decrépito” –, como é a demolição de um prédio no centro do Rio de Janeiro para aviar uma reflexão, cheia de nostalgia e revestida de luto, sobre tudo aquilo que já se perdeu ou que está se perdendo. Imagens de objetos e retratos de pessoas, que são as próprias pessoas e os próprios objetos, se desmanchando aos poucos, se apagando da e na memória, para deixar espaço a um Presente sem profundidade e sem destino. Os antepassados silenciosos, os “mortos de sobrecasaca” que não se foram, que restam enquanto figuras carcomidas pelo tempo, olham indiferentes, no poema de Drummond, para as ruínas antecipadas de um futuro já vivido, de um futuro anterior e imutável que se amontoam aos pés deles. Tudo então, no poema, parece animado por uma sensação trágica de perda: o drama de uma lembrança que está se apagando; um corpo “de leite, de ar,/ de água, de carne” que vai, sem remédio, ao encontro do mistério da dissolução e da destruição. Sons e gritos, gestos e sentimentos que o tempo vai rapidamente apagando – mas que ecoam, todavia, nas entranhas do casarão, que circulam ainda pelo esqueleto do edifício prestes a ser derru-

---

“Gostava de ratos; em criança criara um rato ao qual se afeiçoara, mas amizade entre os dois se rompera no dia em que o rato lhe deu uma dentada no dedo. Mas continuava gostando de ratos,” p. 17.

bado – têm, aliás, observadores perplexos e interessados: aqueles ratos que, numa reviravolta irônica tão típica em Drummond, aparecem no fim do poema: “Que século, Meu Deus! Diziam<sup>3</sup> os ratos./ E começavam a roer o edifício.”<sup>4</sup>

Agentes da destruição, esses animais hediondos são também portadores de um olhar desaprovador sobre o destino de um mundo que faz da mudança, do progresso, da ânsia de Novo o programa (supostamente político) de um duvidoso bem-estar a ser alcançado. A crítica (supostamente ética) ao progresso compulsivo, levando para um futuro incerto – ou igual ao presente –, se manifesta nas palavras desoladoras daqueles que estão se preparando a assolar aquilo que resta do passado.

Lygia Fagundes Telles retoma a imagem forjada pelo seu amigo poeta, mantendo, no seu conto, sobretudo a função avassaladora desses bichos e guardando toda a ironia presente nos versos finais de Drummond. De resto, o texto todo de “Seminário dos ratos” é atravessado por um estilo grotesco roçando o ridículo, visto que o assunto é a realização de um encontro entre delegados – vindos de vários lugares e com a participação, altamente significativa, de alguns membros do governo do Estados Unidos – para lutar contra uma misteriosa e incontrolável invasão de ratos: a mansão em que se realiza o seminário é, por fim, invadida e destruída por um bando imenso de roedores que se apoderam do edifício, obrigando os responsáveis políticos da repressão contra eles, ali reunidos, a fugir precipitadamente. A metáfora é muito clara e tem a ver

---

<sup>3</sup> Na sua epígrafe ao “Seminário dos ratos,” Lygia escreveu *exclamaram* não sei se por engano ou no intuito de sublinhar o sentimento de desconcerto dos bichos diante de tamanha destruição. Talvez ela citou o texto de cor, confiando no seu conhecimento do poema e do poeta: de fato, em vez de *começavam* ela coloca *começaram*, não mudando, porém, o sentido profundamente irônico da frase de Drummond.

<sup>4</sup> Carlos Drummond de Andrade, *Poesia 1930-62*, ed. crítica org. por Júlio Castañon Guimarães (São Paulo: Cosac Naify, 2012), p. 273.

com o engajamento político da escritora durante a época da Ditadura (de que *As meninas* já eram, de resto, uma prova evidente): publicado em 1977, no momento em que o regime começa a vacilar, mostrando os primeiros sinais da sua queda iminente, diante de uma oposição popular montante, o conto fala, na verdade, da possibilidade de o Brasil se livrar em breve do domínio dos militares. O casarão “todo iluminado,”<sup>5</sup> ocupado enfim pelos ratos é, nesse sentido, a imagem de um País finalmente clareado pela luz da democracia.

Como se vê, Lygia explora a imagem drummondiana para tecer um discurso sobre a previsível derrubada da ditadura. De fato, os ratos, com o seu instinto destruidor, têm, nesse caso, uma função positiva, liberando o Brasil de um Poder opressivo, representado por figuras improváveis (o “Assessor da Presidência da RATESP,” o “Diretor das Classes Conservadoras Desarmadas e Armadas”...) que acabam fugindo de modo desbragado diante da invasão e da tomada de posse do edifício por parte deles. A presença dos bichos, então, não remete para uma situação de perigo iminente ou de drama prestes a desatar, como por exemplo na *Peste* de Albert Camus, se associando, por contra, a uma perspectiva de vingança contra o Poder soberano, assumindo os tons de uma *fábula* no sentido que lhe atribuiu Michel Foucault, ou seja, de “aquilo que merece ser dito”<sup>6</sup>. A esperança do fim do totalitarismo, então, aparece “marcada por um toque de impossível” porque só assim ela se torna dizível: nesse sentido, o surrealismo do conto de Lygia tem mais a ver com o caráter mágico do *Flautista de Hamelin*, com a história do vingativo e feroz “caçador de ratos,” de que com a inquietante incumbência do

---

<sup>5</sup> Lygia Fagundes Telles, *Seminário dos ratos*, 7ª ed. (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984), p. 185.

<sup>6</sup> Michel Foucault, *La vita degli uomini infami* (Bologna: Il Mulino, 2009), p. 63. Ed. or.: *La vie des hommes infâmes*, in: *Dits et écrits*, vol. III, Paris: Gallimard, 1994, pp. 237-55).



trágico, presente no romance de Camus ou no poema de Drummond e simbolizada pela presença desses animais, portadores de epidemias devastadoras ou ocupados em destruir os vestígios do passado, deixando atrás de si um panorama de ruínas.

De resto, todo o *Seminário dos ratos* é atravessado por eventos surreais até se tornar, talvez, o lugar textual onde com mais contundência a escritora mistura o onírico e o real, o inquietante e o familiar. Utilizando, justamente, as categorias freudianas de *Unheimlich* (“perturbante”) e de *Heimlich* (ao mesmo tempo, “familiar” e “secreto”),<sup>7</sup> podemos de fato acompanhar o desenrolar-se do fio narrativo ligando os contos que compõem o volume. Um volume, aliás, que ocupa uma posição cronologicamente e ideologicamente central e estratégica na produção de Lygia Fagundes Telles, exatamente pelo fato de alinhar alguns textos onde aparecem fatos e personagens “verossímeis” e outros onde prevalece o elemento fantástico – caráter ambíguo, balançando entre realidade e ficção, que identifica em geral a sua prosa e que já foi assinalado, quase desde o início, por vários críticos.<sup>8</sup> Ao lado fantástico e inquietante (*unheimlich*) da sua prosa narrativa a escritora irá dedicar, aliás, um livro antológico intitulado *Mistérios*,<sup>9</sup> no qual aparecem, não por acaso, diversos contos já incluídos em *Seminário dos ratos* – volume, de resto, onde também a

---

<sup>7</sup> Sigmund Freud, *Das Unheimliche* [1919] (Fischer: Frankfurt am Main, 1982), pp. 241-74. É bom lembrar como o fundador da psicanálise, para ilustrar, nessas páginas, o funcionamento do “inquietante,” recorra mais uma vez às fábulas ou aos contos de terror, analisando, em particular, obras de E.T.A. Hoffmann e de Wilhelm Hauff.

<sup>8</sup> Para uma bibliografia crítica completa sobre a narrativa de Lygia Fagundes Telles, é indispensável consultar o importante volume que a ela tem dedicado o Instituto Moreira Salles: *Lygia Fagundes Telles, Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 5 (março de 1998): 112-25.

<sup>9</sup> Lygia Fagundes Telles, *Mistérios* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981), com uma importante orelha escrita por Fábio Lucas.

representação, quase minuciosa, do cotidiano guarda um peso notável (estou pensando em contos como “Senhor Diretor,” demorado monólogo interior de uma solteirona dividida entre a repressão dos desejos carnis e o pesar da sua situação de absoluta e irremediável solidão; ou como “O X do problema” em que a autora nos mergulha numa situação de marginalidade e pobreza, descrita de forma fortemente realista, utilizando sobretudo o diálogo e se servindo de uma linguagem sem rodeios e sem requintes).

Sendo, então, uma travessia de registros diversos (do grotesco, ao irônico e ao trágico), sendo um livro que passa por experiências narrativas diferenciadas (do conto fantástico ao hiper-realista), sendo, enfim, um volume que junta e coliga assuntos aparentemente muito distantes (da alegoria política até o *insight* doloroso sobre problemas éticos e sociais) – sendo, em suma, uma obra complexa e repleta de sentidos (uma “sátira” talvez, ou seja, uma satura lanx no seu significado originário de “prato cheio”), *Seminário dos ratos* poderia ser considerado quase uma mise en abîme de toda a produção narrativa de Lygia, ocupando, aliás, uma posição privilegiada também do ponto de vista temporal. De fato, se é verdade que ela já tinha publicado três volumes de contos, é com *Ciranda de pedra* de 1954 que ela entra, de modo incontestado, no panorama da grande literatura brasileira (como ela própria admitiu, decretando a “morte” das obras anteriores)<sup>10</sup>: *Seminários dos ratos* é publicado 23 anos depois daquele romance e 23 anos antes de *Invenção e memória*.<sup>11</sup> Uma colocação mediana que,

---

<sup>10</sup> “Recuso os meus primeiros livros (as precipitadas apostas) que considero prematuros, começo a contagem a partir do romance *Ciranda de pedra*, publicado no ano de 1954. Esse romance ficou sendo o divisor das águas dos livros vivos e dos outros.” Lygia Fagundes Telles, *Durante aquele estranho chá*, Perdidos e achados (Rio de Janeiro: Rocco, 2002) p. 125.

<sup>11</sup> Não considero aqui, nessa partição cronológica, os contos reunidos em *Um coração ardente*, escritos entre 1951 e 1984, embora publicados em

embora seja puramente casual, acaba por carregar aquela coleção de contos de uma função altamente simbólica, enquanto foco de uma estratégia discursiva e laboratório de experiências narrativas que nela se concentram e a partir dela se irradiam no antes e no depois.

De resto, *Seminário dos ratos* é também o último livro publicado antes da morte de Paulo Emílio Salles Gomes com quem, como todos sabem, Lygia manteve, durante anos, uma relação tanto sentimental quanto intelectual (comprovada, aliás, pela composição a quatro mãos do roteiro do filme *Capitu*). Se é necessário mencionar esse elemento biográfico é porque, numa entrevista, é a própria escritora que evoca a composição contemporânea de *Três mulheres de três PPPês* por parte de Paulo Emílio e de *Seminário de ratos*, durante um período de férias passado em Águas de São Pedro. Citando as palavras da escritora: “Nós nos divertimos muito naquela época. Ficávamos o tempo todo escrevendo, tomando água, tomando café – e rindo. Fazia um calor de cão; compramos um ventilador e ficávamos lá à vontade, eu com uma máquina e ele escrevendo à mão.”<sup>12</sup>

A atmosfera em que se dá a prática da escrita parece marcada por aquele *enthousiasmós* que os gregos consideravam fundamental para a composição das obras de arte<sup>13</sup>: ser “habi-

---

livro em 2012. Eu excluiria também *Conspiração de nuvens* (de 2007) que, como *Durante aquele estranho chá* (de 2002) ou *Passaporte para a China* (de 2011), é mais um livro de testemunhos e lembranças de que uma obra narrativa. Obviamente, o limiar entre ficção, depoimento e memória é arbitrário, assim como pode parecer (e, no fundo, é) arbitrário o recorte temporal proposto.

<sup>12</sup> Lygia Fagundes Telles, “Entrevista,” *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 5 (março de 1998): 42.

<sup>13</sup> De resto, um pouco mais adiante, na entrevista que acabo de citar, a própria Lygia, para descrever o estado de alma do casal durante aquelas férias em Águas de São Pedro, declara: “Era um entusiasmo que contagiava!” (*ibidem*).

tado pelo deus” (“endeusado” é, com efeito, a condição de quem é entusiasta) permite a *inventio*, ou seja, através da inspiração musal, a descoberta na Memória – ou, melhor dizendo, na presença numinosa de *Mnemósyne*, mãe das Musas – dos “argumentos” que vão entrar depois na *dispositio*, na estruturação formal da obra. E não por acaso, o livro que Lygia irá publicar em 2000, repleto de elementos disfarçadamente ou declaradamente autobiográficos, ganhará o título de *Invenção e memória*, decretando a função que a combinação dessas duas instâncias reveste na sua existência artística e na sua experiência humana.

A presença de Paulo Emílio e a sua influência na composição de *Seminário dos ratos* não se limitam, porém, à criação dessa situação de proveitoso e alegre endeusamento, visto que ele interveio na “disposição” (*na dispositio*) daquela coleção de contos. Na mesma entrevista, de fato, Lygia declara a certa altura, respondendo a uma pergunta sobre a razão pela qual o livro começa com “As formigas” e acaba com o conto que lhe dá o título:

Eu estava com todos os textos do livro prontos e então perguntei ao Paulo Emílio que contos ele achava que deveriam abrir e fechar a coletânea. Ele respondeu sem hesitar: “As formigas” e “Seminário dos ratos.” E me explicou que gostava muito do clima de mistério e das simbologias desses relatos; abrir com um e fechar com outro daria uma unidade ao livro. Aceitei na hora e o resto foi mais simples organizar.<sup>14</sup>

Com certeza os dois contos aparecem misteriosos e simbólicos, mas acho que o grande intelectual paulista viu neles algo mais de que a simples presença de elementos surreais ou oníricos. Paulo Emílio percebeu que eles apontavam, de fato, para um enquadramento lógico das narrativas, justificando assim a sua

---

<sup>14</sup> Fagundes Telles, “Entrevista,” cit., p. 34.

posição privilegiada de abertura e fechamento da coletânea, se dispondo assim a emoldurar o conjunto dos contos.

A presença destruidora dos ratos e a sua gloriosa conquista do casarão representam, nesse sentido, a conclusão poeticamente e ideologicamente coerente de uma sequência narrativa se abrindo com duas figuras que têm, também elas, um alto valor metafórico: as formigas, justamente, e o anão. O primeiro conto, como se sabe, narra a história de duas moças, estudantes universitárias e primas entre elas, que alugam um quarto num “velho sobrado de janelas ovaladas, iguais a dois olhos tristes, um deles vazado por uma pedrada”<sup>15</sup>. A atmosfera da casa, que se mostra desde o início cheia de mistérios e de prenúncios medonhos quase como num filme de terror, corresponde, de resto, ao aspecto da dona da casa: “uma velha balofa, de peruca mais negra do que a asa da graúna”<sup>16</sup>. Vestida de “um desbotado pijama de seda japonesa,” ela tem “as unhas aduncas recobertas por uma crosta de esmalte vermelho-escuro, descascado nas pontas encardidas” e fuma charutinhas<sup>17</sup>: uma perfeita megera, enfim, que aparenta provir diretamente daqueles *b-movies* muito em voga, justamente, nos anos 70 do século passado. Mas não é apenas o elemento visual aquilo que assusta, já que, para completar o quadro, a casa inteira promana um cheiro esquisito que parece “de bolor.”

Dadas essas premissas, não surpreende que no quarto alugado pelas duas primas esteja guardado um “caixotinho” cheio de ossos “miudinhos” que se descobre não serem de uma criança e sim de um anão – cofre ou ataúde deixado ali por um inquilino precedente, estudante de medicina. Durante a noite, aliás, aparece de improviso um bando de formigas que penetra na caixa e começa a recompor o esqueleto do anão, sumindo de madrugada e ficando invisível durante todo o dia. As

---

<sup>15</sup> Fagundes Telles, *Seminário dos ratos*, cit., p. 7.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

duas primas aguentam esta situação por três noites, até quando as formigas não chegam a recompor quase por inteiro o esqueleto do anão: “Estão mesmo montando ele. E rapidamente, entende? O esqueleto está inteiro, só falta o fêmur. E os ossinhos da mão esquerda, fazem isso num instante. Vamos embora daqui.”<sup>18</sup>

As moças saem correndo da casa, enquanto o mau cheiro vai se tornando mais intenso e um gemido, que pode ser o lamento de um gato ou um grito humano, se leva na noite. Já fora do edifício, uma das duas moças, a narradora do estranho caso, olha para trás: “Quando encarei a casa, só a janela vazada nos via, o outro olho era penumbra.”<sup>19</sup>

Se conclui assim esse breve conto que parece provir da pena de Edgar Allan Poe e que nos coloca numa atmosfera típica do *gothic novel*.<sup>20</sup> Porém... Porém, como nos diz Lygia, durante a escritura da coletânea ela e o marido riam muito: um clima divertido e risonho que parece contrastar, de forma evidente, com o clima do primeiro conto da coletânea – ou seja, a condição de produção do conto vai, aparentemente, na contramão da condição de constrangimento per ele provocado.

Tudo isso faz surgir a suspeita de que essa espécie de “casa de Usher” ou de “castelo de Otranto” descrito pela autora possa ser lido pelo avesso, pelo viés da ironia: da mesma ironia que vai se tornar evidente em “Seminário dos ratos,” onde temos a ver com outro edifício sinistro e com outro olhar final, lançado de fora e de longe, e que, dessa vez, nos mostra um casarão todo iluminado e não uma casa que parece restituir um

---

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> Em vários lugares, aliás, em entrevistas e depoimentos, Lygia menciona E. A. Poe entre os seus escritores preferidos (cf., por exemplo, “Entrevista,” cit., p. 30), assim como declara que a sua infância foi marcada pelas “histórias de terror” (veja-se, por exemplo, aquilo que ela escreveu no seu *Durante aquele estranho chá*, cit., p. 87).

olhar vesgo e piscante. A grande diferença entre o primeiro e o último conto da coletânea, nesse sentido, a diferença que justifica a sugestão de Paulo Emílio sobre o caráter complementar ligando os dois, é o papel oposto preenchido pelos bichos repugnantes que invadem as duas casas: por um lado, temos as formigas reconstruindo, às escuras, um esqueleto, pelo outro, os ratos destruindo um edifício de que fica apenas o esqueleto luminoso e claro.

Para entender a natureza e a função central do *Seminário dos ratos* no âmbito da produção de Lygia Fagundes Telles, devemos, então, prestar atenção à disposição dos contos que compõem o livro, refletindo sobre a presença nele de figuras que atravessam a produção inteira da escritora. Os ratos, por exemplo, aparentam ter uma colocação simbólica diferente no conto “Pérolas,” história de uma traição anunciada, em que um homem ancião e doente observa a sua jovem e sensual mulher se vestindo para ir a um jantar onde deveria encontrar o seu hipotético amante. Entre resignado e revoltado, o marido a certa altura implora em silêncio: “Lavínia não me abandone já, deixe ao menos eu partir primeiro...,” para depois protestar: “Não podem fazer isso comigo, eu ainda estou vivo, ouviram bem? Vivo!”<sup>21</sup> E aí, de modo aparentemente inconsequente, diz em voz alta:

- Ratos.
- Que ratos?
- Ratos, querida, ratos – disse e sorriu da própria voz aflautada. – Já viu um rato bem de perto? Tinha muito rato numa pensão onde morei. De dia ficavam enrustidos, mas de noite se punham insolentes, entravam nos armários, roíam o assoalho, roque-roque... Eu batia no chão para eles pararem e nas primeiras vezes eles pararam mesmo, mas depois foram se acos-

---

<sup>21</sup> Lygia Fagundes Telles, *Antes do baile verde* (São Paulo: Companhia das Letras, 2009), p. 159. Primeira edição (Rio de Janeiro: Bloch, 1970).

tumando com minhas batidas e no fim eu podia atirar até uma bomba que continuavam roque-roque-roque-roque... Mas aí eu também já estava acostumado. Uma noite um deles andou pela minha cara. As patinhas são frias.

– Que coisa horrível, Tomás!

– Há piores.<sup>22</sup>

Para tentar reagir ao possível adultério, o protagonista do conto evoca a presença dos ratos, comparando a suspeita infidelidade da mulher e o seu caso com um hipotético amante à sua juvenil convivência com os ratos, aqui apresentados como bichos furtivos e, ao mesmo tempo, audazes, roendo as bases da casa e, nas entrelinhas, do casamento.

Mais uma vez, como se vê, o rato é o emblema inquietante renunciando o desabar do *Heim* (da “casa,” justamente), é o bicho representando aquele *Unheimlich* que vai invadir a intimidade do lar, denunciando os seus inconfessáveis segredos, tornando patente o seu *Heimlich*. Na visão de Freud, a identificação e interpretação desse “familiar estranho” guarda um valor hermenêutico enorme no desvendamento das neuroses obsessivas, apontando justamente para a nossa proximidade ou até intimidade com aquilo que provoca horror ou medo e que, uma vez descoberto e analisado na sua ambiguidade, pode permitir a cura.<sup>23</sup> Não acompanhando até o fim o raciocínio do pai da psicanálise, eu diria que Lygia, no primeiro conto de *Seminário dos ratos*, atribui àquelas formigas nojentas e misteriosas, que aparecem de noite e somem de dia, um papel, embora enigmático, de re-construção de uma realidade inquietante, enquanto os ratos do conto final resolvem, através

---

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> Não por acaso, no interior do seu estudo sobre *Das Unheimliche*, Freud menciona o caso clínico do “homem dos ratos” (publicado por ele em 1909, com o título *Bemerkungen über einen Fall von Zwangneurose*, isto é, *Observações sobre um caso de neurose obsessiva*).



da destruição, uma situação de opressão, de perturbante anomalia.

Não se pode esquecer, de resto, como as formigas tenham como objetivo a reconstrução do corpo descarnado de um anão e se, na produção de Lygia, os ratos aparecem com indubitável frequência, desempenhando funções diferentes, a figura do anão volta, também ela, várias vezes nas obras da escritora e, também neste caso, com significados desiguais. Se, por exemplo, a “ciranda de pedra” do homônimo romance acaba por representar a impenetrabilidade de um círculo de amigos excluindo ou marginalizando a protagonista, no conto “Anão de jardim” de *A noite escura e mais eu* (publicado em 1995) essa figura, balançando entre o *freak* e o *trash*, guarda outro significado, como a própria autora esclarece:

Um anão de jardim para mim representa a impossibilidade de justiça, a impunidade, e a impossibilidade de liberdade. No conto “Anão de jardim” [...] você tem o aprisionamento dele no material de que é feito – pedra – e como ele sabe que vai ser destruído pelas picaretas, pede um corpo de verdade para Deus. Na última versão que dei ao conto, a anão de jardim pede para ser transformado numa serpente para poder picar Pilatos no calcanhar [...]. O anão é um revoltado com o fato de Cristo ter sido condenado e os apóstolos não reagirem.<sup>24</sup>

Se, então, o anão de pedra pede um corpo verdadeiro, para fugir à destruição da casa, o anão reduzido a esqueleto é o guardião secreto da casa maldita. Ambos porém – assim como os anões dispostos em volta na “ciranda de pedra” – são portadores não apenas de uma vontade de justiça e de libertação, mas de uma luz de verdade, de um apego ao real contradizendo, em aparência, o seu estatuto *freakish* que os coloca,

---

<sup>24</sup> Fagundes Telles, “Entrevista,” cit., p. 37.

justamente pela sua natureza *borderline*, às margens da realidade.

Essa função simbólica, de resto, aparece desde a pré-história do gênero romanesco. Em *Lancelot ou le chevalier de la charrette*, com efeito, escrito por Chrétien de Troyes entre 1176 e 1181, se conta o caso de Lancelote perdido de amores por Genebra que, na sua procura desvairadada rainha que tinha sido raptada, aceita subir no carro conduzido por um anão:

Et voit un nain sor les limons,  
Qui tenoit come charretons  
Une longue verge an sa main.  
Et li chevaliers dit au nain:  
“Nains, fet il, por Deu, car me di  
Se tu as veü par ici  
Passer ma dame la reïne.”  
Li nains cuiverz de pute orine  
Ne l'en vost noveles conter,  
Einz li dist: “Se tu viax monter  
Sor la charrete que je main,  
Savoir porras jusqu'a demain  
Que la reïne est devenue.”<sup>25</sup>

A humilhante decisão do nobre cavaleiro de subir no carro parece uma capitulação – sempre em nome do amor cortês, levado porém, aqui, às suas consequências extremas, i.e., levado até à aceitação da “desmesura” e da infâmia –, ao sentido de realidade que o feio anão (“*boçus et rechigniez*,” “corcunda

---

<sup>25</sup> “E vê um anão sobre os varais que tinha na mão, enquanto carroceiro, uma longa vara. E o cavaleiro [Lancelot] diz ao anão: «Anão – ele falou – em nome de Deus, diz-me se viste passar por aqui a minha senhora, a rainha». O vil anão, de desprezível origem, não quis lhe dar notícia alguma, mas lhe respondeu: «Se queres subir na carruagem que eu dirijo, vais poder saber, antes de amanhã, o que foi feito da rainha» [trad. minha]. Chrétien de Troyes, *Le chevalier de la charrette*, ed. org. por Mario Roques (Paris: Honoré Champion, 1969), vv. 347-59, pp. 11-2.

e carrancudo”)<sup>26</sup> representa, em toda a sua sólida e desprezível evidência, em toda a sua pragmática e vil peremptoriedade. Nessa perspectiva, poderíamos concluir, de forma provisória, que o acesso ao ideal ou ao fabuloso deve necessariamente passar pela aceitação do seu contrário: de tudo aquilo que se apresenta marcado pela solidez da pedra, do osso, da baixura e da baixeza em todos os sentidos. A proximidade ao chão determina, em suma, a capacidade do anão de fazer passar (ou de levar além, no sentido originário do verbo *metaphorain*) uma verdade “rasteira” pelas malhas da ficção, dando – através da metáfora, justamente – um sentido “concreto” e racional a aquilo que se apresenta como onírico ou aporético (“barrado” ou “sem passagem,” no seu significado ainda etimológico).

O anão vai se tornar, de fato, na obra de Lygia Fagundes Telles um ser em miniatura em que se miniaturiza a essência do real, como se mostra claramente no conto “Objetos” abrindo *Antes do baile verde* (de 1970). Num diálogo, aparentemente tresloucado, entre um homem e uma mulher, aquilo de que o personagem masculino tenta convencer a sua esposa é a necessidade de “as coisas” serem olhadas, manuseadas, usadas para se tornarem vivas “como nós, muito mais importantes do que nós, porque continuam.”<sup>27</sup> Prosseguindo na conversa, os dois relembram a visita a uma loja de antiquário onde compraram uma adaga árabe que o marido considera inútil (“para que serve uma adaga fora do peito?”),<sup>28</sup> enumerando depois os objetos expostos na vitrina: uma bandeja, um lustre, uma gravura intitulada *Funerais do amor*, “triste demais,” na opinião da mulher. O homem responde, então, que tinha uma “coisa” mais triste ainda: um anão:

---

<sup>26</sup> *Ibidem*, v. 5149, p. 157.

<sup>27</sup> Fagundes Telles, *Antes do baile verde*, cit., p. 12.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 13

- Tinha um anão na gravura?
- Não, ele não estava na gravura, estava perto.
- Mas...era um anão de jardim?
- Não, era um anão de verdade.
- Tinha um anão na loja?
- Tinha. Estava morto, um anão morto, de smoking, o caixão estava na vitrina. Luvas brancas e sapatinhos de fivela. Tudo nele era brilhante, novo, só as rosas estavam velhas. Não deviam ter posto rosas assim velhas.
- Eram rosas brancas? – perguntou ela guardando o fio de contas na caixa. Baixou a tampa com um baque metálico. – Eram rosas brancas?
- Brancas.
- As rosas brancas murcham mias depressa. E fazia calor.<sup>29</sup>

Nesse diálogo aparentemente surreal vêm à tona elementos que permitem desvendar o sentido profundo da presença e do emprego da imagem do anão na prosa de Lygia Fagundes Telles. Se, com efeito, é verdade aquilo que, na sua magistral análise de “Objetos,” revelou Silviano Santiago, atribuindo ao marido do conto uma função idealista (“louco, sonhador, impotente, suicida”) e à mulher dele um papel realista (“trabalhadora, lúcida, agressiva, sobrevivente”)<sup>30</sup> – se, então, esses dois personagens encarnam instâncias opostas, a dupla interpretação “anão de jardim vs anão morto” acaba por tornar clara a razão pela qual a escritora usa (em *Ciranda de pedra* e nos contos “As formigas” e “Anão de jardim”) essa figura *freakisch*, balançando entre as duas interpretações: por um lado, o anão de pedra é a imagem da solidez e da razão “agressiva,” pelo outro, o anão morto representa o ideal “impotente” que deve ser atingido e reconstruído pela obra paciente das formigas.

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, pp. 16-7.

<sup>30</sup> Silviano Santiago, “A bolha e a folha: estrutura e inventário,” *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 5 (março de 1998): 108.

As duas funções, porém, acabam por deslizar uma dentro e através da outra, criando aquela hibridação de sentidos, apontada ainda por Silviano Santiago, que é tão típica da prosa da escritora: o anão morto, exposto na vitrina, pode ser comparado ao anão de pedra que quer se libertar da sua natureza de objeto, se tornando humano, e, pelo contrário, o anão no seu féretro, sendo humano, é mostrado como um objeto entre tantos outros objetos. Nessa ótica de persistência da ambigüidade e percorrendo a emaranhada produção narrativa de Lygia Fagundes Telles, o defunto e grotesco anão de *smoking* poderia ser o mesmo cujo esqueleto é guardado no “caixotinho” da lúgubre pensão descrita em “As formigas” e o seu féretro poderia ser também a caixa que a mulher de “Objetos” fecha “com um baque metálico,” assim como as formigas que entram no corpo rachado do anão de jardim poderiam ser as mesmas que já tinham aparecido no conto homônimo de *Seminário dos ratos*<sup>31</sup> – criando uma vertigem de referências e de trocas, de distanciamentos e de cruzamentos, em que o sentido se encobre/descobre num “jogo de cabra-cega”<sup>32</sup> nos levando, na perda, ou pelo menos, na obnubilação de qualquer “gramática da ficção,” até o âmago da poética da escritora.

Poética labiríntica, de fato, construída ao longo dos anos e das experiências (e dos experimentos) até desembocar numa cifra estilística própria e inconfundível, baseada, justamente, na contínua procura de um afinamento impossível entre a voz do autor e a voz do narrador, entre o tempo da escrita e aquele da narração, entre intimidade e realidade, entre, enfim,

---

<sup>31</sup> A certa altura, em “Anão de jardim,” reaparecem, de fato, as formigas: “Sei que foi nessa noite que se abriu esta rachadura sem sangue e sem dor. Então as formigas foram subindo pelo meu corpo e vieram (em fila indiana) me examinar. Entraram pela fresta, bisbilhotaram o avesso da pedra e depois saíram obedecendo à mesma formação, além de disciplinada a formiga é curiosa e essa curiosidade é que a faz eterna.” Lygia Fagundes Telles, *A noite escura e mais eu* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995), p. 196.

<sup>32</sup> Santiago, “A bolha e a folha,” cit., p. 99.

memória e invenção. Nessa contínua variação do ponto de vista e do registro ficcional, nesse deslizamento incessante de tempos narrativos e vivenciais, a escritora nunca outorga ao leitor o acesso ao segredo da existência (e do seu contrário, da morte que ronda sempre nas páginas de Lygia), mas *ex-põe* o mistério da vida e da morte, habitando sempre o limiar entre o onírico e real, entre a razão e a loucura, entre a paráfrase e a exposição direta dos fatos. *Ex-por* significa nesse sentido se colocar fora de si mesma ficando presa nesse fora, ou seja, significa tornar evidente a fratura que parte o indivíduo em vários fragmentos (reais e/ou fantásticos, vividos e/ou sonhados), que apenas uma leitura *a posteriori* consegue precariamente remontar, como num *puzzle* complexo e nunca completo.

Como outros, bem mais qualificados, antes de mim, acho nesse sentido que é no conto “A caçada” que se exprime de forma mais acabada esse desdobramento do sujeito artístico: temos a ver, mais uma vez, com uma loja de antiguidades onde um homem olha, tomado por um sentimento confuso de atração e medo, uma tapeçaria muito gasta pelo tempo em que se representa uma cena de caça. Ele tem uma estranha sensação de *déjà vu*:

Conhecia esse bosque, esse caçador, esse céu – conhecia tudo tão bem, mas tão bem! Quase sentia nas narinas o perfume dos eucaliptos, quase sentia morder-lhe a pele o frio úmido da madrugada, ah, essa madrugada! Quando? Percorrera aquela mesma vereda, aspirara aquele mesmo vapor que baixava denso do céu verde... Ou subia do chão? <sup>33</sup>

A vista da cena representada na tapeçaria provoca, então, um moto, ao mesmo tempo, de reconhecimento e de alheamento – efeito, aliás, típico do *déjà vu*, como foi magistralmente sublinhado por Henri Bergson no seu ensaio “Le souvenir du

---

<sup>33</sup> Fagundes Telles, *Antes do baile verde*, cit., p. 69.

présent et la fausse reconnaissance”<sup>34</sup>, retomado e ampliado, para uma reavaliação complexa e completa da nossa relação com o tempo histórico, num importante volume de Paolo Virno (*Il ricordo del presente*) em que esse fenômeno é vinculado à coexistência entre percepção e lembrança.

Do mesmo modo, o protagonista do conto adverte a cisão entre o “*agora* potencial” e o “*agora* real”<sup>35</sup>, sem conseguir distinguir a cena remota que ele vê representada no quadro e aquilo que ele está vivendo na atualidade ou que ele já viveu e de que, confusamente, tenta se lembrar. Essa inquietante sensação o leva, de fato, a se interrogar sobre a complicada relação entre presente e passado, entre experiência e memória:

Levantou a gola do paletó. Era real esse frio? Ou a lembrança do frio da tapeçaria? “Que loucura!... E não estou louco,” concluiu num sorriso desamparado. Seria uma solução fácil. “Mas não estou louco.”<sup>36</sup>

Louco não, mas certamente obcecado pela imagem olhada e pelo seu espelhar-se nela, o homem volta mais uma vez para a loja, onde o desenho da tapeçaria se torna, no seu entender, sempre mais nítido, obrigando-o a se interrogar sobre a sua relação com ele:

O caçador de barba encaracolada parecia sorrir perversamente embaçado. Teria sido esse caçador? Ou o companheiro lá adiante, o homem sem cara espiando entre as árvores? [...] E se tivesse sido o pintor que fez o quadro? Quase todas antigas tapeçarias eram repro-

---

<sup>34</sup> O estudo de Bergson apareceu pela primeira vez na *Revue philosophique* em dezembro de 1905. Ele o incluiu, depois, no seu *L'énergie spirituelle* (Paris: PUF, 1919).

<sup>35</sup> Paolo Virno, *Il ricordo del presente. Saggio sul tempo storico* (Torino: Bollati Boringhieri, 1999), p. 30.

<sup>36</sup> Fagundes Telles, *Antes do baile verde*, cit., p. 71.

duções de quadros, pois não eram? [...] E se fosse um simples espectador casual, desses que olham e passam? Não era uma hipótese?<sup>37</sup>

Arrastado por essas dúvidas, o protagonista se aproxima sempre mais da cena representada até ser engolido por ela e, ao mesmo tempo, até se apoderar da paisagem: a tapeçaria o atrai como uma memória sepultada e ele a assume dentro de si, no seu presente, até perceber que ele entrou na cena da caçada. É uma espécie de êxtase que se desenrola num tempo estático:

Lançou em volta um olhar esgazeado: penetrara na tapeçaria, estava dentro do bosque, os pés pesados de lama, os cabelos empastados de orvalho. Em redor, tudo parado. Estático. No silêncio da madrugada, nem o piar de um pássaro, nem o farfalhar de uma folha. Inclinou-se arquejante. Era o caçador? Ou a caça? Não importava, não importava, sabia apenas que tinha que prosseguir correndo sem parar por entre as árvores, caçando ou sendo caçado.<sup>38</sup>

Esse instante congelado em que não existe ainda uma distinção clara entre a realidade e a sua representação, entre passado e presente, entre sujeito e objeto (como já acontecia, justamente, em “Objetos”), é exatamente o momento suspenso produzido pelo *déjà vu*. Nas palavras de Paolo Virno:

Se tudo já aconteceu, nada vale a pena. Qualquer ação é uma réplica, ou melhor, uma citação extraída de um roteiro inquestionável. Mas o que nos prescreve, em concreto, esse roteiro? Quais são os atos que estamos sempre a ponto de repetir? Como se articula o imperioso passado a que devemos nos conformar na nossa existência de epígonos? Impossível de responder. (...) Somos obrigados a reproduzir algo, mas algo

---

<sup>37</sup> *Ibidem*, pp. 69-70.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 72.



indefinido, um não-sei-que cujo conteúdo apuramos só depois de o ter reproduzido.<sup>39</sup>

Eis então como a reflexão sobre o valor histórico do presente lembrado se cruza com o gesto fundador do artista, delimitando a sua capacidade de habitar, ao mesmo tempo, a dimensão do “atual” (da prática) e do “intempestivo” (do ficção), numa ambiguidade sem saída. Se movimentando entre *factum e fictum*, em suma, o autor atua num âmbito em que a criação é sempre re-criação do lido ou do vivido, memória dentro da invenção, mais uma vez, e vice-versa.

É possível evocar a propósito de “A caçada,” embora se deslocando longe do contexto expressivo e temporal do conto de Lygia e se colocando numa perspectiva, por assim dizer, inversa, um filme como *The Purple Rose of Cairo*, onde um ator sai da tela entrando na realidade, mas o intuito ideológico e o clima psicológico do texto são totalmente outros daqueles do filme de Woody Allen – e, de resto, a narrativa acaba de forma bem mais trágica:

Comprimiu as palmas das mãos contra a cara esbraseada, enxugou no punho da camisa o suor que lhe escorria pelo pescoço. Vertia sangue o lábio gretado. Abriu a boca. E lembrou-se. Gritou e mergulhou numa touceira. Ouvia o assobio da seta varando a folhagem, a dor!  
“Não...,” gemeu de joelhos. Tentou ainda agarrar-se à tapeçaria. E rolou encolhido, as mãos apertando o coração.<sup>40</sup>

Esta morte sem porque, essa morte absurda e irracional, colocada ainda dentro e fora do quadro (o homem tenta se agarrar à tapeçaria dentro da qual ele já está, de fato, incluído), pare-

---

<sup>39</sup> Paolo Virno, *Il ricordo del presente*, cit., p. 30. Tradução minha.

<sup>40</sup> Fagundes Telles, *Antes do baile verde*, cit., p. 72.

ce a conclusão de um pesadelo se não fosse que ele já tinha passado por um pesadelo em que se via morrer, dessa vez preso numa rede, no fundo de um fosso onde se mexiam “serpentes enleadas num nó verde-negro.”<sup>41</sup> O sonho, portanto, antecipa aquilo que vai acontecer de verdade, numa verdade que parece um sonho.

A lógica do conto, nesse sentido, remete para si mesma, num circuito de “réplicas” e de “(auto)citações,” para usar os termos de Virno, em que o tempo fica preso numa espécie de eterno retorno. E nesse círculo (ou ciranda) sem saída, aquilo que parece aflorar é uma certa ideia de literatura ou, mais em geral, do fazer artístico que conota a produção de Lygia Fagundes Telles: a hipótese que entre escrita e vida – e entre a fronteira última da escrita e a instância mortal – não existem distinções nítidas, mas confins porosos, como fluidos são os limiares entre o sonhar e o acordar, entre loucura e lucidez, entre aquilo que está fora do quadro (ou da tapeçaria) e aquilo que está dentro dele. Como Silviano Santiago, mais uma vez, esclareceu:

Na criação literária de Lygia, a escrita da memória e o texto da literatura confluem aflitivamente para o lugar entre, aberto pelo contar direito e o contar mentiroso, para a brecha ficcional, abrigo e esconderijo do narrador.<sup>42</sup>

Citando aliás, justamente, “A caçada,” o grande crítico e escritor mineiro acrescenta que:

A voz narrativa ganha peso ao oscilar entre a verdade e a mentira, a memória e a imaginação, o feminino e o masculino, a sanidade e a loucura, o humano e o animal. Ela muitas vezes se deixa contaminar por uma

---

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>42</sup> Santiago, “A bolha e a folha,” cit., p. 100.

segunda narrativa, exterior a ela [...]. Na contaminação, perfazem as duas vozes narrativas uma única. Tudo o que é uno é duplo, tudo o que é duplo é uno, daí o gosto pelas ambiguidades.<sup>43</sup>

O gosto, eu diria talvez, pelo *neutro*, ou seja, por aquilo que (segundo a etimologia) não é nem uma coisa nem a outra e é as duas coisas ao mesmo tempo: é este o âmago da poética de Lygia, nos seus embates com uma realidade que não a satisfaz e com um sonho que fica sempre suspenso no território à parte do inconsciente.

Misturar as duas dimensões significa produzir textos que não podem ser rotulados nem como totalmente realistas nem como puramente fantásticos, mas que tecem e retecem o véu transparente sob o qual se esconde e se revela a verdade peculiar da ficção. “A invenção fica sendo verdade quando se acredita nela?” se pergunta a escritora, numa entrevista concedida a Edla van Steen,<sup>44</sup> se e nos colocando uma questão sem resposta, ou melhor, cuja resposta está dobrada na própria pergunta. A autonomia da arte fica presa nessa argamassa, nesse espaço pegajoso e neutro que não tem saída ou cuja única saída possível é, por um lado, o abandono ao devaneio puro e, pelo outro, a entrega a um impuro realismo: embora a escritora tenha, de vez em quando, experimentado esses extremos, acho, todavia, que aquilo em que ela sempre tem acreditado é o valor de verdade (de veridicidade e de verificabilidade) que a ficção possui e a possibilidade que toda verdade tem de se revelar pela vertente ficcional. Nesse entremeio que se abre entre o “contar direito” e o “contar mentiroso,” mencionado por Silviano Santiago, vamos encontrar sempre a arte narrativa de Lygia, adepta de uma verdade que não tem a ver com a Verdade absoluta, com a Verdade com maiúscula e sim com os

---

<sup>43</sup> *Ibidem*, pp. 100-01.

<sup>44</sup> Cito sempre de Santiago, “A bolha e a folha,” cit., p. 100.

seus efeitos precários, com a sua deriva que é apenas – e assombrosamente – ficção.

De resto, muitas vezes as suas narrativas têm um desenvolvimento aparentemente linear que a certa altura se suspende, deixando espaço a uma realização que fica ali no fundo, escondida e perversa: ainda uma pergunta sem resposta e um resposta escondida no próprio ato de perguntar. Em vários momentos da sua obra *Lygia*, de fato, nos mergulha numa situação que, embora tenha ainda laivos de mistério, apresenta um caráter verossímil que parece pretender uma solução lógica. Quando, porém, a tensão narrativa aparenta chegar ao seu *acmé*, o conto acaba, virando assim pelo avesso a lógica da narrativa policial, em que quando vamos descobrir o criminoso, desfazendo o seu *álibi* (o seu estar justamente, segundo a etimologia, *albures*, estando, na verdade, perto do lugar do crime) e reconectando os dois planos discursivos (o acontecido que os personagens contam e aquilo que de fato aconteceu) a narrativa acaba (enquanto a leitura é obrigada, às vezes, a voltar atrás, para descobrir onde a verdade foi desviada, onde se encontra o engano).

Pelo contrário, *Lygia* coloca a solução do enigma fora da cena e quando a verdade deveria se manifestar, mergulhamos na dúvida. Estou pensando, por exemplo, ao conto “Meia-noite em ponto em Xangai,” incluído ainda em *Antes do baile verde* – coletânea, como se vê, cheia de pistas para entender a poética da escritora, como o será, depois, também *Seminário dos ratos*. Trata-se da história de uma cantora que, depois de um concerto muito bem sucedido na China, se espelha nua na casa de banho antes de mergulhar na banheira. Da própria banheira chama em voz alta um servidor chinês para que lhe traga o seu cachorro, mostrando-se sem vergonha ao jovem criado. Depois dessa cena em que se acumula uma evidente tensão erótica, a cantora veste a bata e sai da casa de banho para atender ao seu agente que acaba de entrar no apartamento. Ela recebe com displicência os elogios exagerados do seu

amigo e quando ele, num tom malicioso, afirma que ele desejaria “ser esse escravo para de vez em quando levar a toalha à madame,” ela responde:

– Não queira ser isso, meu caro... Esse chinês não existe. Pode me ver nua, pode me ver de qualquer jeito, tanto faz, para mim ele não existe. Não sei explicar, mas não o considero realmente como gente. É como esta poltrona, este copo, esta almofada... Ou melhor, é como um bicho. Não me dispo diante do meu pequinês? É bom assim, fico tão à vontade.<sup>45</sup>

Diante dessas afirmações desumanas, equiparando o sujeito a um simples objeto ou a um animal, poderíamos esperar uma reação violenta por parte do “escravo,” acrescentando à tensão erótica o desejo de vingança e a reafirmação da sua identidade viril.

Temos assim, preparada de modo essencial, a cena do crime, provida, aliás, daqueles prenúncios que são típicos do romance policial e que transparecem, por exemplo, nesse diálogo entre a cantora e o seu agente:

– Stevenson, você disse que a perfeição dura um minuto...  
– Shakespeare, madame, Shakespeare.  
– Tenho medo de ter alcançado já o meu minuto.<sup>46</sup>

Estamos, em suma, à véspera de um desfecho brutal, acabando com a perfeição corporal e canora da mulher. Com efeito, depois de se ter despedido do agente e de ter ordenado ao servidor chinês de apagar todas as luzes do quarto e de avisar na portaria de não perturbar durante toda a manhã seguinte, ela se estende “molemente” numa poltrona. Na penumbra do

---

<sup>45</sup> Fagundes Telles, *Antes do baile verde*, cit., pp. 86-7.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 88.

apartamento, todavia, ela ouviu ruídos sinistros e, assustada, exclama:

– Wang, deixe de ser idiota e saia imediatamente, está me ouvindo? Vamos! Saia!

O silêncio era agora tão compacto que os ruídos da rua já não conseguiam penetrá-lo. O cachorro rosnou mais uma vez, lambendo a pata.

A mulher foi se encolhendo, agarrada aos braços da poltrona. Cravou o olhar esgazeado no retângulo negro do céu. Encolheu-se mais ainda, cruzando os braços. Limpou as mãos pegajosas no brocado da bata. Susteve a respiração.<sup>47</sup>

Assim o conto acaba, deixando em suspenso, ou melhor, colocando no silêncio que vem depois do fim da narrativa o acontecimento que deveria ser supostamente essencial: a agressão violenta por parte do servidor, esperada e, talvez, merecida. O crime, nesse sentido, é preparado mas fica fora do texto – assim como num outro conto da mesma coletânea, “Venha ver o Pôr do Sol,” assistimos à preparação do delito de uma mulher por parte de um amante abandonado, que vai a enclausurar numa capelinha dentro de um cemitério abandonado, deixando-a, depois, aprisionada nesse cubículo: dela se ouvem, quando ele se afasta, apenas os gritos “semelhantes aos de um animal sendo estraçalhado,” para se tornarem, no fim, uivos “abafados como se viessem das profundezas da terra.”<sup>48</sup>

A morte violenta contorna, enfim, a narrativa, mas não entra nela ou entra apenas como ruído de fundo, porque aquilo que conta é a criação do suspense e a espera de uma conclusão violenta; é a exibição das causas e a expectativa do crime, mais de que a descrição dos efeitos e a realização do delito. Poderíamos, nesse sentido, evocar mais uma vez o

---

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 89.

<sup>48</sup> *Ibidem*, pp. 143-44.

nome de Edgar Allan Poe (pense-se apenas em textos como “*The Pit and the Pendulum*” ou “*The Cask of Amontillado*”) como modelo desses contos de Lygia, mas diferentemente do grande escritor americano, ela “joga” com a atmosfera de terror sem completar o gesto, se subtraindo ao desfecho, ou melhor, deixando a possível conclusão ao leitor.

No espaço virtual, suspenso entre a escritura e a leitura, é que vamos encontrar, nessa perspectiva, o sentido da poética de Lygia: sentido misterioso porque tudo aquilo que deveria acontecer não acontece e, pelo contrário, pode acontecer aquilo que não é esperado. Se, de fato, nos romances policiais (e também nos *Assassinatos da Rue Morgue* do próprio Poe) o leitor é compelido a descobrir uma verdade escondida, dobrando a leitura até desfazer o álibi, nas narrativas da escritora a verdade fica, por contra, dobrada para sempre nesse lugar duvidoso que vai da escrita à fruição, frustrando qualquer expectativa de chegar a uma solução do enigma.

Escreveu Ludwig Wittgenstein, nas suas *Pesquisas filosóficas*, que muitas vezes “nós esperamos isto e somos surpreendidos por aquilo”<sup>49</sup>, decretando assim a não coincidência entre o esperado e a sua realização ou, dito de outra forma, apontando para o caráter sempre surpreendente daquilo que acontece e que, muitas vezes, se afasta dos nossos desejos ou das nossas expectativas. Sobre a espera e/ou a esperança e sobre o efeito de surpresa em relação a elas, Paul Valéry tem, aliás, palavras ainda mais esclarecedoras e contundentes: “Toda surpresa retroage e transforma em sonho ou quase-sonho aquilo que era. A pessoa se torna como alguém que, logo depois de acordar, percorre estupefato o seu sonho, na fronteira...”<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> Cito, traduzindo, da edição italiana das *Philosophische Untersuchungen* (1953) de L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche* (Torino: Einaudi, 1967), § 326, p. 141.

<sup>50</sup> Cito, traduzindo, do importante ensaio de Ginevra Bompiani, *L'attesa* (Milano: Feltrinelli, p. 11), que, por sua vez, remete para Paul Valéry, *Cahiers*, I (Paris: Gallimard, 1973), p. 1289.

Como no *déjà vu*, então, assim na dialética falha entre a expectativa e a sua realização aquilo que vige é um tempo parado ou invertido. E se em “A caçada” vai se tornar real aquilo que já, hipoteticamente, aconteceu e que é, todavia, inesperado, em “Meia-noite em ponto em Xangai” vai talvez acontecer, vai se tornar hipoteticamente real aquilo que é esperado. E o álibi, em vez de ser por fim apagado, é assumido como núcleo indecifrável de uma verdade que é sempre *albures* em relação ao *aqui* do tempo ficcional:

- Que horas são?
- Meia-noite em ponto em Xangai.
- E em Londres? – perguntou ela.<sup>51</sup>

Pergunta que fica, evidentemente, sem resposta, já que é exatamente nesse *álibi*, nesse estar *albures*, nessa discrepância espaciotemporal, nessa *hora* duvidosa, suspensa entre duas dimensões (o espaço normal e normativo – marcado pela hora de Greenwich – e o espaço-tempo “exótico”), que se joga o destino da narrativa e da sua impenetrável verdade. Retomando as considerações de Valéry, enfim, é “na fronteira” que se sustenta o sonho acordado dos personagens de Lygia: sonho que se pode tornar pesadelo ou sublimação da realidade, ficando, porém, sempre a meio caminho entre aceitação irônica e recusa assombrada daquilo que já aconteceu e que volta a nos perseguir como um destino inelutável.

Nessa situação duvidosa, nesse limiar entre duas dimensões se encontra, por exemplo, o protagonista do conto “A mão no ombro,” ainda do *Seminário dos ratos*: um homem que passeia sem rumo num jardim silencioso e desconhecido, perseguido por uma presença misteriosa que ele imagina ser a própria Morte. Descobrimos a certa altura que essa cena (“como num quadro, com um homem (ele próprio) fazendo

---

<sup>51</sup> Fagundes Telles, *Antes do baile verde*, cit., p. 86.



parte do cenário”)<sup>52</sup> é, na verdade, apenas um sonho, mas quando o protagonista acorda ele se convence de que o pesadelo foi, de fato, uma premonição. Cumpre mesmo assim, para tentar afastar o medo da morte, os gestos costumeiros: tomar café, barbear-se, folhear o jornal, fumar um cigarro e aspirar o perfume dos jasmims – “os pequeninos prazeres,” “os pequeninos objetos.”<sup>53</sup> Saindo de casa, porém, ele vai se reencontrar no mesmo jardim do pesadelo: “Um jardim inocente. E inquietante como o jogo de quebra-cabeça que o pai gostava de jogar com ele: no caprichoso desenho de um bosque estava o caçador escondido.”<sup>54</sup>

Estamos, como se vê, perto da atmosfera e do significado de “A caçada”: também aqui, temos uma realidade sonhada e um sonho se tornando real, num vai-e-vem entre duas dimensões que, na verdade, definem a estranha relação entre vida e morte. O protagonista de “A mão no ombro” tenta fugir – tanto na situação onírica quanto no pesadelo que vai viver depois de acordado – desse lúgubre caçador, emblema e portador do Fim. Por isso ele procura se posicionar, ao mesmo tempo, dentro e fora do quadro, até ser absorvido, todavia, pela cena sonhada/vivida:

Não era absurdo? Isso da realidade imitar o sonho num jogo onde a memória se sujeitava ao planejado. [...] Sentiu o braço tombar, metálico, como era a alquimia? Se não fosse o chumbo derretido que lhe atingira o peito, sairia rodopiando pela alameda, descobri! Descobri. A alegria era quase insuportável: da primeira vez, escapei acordando. Agora vou escapar dormindo. Não era simples? Recostou a cabeça no espaldar do banco, mas não era sutil? Enganar a morte saindo pela porta do sono. Preciso dormir, murmurou fechando os olhos. Por entre a sonolência

---

<sup>52</sup> Fagundes Telles, *Seminário dos ratos*, cit., p. 119.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 125.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 120.

verde-cinza viu que retomava o sonho no ponto exato em que fora interrompido. A escada. Os passos. Sentiu o ombro tocado de leve. Voltou-se.<sup>55</sup>

O tema da Morte e da sua relação misteriosa com aquilo que podemos ainda chamar de sonho (embora seja, mais exatamente, uma projeção fantasmática daquilo que vai realmente acontecer ou que já aconteceu), assume um papel importante na prosa de Lygia Fagundes Telles, tanto assim que ele volta num outro conto angustiante como “A fuga,” incluído em *A estrutura da bolha de sabão* – onde também a narrativa que dá o título ao volume é atravessada e concluída por uma sensação de Fim iminente.

Em “A fuga,” de fato, o protagonista que tenta fugir “daquela COISA medonha que ficara lá atrás,”<sup>56</sup> é, na verdade, alguém que já morreu e que, num devaneio horrorizado e assustador, tenta se afastar do caixão onde jaz o seu corpo, até se encontrar definitivamente “lá dentro.” *A estrutura da bolha de sabão*, de resto, é o primeiro livro publicado depois da morte Paulo Emílio Salles Gomes e – sem querer, obviamente, criar um espelhamento direto entre a experiência real da autora e a sua produção ficcional – podemos todavia atribuir ao dado biográfico a responsabilidade de uma atenuação da ironia ou da distância com que Lygia trata da assuntos relacionados com a Morte.<sup>57</sup> Como se sabe, aliás, esta coletânea teve uma gênese bastante peculiar, visto que se a ideia de coligir alguns contos dispersos nasceu em 1973, a escritora decidiu os publicar apenas em 1978 com o título *Filhos pródigos*. Quando em 1986 ela recebeu a tradução francesa da obra, intitulada *La structure de la bulle de savon*, a autora achou que esse nome (que correspon-

---

<sup>55</sup> *Ibidem*, pp. 128-29.

<sup>56</sup> Lygia Fagundes Telles, *A estrutura da bolha de sabão* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991).

<sup>57</sup> O livro, de resto, é dedicado “A Paulo Emílio, que gostava das minhas ficções.”

dia àquele do último conto e que era, aliás, o título originário do volume) era o mais adequado, acrescentando no breve prefácio da edição de 1991: “Há em grego a palavra *Ananke*: o fado. O destino. Eis que o livro acabou reaparecendo com o mesmo nome que lhe foi dado naquele ano remoto.”

Na origem desse livro e nas palavras que introduzem à edição definitiva, podemos entrever não apenas a presença inelutável da Necessidade (que é a tradução mais exata da palavra *Anánke*), mas também a importância do Acaso, de tudo aquilo que se inscreve entre expectativa e realização, e que torna *A estrutura da bolha de sabão* um livro “surpreendente.”<sup>58</sup>

Porque, de fato, a surpresa é apenas o estado de suspensão entre aquilo que sabemos desde sempre ser o nosso destino e a nossa tentativa de fugir a ele: como os protagonistas de “A mão no ombro” e de “A fuga” (como, aliás, o Ivan Ilitch de Tolstói; como o personagem do conto “La espera” de Borges, incluído em *El Aleph*), cada um de nós é consciente que aquilo que nos aguarda é a Morte e, todavia, esperamos que quem morre seja sempre um “outro,” em relação ao “eu” que realmente chega ao seu fim. Porque a Morte é o impensável que está inscrito em todo pensamento, é o inexperimentável que faz parte da nossa experiência cotidiana – porque, enfim, a existência é fatalmente, nos termos de Heidegger, um “ser para (e pela) morte.”<sup>59</sup>

Como a bolha de sabão, observada pelo personagem de “Objetos” e estudada pelo cientista de “A estrutura da bolha

---

<sup>58</sup> Fagundes Telles, *A estrutura da bolha de sabão*, cit., p.7.

<sup>59</sup> Para além das reflexões de Martin Heidegger contidas em *Ser e tempo*, no âmbito da produção filosófica sobre o tema da Morte cabe, pelo menos, ressaltar a aula de Emmanuel Lévinas, “La mort d’autrui et la mienne,” [in *Dieu, la mort et le temps*, 2ª ed., (Paris: Grasset, 2002), pp. 25-30] e o estudo magistral de Vladimir Jankélévitch, *La mort* (Paris: Flammarion, 1977). Não por acaso, o livro de Jankélévitch começa justamente pela análise do romance de Lev Tolstói *A morte de Ivan Ilitch*.

de sabão,” a vida é a perfeição prestes a explodir, a se desfazer no Nada-que-é. Não por acaso, por um lado, o Miguel do primeiro conto acaba se suicidando (embora esse crime fique, mais uma vez, fora do texto), cumprindo assim o seu Fado, atendendo à *Anánke* que o obriga a tornar real aquilo que é apenas esperado; e, pelo outro, o físico que estudava a estrutura perfeita da bolha se torna um corpo degradado que morre: em ambos os casos, é como se a realidade aérea do nosso “estar no mundo” desmoronasse na pesada impossibilidade de continuar existindo. Tudo se cumpre, porém, como é costume na narrativa de Lygia, para além da escrita: porque o fim (a morte, o assassinato, o suicídio) não é representável, ou melhor, é o indizível que se diz continuamente, é o interdito que se mostra e se esconde na linguagem sem nunca poder ser expressado – senão no inexprimível para o qual toda linguagem aponta.

Na brecha que se abre entre aquilo que poderia ser dito e aquilo que, de fato, se diz, se instala, aliás, uma certa propensão à metafísica da Palavra – assumindo como modelo (não explicitado) o *incipit* do Evangelho de São João, no seu intento teogônico de ligar a virtualidade do Verbo à evidência da Carne. Como escreveu José Paulo Paes:

Na vertente fantástica da obra de ficção de Lygia Fagundes Telles, o desencontro, amiúde registrado pelo sismógrafo da premonição, entre o natural e o sobrenatural, o verossímil e o inverossímil, abre uma fresta metafísica que a sutileza da sua arte desdenha alargar. Mesmo porque, por essa fresta, só se pode olhar com os olhos da imaginação, e a olhos que tais – sabem-no bem os poetas e os ficcionistas-poetas como Lygia Fagundes Telles – interessa menos ver aquilo que se mostra do que aquilo que reluta em mostrar-se.<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> José Paulo Paes, “Ao encontro dos desencontros,” *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 5 (março de 1998): 82-3.

Entre os ficcionistas-poetas aos quais alude o grande poeta-crítico, poderíamos, a meu ver, nos lembrar de outra grande escritora como Clarice Lispector, justamente pela propensão, que ela compartilha com Lygia, de apontar para o lugar neutro onde a palavra encontra o silêncio, sendo fecundada por ele.

Na distância evidente que separa, tanto do ponto de vista estilístico que dos conteúdos, as duas escritoras – ligadas, aliás, por uma forte amizade e por uma espécie de cumplicidade, que só o desaparecimento de Clarice interrompeu –<sup>61</sup> é possível, de fato, entrever a mesma inquietação metafísica conjugada com um surpreendente apego à realidade (ao mundo natural, aos objetos, aos bichos e às pessoas em carne e osso). O exemplo mais evidente dessa estranha mistura de atração pelo divino e de atenção extrema ao real é obviamente, no caso de Clarice, *A paixão segundo G.H.* onde a descoberta da barata no lugar mais secreto da casa (do *Unheimlich*, mais uma vez, sobrevivendo dentro do *Heim*) leva a mulher, protagonista do romance, a um questionamento total e arrasador da sua identidade, diante daquele “absoluto natural,” daquele Neutro, mais uma vez, que o inseto representa. E também nesse caso, essa experiência extrema se coloca fora da linguagem e do sentido, num supra-senso que exclui a possibilidade de ser dito em palavras:

O mundo independia de mim – esta era a conclusão a que eu tinha chegado: o mundo independia de mim, e não estou entendendo o que estou dizendo, nunca! nunca mais compreenderei o que eu disser. Pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? como poderei dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro.<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> Veja-se pelo menos, a respeito, o depoimento de Lygia Fagundes Telles intitulado “Onde estivestes de noite?,” *Durante aquele estranho chá*, cit., pp. 15-22.

<sup>62</sup> Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.*, 7ª ed. (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979), p. 175.

É a bem conhecida conclusão da *Paixão segundo G.H.* onde aquela “fresta metafísica” – a que aludia José Paulo Paes em relação à prosa de Lygia – é preenchida pelo inexprimível do gesto silencioso de adoração.

Poderíamos dizer que, no comum apego ao elemento transcendente, a grande diferença entre a poética de Clarice e a de Lygia consiste exatamente nessa sondagem tateante do mistério da existência (e da sua representação), que a primeira continua interrogando até o fim, até a exaustão da linguagem, enquanto a segunda deixa em suspenso a interrogação, fazendo com que a possível resposta balance no espaço incerto entre escritura e leitura, entre a voz e a escuta. O sobrenatural, enfim, se naturaliza sem perder a sua carga transcendente em Clarice e o natural desemboca numa dimensão supra-real (ou para além do real) em Lygia: mulheres, ambas, que conhecem o peso inconsistente da escrita e que todavia *sentem* (percebem com todos os sentidos) a obrigação absurda de escrever, para tornar evidente o mistério do existir e do nosso “ser para a morte.” E, nessa perspectiva, entendemos melhor a análise de Silvano Santiago:

Guiada por dedos, lábios, olhos, ouvidos e nariz, que vão à luta e se engrandecem ou se frustram diante de obstáculos intransponíveis, a caligrafia firme do narrador dos contos de Lygia ciceroneia, por sua vez, o leitor pelos diversos caminhos e encruzilhadas por onde ele circula e circulam os seres humanos.<sup>63</sup>

É justamente essa “sensualidade cultivada pelo narrador” que “obscurece o conhecimento que possa ter do mundo e favorece o conhecimento que venha a ter de si mesmo”<sup>64</sup> o princípio sobre o qual Lygia constrói a sua prática ficcional: numa extroversão em relação ao mundo que se torna introversão, son-

---

<sup>63</sup> Santiago, “A bolha e a folha,” cit., pp. 98-9.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 98.

dagem íntima sobre si mesma e aproximação passional ao Outro.

Sensualidade, aliás, que encontramos também em muitos textos de Clarice (e com mais evidência nos contos incluídos em *A via crucis do corpo*), mas mergulhada numa atmosfera de desconfiança em relação à possibilidade de perceber através dos sentidos e de exprimir efetivamente em palavras o mistério do viver. Por isso, a sua inquietação e a sua indagação saem de uma análise atenta de si mesma para se abrir ao mundo, num movimento igual e contrário ao de Lygia: Clarice tenta entender o mistério do ser a partir do mistério do “ser-se” (“a vida se me é”), enquanto a escritora paulista parte da sua relação imediata com as coisas e os seres para se (e nos) abrir ao mistério daquilo que fica além ou atrás do real; daquilo que se esconde no questionamento do “eu” em relação ao mundo. A “caligrafia firme” de Lygia conduzindo o leitor pelos “diversos caminhos e encruzilhadas onde ele circula,” se reflete, assim, pelo avesso, no estilo tateante e interrogativo de Clarice, que nos leva pelos devaneios de um pensamento irregular e nos abandona, desamparados, nas encruzilhadas da existência. Os problemas são, enfim, quase os mesmos, mas expostos, por um lado, de modo a nos conduzir para um lugar *entre* (entre a escritura e a leitura, entre a memória e a invenção...); levantados, por outro lado, num *aquém* em relação à palavra que os diz e que se resolve apenas num *além*, numa ultrapassagem e supressão de toda possibilidade de falar.

A riqueza da literatura brasileira – e, em especial, da literatura feminina – do século passado poderia ser medida também a partir dessas duas figuras incontornáveis que introduzem, no universo da ficção, instâncias fundamentais tratadas sem alarde, num tom quase sussurrado em que a voz, sempre audível, nunca chega a exceder os seus limites, nunca assume um timbre desafinado. De fato, ainda Silviano Santiago escreveu, a respeito de Lygia, juntando três contos dela:

O sopro da menina que inventa a bolha de sabão é o sopro da contista que escreve sobre a estrutura da bolha de sabão e é o sopro do saxofonista que, no conto “Apenas um saxofone,” inventa a música que, por sua vez, é escutada pela narradora (no caso, também leitora) e comparada a uma bolha de sabão.<sup>65</sup>

Nessa metáfora da bolha de sabão e, sobretudo, do “sopro” que a faz, por instantes, existir e levantar-se, voando, sobre as coisas e os casos da vida e da morte, podemos, a meu ver, encontrar uma resposta à nossa interrogação sobre a prosa de Lygia Fagundes Telles, também ela translúcida e, ao mesmo tempo, opaca, estourando, enfim, sem deixar rastros senão aquela suspeita de perfeição que ela, precariamente, encerra.

Retomando ainda a ideia de uma irrupção mascarada do elemento transcendente, avançada por José Paulo Paes, nos encontraríamos assim nas paragens de um pensamento meta-ficcional, mais uma vez ligado à reflexão sobre as relações entre *phoné* e *lógos*: pensamento muito antigo e que envolve, justamente, a noção mediana e mediadora de *pnéuma*, “espírito” mas também “sopro.” Comentando a frase de Platão “pela via onde o *lógos* me leva como um sopro, lá eu devo ir,”<sup>66</sup> um intérprete moderno escreveu:

Tocado como um instrumento musical pelo espírito cuja voz lhe sopra no coração e pulsa no seu respiro, o poeta sabe que aquele *lógos* é apenas a tradução nas palavras dele da indizível *phoné*. E se faz *flatus vocis*, atravessando o espaço desértico onde “Nada ainda é dito,” onde “Nada se pode dizer”: se torna *discurso-em-sopro*.<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 109.

<sup>66</sup> Platão, *República*, II, 349d.

<sup>67</sup> Corrado Bologna, *Flatus vocis* (Bologna: Il Mulino, 1992), p. 31. Tradução minha.



Tudo isso, portanto, tem a ver com a questão da “inspiração” sobre a qual Lygia volta, a meu ver, com frequência, construindo contos em que, falando aparentemente de outra coisa, ela questiona de fato, de forma meta-textual, a própria origem do “contar inspirado.” É o caso, por exemplo, de “Apenas um saxofone,” incluído em *Antes do Baile Verde*, onde encontramos este parágrafo:

Onde agora? Às vezes eu fechava os olhos e os sons eram como voz humana me chamando, me envolvendo, Luisiana, Luisiana! Que sons eram aqueles? Como podiam parecer voz de gente e serem ao mesmo tempo tão mais poderosos, tão puros? E singelos como ondas se renovando do mar, aparentemente iguais, só aparentemente. “Este é o meu instrumento,” disse ele deslizando a mão pelo saxofone. Com a outra mão em concha cobriu meu peito: “e esta é a minha música.”<sup>68</sup>

Aquilo que se apresenta como lembrança de um amor perdido, guarda todavia, no interior dele, a nostalgia por um “som” puro, por um “sopro” inspirado e inspirador que não pode ser recuperado: “Onde, meu Deus? Onde agora? Tenho também um diamante do tamanho de um ovo de pomba. Trocaria o diamante, o sapato de fivela, o iate – trocaria tudo, anéis e dedos, para poder ouvir um pouco que fosse a música do saxofone.”<sup>69</sup>

A saudade, de que esse conto é feito, é a saudade por um tesouro imaterial perdido: aquilo que resta e que sobra é apenas a nostalgia por um “sopro” musical, por uma voz inspirada que só na reinvenção memorial consegue ser atingida na sua harmoniosa e inefável perfeição.

No atravessamento da obra narrativa de Lygia Fagundes Telles nos deparamos, então, com uma gama muito ampla de

---

<sup>68</sup> Fagundes Telles, *Antes do baile verde*, cit., p. 33.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 35.

instâncias (tanto físicas quanto metafísicas) e de questões (tanto textuais quanto meta-textuais), de assuntos e personagens (tanto reais quanto fantásticos) remetendo porém, todos, para um núcleo problemático que, no meu entender, se encontra inteirinho e indevassável na obra cronologicamente central da sua produção narrativa. Como num movimento ao mesmo tempo centrípeto e centrífugo, *Seminário dos ratos* remete, pela sua heterogênea homogeneidade, para os livros que o antecedem e seguem, sendo todavia o lugar textual onde todas as experiências narrativas se adensam e se coalham, encontrando a sua oculta razão de ser. Respondendo a uma pergunta que Clarice Lispector lhe fez, numa entrevista que se deu, justamente, logo depois do lançamento do *Seminário dos ratos*, Lygia assim descreveu, de fato, os textos que compõem aquela coletânea:

São contos que giram em torno de ideias que me envolvem desde que comecei a escrever. A solidão. O amor e o desamor. A loucura e a morte enfim, tudo isso que aí está em redor. Com humor, às vezes, sou do signo de Áries, recebo a energia do Sol. E de Deus, o que vem a dar no mesmo, tenho paixão por Deus.<sup>70</sup>

A resposta parece direta e simples, envolvendo todavia, nas suas dobras, não só a complicação e a complexidade imagética do seu universo ficcional, mas também a emaranhada relação que a autora manteve, ao longo de toda a sua produção, com a inspiração. Se, de fato, “simples” é, etimologicamente, aquilo que é “dobrado uma vez” (*sym-plex*), na simplicidade dessa resposta é possível entrever a ambiguidade de uma escrita balançando sempre entre cômico e trágico, entre liberdade e necessidade, entre, enfim, natural e sobrenatural.

Querendo todavia chegar ao verdadeiro nó em volta do qual se dobra ou se enrosca a prosa narrativa de Lygia

---

<sup>70</sup> Fagundes Telles, *Durante aquele estranho chá*, cit., p. 174.

Fagundes Telles, acho que não podemos senão reportar o seu trabalho literário à necessidade constante de testemunhar. E isso, aliás, corresponde ao papel que a própria autora sente como fundamental na sua tarefa de escritora: “Testemunhar o seu tempo – respondi a um jovem que me perguntou qual é a função do escritor. Volto para a minha máquina de escrever e peço a Deus que me ajude.”<sup>71</sup>

O ofício difícil, concreto e duro da testemunha, então, se combina sempre com a metafísica da inspiração, com o estado aéreo do “endeusamento,” com o caráter aleatório do “entusiasmo”: aparentemente dois extremos que se tocam, num empenho constante em misturar a voz grossa e indignada de quem depõe em nome e por conta daqueles que não têm palavra com a voz sussurrada, soprada no ouvido pelo deus. Num importante ensaio, essa duplicidade é muito bem explicada:

Lygia Fagundes Telles acredita fortemente na capacidade crítica da literatura, na sua contínua tentativa de designar a realidade experienciada. Acompanhar sua obra é mergulhar nos labirintos da alma humana, mas também se expor aos movimentos históricos e sociais, vivenciar o sofrimento das opressões, sentir o peso dramático das casualidades a desviar planos individuais, aceitar a nossa fragilidade e sorrir das idiossincrasias de nosso comportamento.<sup>72</sup>

E a mesma estudiosa acrescenta pouco depois:

A literatura é o lugar do ensaio de um sujeito complexo (a entidade autor/leitor), onde ele fala e, ao mesmo tempo, sendo falado, ouve. Se a literatura diz algo é porque nela falam e dessa fala ela é testemunha. (...)

---

<sup>71</sup> Lygia Fagundes Telles, *A disciplina do amor*, 4ª ed. (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980), p. 37.

<sup>72</sup> Sônia Régis, “A densidade do aparente,” *Cadernos de Literatura Brasileira*, cit., p. 88.

Lygia Fagundes Telles é conduzida pelo desejo de testemunhar a experiência humana em seu perene ensaio para a vida, e a vontade a faz realizar, no discurso de invenção, a magnitude desse drama humano com tal mestria que, cativados, acabamos cúmplices de suas personagens.<sup>73</sup>

A escritora então, instalando-se entre a voz e a escuta, se propõe como testemunha tanto da realidade social que a rodeia quanto da tragédia humana que nos envolve e que nos leva até os limites misteriosos e indecifráveis da existência. Apenas nesse entremeio, nesse limiar entre a denúncia “política” da opressão por parte de um Poder absurdo e incontestável (ou incontestável justamente pela sua absurdidade) e a constatação “passional” (ou seja, marcada pela *com-paixão*) do nosso trágico, comum estar no mundo sem pertencer a ele, Lygia pode descobrir a fórmula paradoxal de uma escrita que tenta falar em nome e por conta daqueles que vivem às margens da sociedade e do ser, despojados de toda dignidade humana, sobrevivendo na vergonha e no medo:

Considero o meu trabalho de natureza engajada, ou seja, comprometido com a nossa condição nesse escândalo das desigualdades sociais. Quase peço desculpas ao leitor quando ele me faz perguntas sobre a criação literária – ah, sempre o mistério que não tem explicação, nem o mistério nem o ser humano. Participante deste tempo e desta sociedade, tento mostrar as chagas desta sociedade – é o que posso fazer. Então fico assim constrangida quando se queixam, eu devia passar mais esperança para o leitor, não? Pergunto agora, é possível ser otimista diante de tamanha crueldade? de tamanho desamor?<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> *Ibidem*, pp. 91-2.

<sup>74</sup> Fagundes Telles, *Durante aquele estranho chá*, cit., p. 90.

A ficção é vista, então, como a tentativa de ficar fiel ao compromisso com “a nossa condição,” tanto social quanto humana, mas ela é também um “mistério” provocando constrangimento à escritora, ciente de que ela nunca chega a dizer plenamente o drama vivido pelos outros (pelos marginais, pelos esquecidos, pelos oprimidos, por aqueles que não têm voz...).

Lygia enfrenta, em suma, aquele que pode ser pensado como o paradoxo do testemunho que assim foi definido por Giorgio Agamben: “o testemunho é uma potência que se dá realidade através de uma impotência de dizer e uma impossibilidade que se dá existência através de uma possibilidade de falar.”<sup>75</sup> Com efeito, quem testemunha é legitimado a falar apenas em nome e por conta de quem não tem (mais) voz, ou seja, daquela que Agamben define a “testemunha integral”: a pessoa/não-pessoa que não pode (mais) contar a experiência pela qual ela tem passado. Não por acaso, a escritora, depois de ter reafirmado a natureza engajada da sua ficção, pede desculpa ao leitor pela sua incapacidade de dar respostas sobre o gesto criativo, sobre a incidência efetiva da prática artística no âmbito social e humano. E o constrangimento dela parece corresponder ao embaraço e à vergonha do *superstes* (do sobrevivente em relação ao *testis*) que se dá conta de poder testemunhar apenas o Impossível vivido pelos outros (a morte, a carência sem remédio, a miséria e o desamparo...); de poder, enfim, apelar apenas para o “mistério,” reafirmando o intervalo e a não coincidência entre o *fato* (o acontecido) e o *ato* (a representação daquilo que aconteceu; a *performance* como organização ficcional da heterogeneidade e da natureza indizível de uma experiência extrema).

Assim mesmo, ela continua ciente de não conseguir se furtar ao seu papel de escritora comprometida com a realidade trágica que a rodeia, apontando, por isso, para uma possível

---

<sup>75</sup> Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone* (Torino: Bollati Boringhieri, 1998), p. 136. Tradução minha.

solução do impasse em que se encontra:

Ainda assim, sei que muitas vezes recorro ao humor. A salvação no humor. Meu pai era um jogador viciado na roleta. Fichas. Eu jogo com as palavras. Hoje nós perdemos, ele dizia, mas amanhã a gente ganha. Este livro não deu certo? Vamos apostar no próximo.<sup>76</sup>

A literatura como jogo e como risco, então, costurada ou atravessada pelo “humor” que consegue contornar a impossibilidade do testemunho graças à ironia, ao olhar enviesado sobre uma realidade que não pode ser assumida por completo pela prática artística e que deve, por isso, ser colocada em perspectiva, descontando a sua insuficiência performativa na consciência de estar “jogando” com as palavras.<sup>77</sup>

Escrever de viés, de um lugar entre sério e cômico, para chegar a assumir um papel fundamental: o de ultrapassar a fronteira entre autor e leitor para poder testemunhar a dor, a solidão e o desamparo sem ficar preso na impossibilidade de falar, mas confiando naquilo que se diz *entre* ou *através* das palavras:

Apostar no escritor, esse escritor que pode estar desesperado e ainda assim não vai desesperar o leitor, ao contrário, pode até passar-lhe algum idealismo. Algum sonho. O escritor que pode ser um demente e, no entanto, vai afastar o leitor da demência. Ou do vício. O escritor que pode ser um triste mas vai fazer rir o leitor, olha aí o humor. O escritor que sendo um solitário, será a companhia daquele que está na solidão.<sup>78</sup>

---

<sup>76</sup> Fagundes Telles, *Durante aquele estranho chá*, cit., p. 90.

<sup>77</sup> Sobre a importância do humor (ou melhor, do *sense of humour*) e sobre o seu estatuto complexo, se pode ler também o que Lygia Fagundes Telles escreveu em *A disciplina do amor*, cit., pp. 22-3.

<sup>78</sup> Fagundes Telles, *Durante aquele estranho chá*, cit., pp. 90-1.

O jogo sério da literatura guarda então, para Lygia Fagundes Telles, um valor catártico, indo na contramão, não apenas do estado de alma do escritor, mas também do sentido aparente do texto. De fato, se o autor pode passar “algum sonho” ao seu leitor e se os sonhos são da natureza daqueles que encontramos em “A caçada” ou em “A mão no ombro,” o seu caráter de pesadelos ou de prenúncios de morte poderia, nessa ótica, ser lido pelo avesso, numa infração ou numa reviravolta constante da significação, que diz respeito ao valor salvífico e até terapêutico da escrita (e da leitura).

Não se pode, evidentemente, inferir disso que toda a produção narrativa de Lygia deveria ser lida pelo avesso e que onde encontramos a tragédia devemos descobrir, nas entrelinhas, a comédia, mas se poderia, isso sim, instilar a dúvida de que, como no caso que já apontei do *Seminário dos ratos*, a prosa da escritora esconda segredos que apenas uma interpretação não peremptória nem prescritiva, mas continuamente reversível, aberta de modo incessante para outras hipóteses hermenêuticas, pode eventualmente patentear – cientes, justamente, do caráter *ilusório* (que, como se sabe, vem do latim *in-ludere*, “brincar com (e dentro de),” mas também, “zombar,” “enganar”) da literatura. A linearidade do desenvolvimento narrativo e o caráter transparente da estrutura significante (a “bolha de sabão,” mais uma vez) rebentaria, assim, deixando atrás de si apenas um novelo ou uma mancha pegajosa de significados a serem sem fim polidos e destrinchados – ficando longe, por isso, de qualquer norma ou gramática da representação e se atendo, ainda e sempre, à perspectiva apontada por Silviano Santiago de uma sobreposição ou de um cruzamento constantes entre o “contar direito” e o “contar mentiroso” que abrem para um “lugar ficcional híbrido e espaçoso,” riscado por “um emaranhado de linhas.”<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> Santiago, “A bolha e a folha,” p. 102.

A questão que resta, talvez, é como conciliar tudo isso, de forma lógica, com a função testemunhal que Lygia atribui a si mesma enquanto escritora: ou seja, se a assunção de uma realidade disfórica ou até trágica por parte da autora está sempre vinculada a uma “suspeita do avesso,” a uma dimensão discursiva “egoísta e auto-suficiente”<sup>80</sup>, à virtualidade, enfim, de uma leitura irônica ou até bem-humorada dos dramas sociais e humanos, como levar a sério o seu engajamento e a sua vontade de testemunhar uma condição marcada pela desigualdade ou pela incumbência do Fado? Acho que a resposta só possa ser encontrada, mais uma vez, naquele entremeio entre a possibilidade de dizer uma verdade que não se possui (ou que não pode ser colocada em palavras) e a impossibilidade de denunciar que só se torna instantaneamente efetiva através da árdua e intermitente possibilidade de falar em nome e por conta daqueles que (já) não podem. Nessa “inseparável intimidade” entre o virtual e o contingente, nesse ponto ilocável onde “um possível vem a existir” se relacionando com a impossibilidade,<sup>81</sup> é que se coloca, precariamente e teimosamente, a testemunha, reafirmando continuamente a posição liminar do sujeito, suspenso entre “o que é” e “o que pode (vir a) ser”:

Me alinhei ao lado dos humildes e descobri que não era bastante humilde para ficar junto deles, falsa a minha curvatura, falso o meu despojamento. Me alinhei ao lado dos fortes e vi que não era suficientemente forte para sustentar por mais tempo aquela arrogância (...). Teria que subir acima desse rolo, pisar nele – ah, meu Deus, mas era isso o que eu queria? Não, também não era isso. Quis ficar só para ser verdadeira, agora queria apenas ficar só e então sonhei que era uma rainha num coche desgovernado (...). Mas quem me detesta tanto assim para me atacar até

---

<sup>80</sup> *Ibidem.*

<sup>81</sup> Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, cit., p. 137.



no sonho? quis saber e nesse instante vi minha imagem refletida no espelho.<sup>82</sup>

Acho que toda a produção de Lygia Fagundes Telles nos fala – nessa perspectiva solidária e, ao mesmo tempo, solitária, em que o “eu” se espelha apenas na sua angustiante e envergonhada incapacidade de testemunhar –, de um mundo cambaleante e incerto, onde ao escritor não resta senão assumir uma posição também ela duvidosa e enigmática, expressa, porém, sempre através de uma “caligrafia firme” que nos conduz nos meandros da realidade (histórica, social, humana...) exprimindo, na oscilação entre o humor (e o afastamento irônico a respeito dos trágicos acontecimentos por ela contados) e o amor (e a com-paixão em relação aos outros), a sua escolha de afirmar o possível através do impossível (e vice-versa), de encontrar a pontualidade do sujeito na dispersão dos objetos que o rodeiam (e vice-versa).

A conclusão nesse sentido, como numa ciranda de pensamentos, não pode senão remeter para as considerações iniciais, identificando no conluio entre a dimensão da memória e a da invenção a cifra mais evidente da narrativa dessa grande escritora que é testemunha do seu tempo na medida em que ela reinventa o real na rememoração dele – para o tornar, enfim, representável em toda a sua inverossímil verossimilhança e aberto para um leitor que é destinatário e cúmplice, na *ilusão* de uma ficção que aparenta ser verdadeira e na *de-lusão* de uma verdade que se mostra sempre, tragicamente ou ironicamente, fictícia.

Daí, mais uma vez e até o fim, a pergunta tremenda e irrespondível: “A invenção fica sendo verdade quando se acredita nela?”

---

<sup>82</sup> Lygia Fagundes Telles, *A disciplina do amor*, cit., p. 14.



THE IMPERFECTIONS OF A FUTURE PAST: TRAUMA,  
POSTHUMANITY, AND SCI-FI IN WILLIAM GIBSON'S  
"THE GERNSBACK CONTINUUM"<sup>1</sup>

*Introduction: A matter of time*

In recent years, technologically overdeveloped societies have suffered from what seems to be the ideological and cultural effects of a new paradigm that combines the master narratives of trauma and posthumanity. Perhaps as result of their continuous exposure to the mass media,<sup>2</sup> contemporary manifestations of popular culture are leading us into an understanding of humanity as being quintessentially exposed to multiple traumas and continuous dangers while paradoxically living in a hypertechnological renovation of being in which our bodies become gradually improved when not forgotten or even physically dissolved for the benefit of a new articulation of the late human being as a new posthuman creature, an ideological and scientific entity essentially constructed of and by information and its processing. The main aim of this paper is to retrieve and analyze some literary "memories as projections of the future" belonging to the core ideological point, a few decades

---

<sup>1</sup> The writing of this article has been funded by the Spanish Ministry of Economy and Competitiveness (FFI2015-63506-P) and the Aragonese Regional Government – DGA.

<sup>2</sup> Holt N. Parker, "Toward a Definition of Popular Culture," *History and Theory*, vol. 50 (May 2011): 156.

ago, in which Sci-Fi started to offer, thanks to the development of cyberpunk, glimpses of this new and problematic articulation of being as a conflicting processor of painful information and forerunner of a languishing traumatized humanity. More specifically, this paper centers its analysis on the first story ever published by William Gibson, the well-known guru of cyberpunk, and on his presentation there of the first posthuman character in his fiction. This early cyberpunk story, called “The Gernsback Continuum,”<sup>3</sup> unfolds as a temporal recollection of an imperfect future past, an issue that offers the author the opportunity to play with our so far fruitless attempts to ever understand the category of time and thus our own place in the universe. In addition, by looking back and commenting on modernist notions referred to time and memory, “The Gernsback Continuum” takes readers into a political valuation of the present social effects that the combination of trauma and posthumanity have brought forth in present life.

More specifically, Gibson’s short story offers a radical political way to evaluate the power that American pulp Sci-Fi and architecture might have had in the Thirties formation of a collective imaginary future for the end of the millennium. Thus, the story follows concerns and, in fact, shows interesting coincidences with Kubrick’s cult film *2001: A Space Odyssey* (1968). However, in more explicit terms than Kubrick did, Gibson’s narrator concludes that a past narrative about a future that never came to happen reveals the proto-fascist, patriarchal, and racist nature of the collective dreamers. At the same time as Europe was becoming, in the Thirties, a conflicting ground where fascism, democracy, and populisms were soon to collide in the breaking up of WW2, in Gibson’s story America was dreaming of a future that the narrator does not seem to judge in very positive terms.

---

<sup>3</sup> First published in the magazine *Universe* vol. 11, 1981.

The hypothesis that trauma and posthumanity imbricate in the cyberpunk genre as an early warning against a future perceived as strongly dystopic requires the necessary evaluation of the definition of human as posthuman and the conviction that popular culture offers the grounds where cultural artifacts (such as Sci-Fi stories) and information may become instruments to hint at a new process of enslavement based on trauma, computerized life, and expectations for the future. Accordingly, this paper approaches, first of all, a basic definition of the posthuman in line with theories developed by well-known scholars of the field. Then, following the narrator's lead in Gibson's story, it addresses popular culture and, more specifically, the pictorial and narrative cultural impact some American pulp magazines of the Twenties and Thirties together with some instances of futuristic architecture allegedly had in the formation of the collective imaginary the narrator scrutinizes in Gibson's narrative. In addition, the poststructuralist approach the narrator uses to trace back this Thirties collective dream of the future to come—which never actually happened—is also taken into consideration. Finally, the ideological quality of this unfulfilled collective imaginary will allow for the analysis of the narrator's personal ideology.

*I-What do we mean when we say "posthuman"?*

Possibly, the most important attribute that differentiates our present times from past ages is the excess of information that frequently saturates our lives. We live in a world overflowed and overloaded with information, where traditional beliefs in truth and solid knowledge have been gradually displaced by the economy of a relativistic "post-truth" (an elegant and political way to refer to lies, multiple versions of the truth, or manipulated messages) once we have experienced the painful post-postmodern realization that truth might not make us free

ever because, like the electron in quantum physics, it always escapes when we come close to it. Following the importance that modernism gave to the individual observer, who realized he was trapped in his personal relative spatial-temporal conditions, and the subsequent postmodernist hero who literally became dissolved in the pages of the novel (Slothrop in Pynchon's *Gravity's Rainbow* is a well-known case in point), the Twenty-First Century has brought with it the ultimate reduction of being and life to informational bits. If stereotypical goldiggers from the Far West eventually became replaced in popular narratives by Mad Max and his acolytes in a quest for gasoline that substituted for the older quest for gold, at the end of the millennium gasoline had also been forgotten as the ultimate reward in life for the benefit of information, the new center and motor of an ever-changing reality of simulations and copies.<sup>4</sup> Man had become posthuman, a reflecting and gradually disempowered image of those robots, computers, and AIs that the father of cybernetics Norbert Wiener had conceived and designed in his own human image.<sup>5</sup> At some moment in the cybernetic process, robots and computers stopped imitating the mental capabilities of their human creators and man started to imitate his own creation: when this process of reflection turned around, humans saw themselves as post-human, as nothing but bits of information and patterns to process it that, as Gibson put it in his first cyberpunk novel, have to "leave the meat behind" when entering a reality now turned virtual.<sup>6</sup> Years later, scholars ranging from C. Katherine Hayles (1999) to Rosi Braidotti (2013) confirmed the paradigmatic shift: the new posthuman age opened with the emphasis put

---

<sup>4</sup> Cf. Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation* [1988], trans. Sheila Glaser (Ann Arbor, MI: U. of Michigan P., 1995).

<sup>5</sup> Norbert Wiener, *The Human Use of Human Beings: Cybernetics and Society* (New York: Da Capo P., 1954).

<sup>6</sup> William Gibson, *Neuromancer* (New York: Ace Books, 1984).

on our capacities to process information and to truly believe that we are basically information. In her notable work *How We Became Posthuman*,<sup>7</sup> Hayles described the feedback process that connects us to our environment, called her readers' attention to the idea that the brain functions as a neural network, and put the emphasis on (Wiener's) cybernetics to conclude that human brains and machines operate in similar terms, thus bringing down the old ideological barriers existing between human and non-human organisms.<sup>8</sup> However, Hayles also warned readers against a disembodied posthumanity: to put somebody's consciousness into a computer (as Gibson already does in *Neuromancer*<sup>9</sup>) is, at least, unnerving. Only fourteen years later, Braidotti added to Hayles's contentions a whole new field for research, evaluating different categories that go from the post- through the in- to the trans-human, and offering very positive feelings about our non-human futures.

---

<sup>7</sup> C. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics* (Chicago: U. of Chicago P., 1999).

<sup>8</sup> Hayles summarized the beginning of the posthuman paradigm as follows: "The Macy Conferences of Cybernetics, held from 1942 to 1954, were instrumental in forging a new paradigm. To succeed, they needed a theory of information (Shannon's bailiwick), a model of neural functioning that showed how neurons worked as information-processing systems (McCulloch's lifework), computers that processed binary code and that could conceivably reproduce themselves, thus reinforcing the analogy with biological systems (von Neumann's specialty), and a visionary who could articulate the larger implications of the cybernetic paradigm and make clear its cosmic significance (Wiener's contribution). The result of this breathtaking enterprise was nothing less than a new way of looking at human beings. Henceforth, humans were to be seen primarily as information-processing entities who are essentially similar to intelligent machines." (*Ibidem*, p. 7; emphasis in the original).

<sup>9</sup> This is the case of the Dixie Flatline in *Neuromancer*, a computer hacker named McCoy Pauley whose mind is saved onto a ROM. Cf. Benjamin Fair, "Stepping Razor in Orbit: Postmodern Identity and Political Alternatives in William Gibson's *Neuromancer*," *Critique*, vol. 46, n. 2 (2005): 92-103.

Optimism for Braidotti is still possible within the coordinates of the posthuman map even if cyberpunk had insistently warned readers that we are heading towards dystopic territories.<sup>10</sup> Unfortunately, so far history seems to be closer to the predictions advanced by Gibson and his fellow writers of the cyberpunk project rather than to Braidotti's optimistic views.

*II-Cyberpunk Sci-Fi, Gernsback, and Gibson's narrator as cultural processor*

In his sixth and last column for the magazine *Interzone*, writer Bruce Sterling informed his readers about the brief history of cyberpunk, a Sci-Fi subgenre created by himself and fellow authors William Gibson, Lewis Shiner, Rudy Rucker, and John Shirley. Coming into literary life in the early Eighties, Cyberpunk, Sterling argued, “simply means ‘anything cyberpunks write’.”<sup>11</sup> However, there are at least two characteristics that mark the new subgenre's distinctiveness from traditional Sci-Fi narratives: the dystopic nature of the future illustrated in its stories and the posthuman condition that many of its protagonists share. The bleak interpretation of traumatizing life that cyberpunk writers describe in their fiction is explicitly addressed by Sterling in his report on the genre:

---

<sup>10</sup> Rosi Braidotti, *The Posthuman* (Cambridge: Polity P., 2013). This thinker bases her understanding of the posthuman in the existence of a universal blueprint where matter and information are basically the same and evolve into a positive future: “My monistic philosophy of becoming rests on the idea that matter, including the specific slice of matter that is human embodiment, is intelligent and self-organizing. This means that matter is not dialectically opposed to culture, nor to technological mediation, but continuous with them” (*Ibidem*, p. 35).

<sup>11</sup> Bruce Sterling, “Cyberpunk in the Nineties,” *Sixth Interzone Column* (1998). <<http://www.streettech.com/bcp/BCPtext/Manifestos/CPIInThe90s.html>>. Accessed April 16, 2017.



Our place in the universe is basically accidental. We are weak and mortal, but it's not the holy will of the gods; it's just the way things happen to be at the moment. And this is radically unsatisfactory; not because we direly miss the shelter of the Deity, but because, looked at objectively, the vale of human suffering is basically a dump. The human condition can be changed, and it will be changed, and is changing; the only real questions are how and to what end.<sup>12</sup>

The answers given to Sterling's two final questions in the quote above soon led to literary representations of posthuman beings that spend or waste a substantial part of their lives in cyberspace, in a virtual reality of information—that according to C.K. Hayles marks the third stage of posthumanism—where the links with the physical are gradually lost and forgotten. Johnny Mnemonic, Gibson's first cyberpunk protagonist, is already a cyborg, a walking computer in human flesh with a hard disc in his head and a basic need to escape from the physical, where he behaves as a cowardly antiheroic character.<sup>13</sup> Three years later, with the publication of his first novel, *Neuromancer* (1984), Gibson consolidated the era of the cybernetic hacker as protagonist and rider of cyberspace. Henry Dorsett Case is the first most popular literary character to “leave the meat behind” when entering, not the Wachowskis' film version, but the original *matrix* of the cybernetic universe. As the narrator explains in *Neuromancer*, Gibson called his own literary precursor of the Internet “the matrix”:

[It] has its roots in primitive arcade games [...] Cyberspace. A consensual hallucination experienced daily by billions of legitimate operators, in every nati-

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 4.

<sup>13</sup> William Gibson, “Johnny Mnemonic,” *Omni Magazine*, vol. 32 (May 1981): 56–63 and 98–99.

on, by children being taught mathematical concepts [...] A graphic representation of data abstracted from the banks of every computer in the human system. Unthinkable complexity. Lines of light ranged in the nonspace of the mind, clusters and constellations of data. Like city lights, receding [...].<sup>14</sup>

What comes out of this new mother is obviously the posthuman creature that has “left its meat behind” and swims now by the “banks of every computer in the human system.” Once our bodies are discarded and left behind, we remain only as processing patterns and bits of information.<sup>15</sup> Life turns into a complex embroidery of messages and information in need of processing, and the past acquires new meanings: our memories can be transported in different devices, transplanted, usurped, dislocated, influenced, erased, created, counterfeited... Following the lead of modernist literature and its myriad puzzled heroes who still wanted to impose their meaning on life, the cyberpunk protagonist is mentally unstable but also conscious of his or her role as a processor of information, a machine still momentarily exposed to the traumas of the flesh. Breaking the new cyberpunk path for the sake of political commitment, Gibson’s narrator in “The Gernsback Continuum” becomes aware of his own miserable condition as a processor of information in a world where the physical is giving way to manipulative semantic networks. In them, life flows and is understood in messages, pictures, collections of photos which have turned the human “I” into a mere posthu-

---

<sup>14</sup> Gibson, *Neuromancer*, cit. p. 51.

<sup>15</sup> Cf. Wiener’s definition of the human being: “Our tissues change as we live: the food we eat and the air we breathe become flesh of our flesh and bone of our bone, and the momentary elements of our flesh and bone pass out of our body everyday with our excreta. We are but whirlpools in a river of ever-flowing water. We are not stuff that abides, but patterns that perpetuate themselves.” (*The Human Use of Human Beings*, cit. p. 96).

man “eye” forced to see reality from the perspectives imposed on it by the networks that inscribe, manipulate, condition, and even make sick—by means of computational viruses—the entity that used to be the human being.

### *III-Gernsback, his “Continuum,” and the American Dream of a Future Past*

Originally published in 1981 in *Omni Magazine*, “The Gernsback Continuum” became the first story to be reissued in *Mirrorshades: The Cyberpunk Anthology*, edited by Sterling in 1986, and it also appeared listed as the second story (after “Johnny Mnemonic”) in Gibson’s personal collection *Burning Chrome*, released that same year, facts that clearly point to the importance Gibson (and Sterling) conferred to the first story our author wrote at the beginning of their cyberpunk project.

Although a very short piece of fiction, “The Gernsback Continuum” is rich both in cultural references and in the use of a complex syntax that seem to evoke the importance that notions of complexity and chaos already had in the arena of critical theory in the Eighties.<sup>16</sup> The first feature that deserves credit in this story that marks the beginning of cyberpunk is its metafictional quality: it is a quest for meaning production that tries to unveil and evaluate an old narrative of the past about its future; along the quest its protagonist becomes infected by elements of his own target, the unveiled narrative of the future, already a past that never happened. The narrator is also the protagonist of the story, which he narrates in retrospect, once all the events have happened, but when he is still recovering from his “semiotic” disease. He is clearly a cultivated man who knows about and uses terms from critical theory and Jungian

---

<sup>16</sup> Cf. Braidotti, *The Posthuman*, cit., pp. 81-89.

symbolism, and shows no doubts about the power the media have in the construction of reality. In addition, he is a photographer, that is to say, he produces visual “memories” that can be manipulated, published or inserted in different contexts and stored in physical or virtual folders. The story starts with his own recollection, *in medias res*, of an episode that “is starting to fade”<sup>17</sup>: his visualization of abnormal artifacts, such as a “flying-wing liner” over San Francisco. The narrative progresses with a self-analysis of the narrator’s memory, where he speculates that this entrance of the fantastic or uncanny into his life originated in a job he accepted in London to take a number of photos for an illustrated history book that the editor, Dialta Downes, calls “American Streamlined Moderne” and his own agent “raygun Gothic.”<sup>18</sup> The protagonist’s specific task is to take pictures of the futuristic architecture of the

Thirties and Forties you pass daily in American cities without noticing: the movie marquees ribbed to radiate some mysterious energy, the dime stores faced with fluted aluminum, the chrome-tube chairs gathering dust in the lobbies of transient hotels. She saw these things as segments of a dreamworld, abandoned in the uncaring present; she wanted me to photograph them for her.<sup>19</sup>

The nostalgic task of hunting for visual traces of a cultural past that dreamed about a future that never came to happen propitiates the narrator’s cultural rambling once he is fed with a large amount of books, pictures and artistic samples from the Thirties. Thus, Gibson cunningly draws the portrait of somebody who, above all, becomes overloaded with information

---

<sup>17</sup> William Gibson, “The Gernsback Continuum,” *Burning Chrome* (New York: Ace Books, 1986), p. 23.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>19</sup> *Ibidem*, pp. 24-25.

about the period, a circumstance that will eventually cause his apparent mental sickness. The protagonist tries to process a huge amount of cultural information and put some order in his quest by linking different ideas, which eventually results in his condition taking him to draw interesting connections. Thus, he informs readers that the Thirties saw the first generation of American industrial designers, that Frank Lloyd Wright's futuristic architecture can also be connected to Ming the Merciless, the evil Emperor of Mongo in Flash Gordon's graphic and film adventures, as exemplified in the former's Oriental-like gas station (in Cloquet, Minnesota),<sup>20</sup> or that all the architectural examples he had to photograph share the same dream for the future that you can see in the covers "of old *Amazing Stories* pulps, by an artist named Frank R. Paul."<sup>21</sup> In fact, *Amazing Stories* offers the cultural link to the title given to the story: Hugo Gernsback was the editor of this pulp magazine that featured covers by Paul and Sci-Fi stories by different authors. Eventually, the narrator's overload of images and other cultural artifacts mumbling in his brain forces the dissolution between his own reality and Dialta Downes's dream of the American Thirties, and he actually enters the dreamy territory of such futuristic cultural iconography, even experiencing visions of fantastic artifacts in it. Although eventually, from the present tense of his narration, he is capable to separate the two different ontologies being processed by his brain, the narrator also starts to dissociate the political value of the two planes; from the collective dream in which he has intruded, represented by Downes's collective dream of the Thirties, he progresses to a recollection of his own bleak and traumatizing present:

---

<sup>20</sup> Although, in fact, Wright's famous station was designed and built already in the Fifties, not the Thirties, and the narrator talks about gas stations, in the plural, that he locates in the southwest of the country. See <<http://www.roadsideamerica.com/tip/2486>>. Accessed April 14, 2017.

<sup>21</sup> Gibson, "The Gernsback Continuum," cit., p. 25.

And that was my frame of mind as I made the stations of her convoluted socioarchitectural cross in my red Toyota—as I gradually tuned in to her image of a shadowy America-that-wasn't, of Coca-Cola plants like beached submarines, and fifth-run movie houses like the temples of some lost sect that had worshiped blue mirrors and geometry. And as I moved among these secret ruins, I found myself wondering what the inhabitants of that lost future would think of the world I lived in. The Thirties dreamed white marble and slipstream chrome, immortal crystal and burnished bronze, but the rockets on the covers of the Gernsback pulps had fallen on London in the dead of night, screaming. After the war, everyone had a car—no wings for it—and the promised superhighway to drive it down, so that the sky itself darkened, and the fumes ate the marble and pitted the miracle crystal....<sup>22</sup>

Thus, by means of an intertextual reference to the powerful beginning of Pynchon's encyclopedic third novel ("A screaming comes across the sky"), the traumatic echoes of the actual WW2 supersede the colorful rockets drawn on the covers of *Amazing Stories*.<sup>23</sup> The narrator draws, processes, and gets lost in the parallel images of what he thinks was the collective imaginary that the Thirties had for the future, while checking them against the actual bleaker period he is—we are—living in: an image of the present as the ecological disaster and dystopic dump pointed out by Bruce Sterling in his analysis of cyberpunk poetics.

However, the obvious contrast between the apparently neat, clean, and utopic future ("white marble and slipstream

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>23</sup> For a sample of Paul's covers in *Amazing Stories*, visit <[http://www.philsp.com/mags/amazing\\_stories.html](http://www.philsp.com/mags/amazing_stories.html)>. Accessed April 16, 2017.

chrome, immortal crystal and burnished bronze”) that the Thirties expected the Eighties to become and what actually became of human civilization is not the only issue the narrator is committed to scrutinize and eventually denounce. As already pointed out, being a posthuman processor of images and signs, he is exposed to the effects of information overload, which override his analytical capacity to discriminate between reality and the collective dream of the Thirties to the point that elements from the imaginary territory start to be perceived as part of his own “real” experiences.<sup>24</sup> It is here that Gibson elaborates on a second social issue: the collective dream of the Thirties, as described in those samples of architecture and pulp fiction the narrator has been processing, is portrayed as clean, shiny, and ruled by the racist patriarchy typically exemplified by Flash Gordon narratives. The narrator refers to different uncanny manifestations of this collective dream entering his reality, such as his first vision of a flying wing:

And one day, on the outskirts of Bolinas, when I was setting up to shoot a particularly lavish example of Ming’s martial architecture, I penetrated a fine membrane, a membrane of probability...  
Ever so gently, I went over the Edge—  
And looked up to see a twelve-engined thing like a bloated boomerang, all wing, thrumming its way east with an elephantine grace, so low that I could count the rivets in its dull silver skin, and hear maybe the echo of jazz.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> A device that clearly echoes Borges’s well-known story “Tlön, Uqbar y Orbis Tertius,” where artifacts from an encyclopedia start to populate and eventually take over the real world of the narrator. The reference of Gibson’s narrator to his own experience “among these secret ruins” in the quotation above also points to the intertextual debt the cyberpunk author owes to Borges’s short-story collection *The Garden of Forking Paths* (in Jorge Luis Borges, *Ficciones* [Buenos Aires: Editorial Sur, 1944]).

<sup>25</sup> Gibson, “The Gernsback Continuum,” cit., pp. 27-28.

The episode represents his first experience in this land of the future that was never to exist but it also incorporates a touch of authorial irony. Cunningly, Gibson decided to set the portal of entrance into the Gernsback Continuum in California. As cultural icon, California is the prototypical land where the American Dream of riches came to an end for the frontier man at the end of the nineteenth century but it is also the place that represents the power of the simulacrum in American life, being the site of both American cinema and well-known amusement parks. Not surprisingly, his friend Merv—an expert in paranormal experiences—tells the narrator that what he saw was a “semiotic ghost,”<sup>26</sup> that is to say, an uncanny creature made of signs, of informational bits. On his way back to Los Angeles, the narrator experiences his strongest vision of the Continuum; in the Arizona desert, at night, he sees a couple talking, in a city of the future. The description he draws of the futuristic city might, once again, have come out of the pages of an issue of *Amazing Stories*:

Roads of crystal soared between the spires, crossed and recrossed by smooth silver shapes like beads of running mercury. The air was thick with ships: giant wing-liners, little darting silver things (sometimes one of the quicksilver shapes from the sky bridges rose gracefully into the air and flew up to join the dance), mile-long blimps, hovering dragonfly things that were gyrocopters...<sup>27</sup>

In fact, the narrator’s description of the couple and the city strongly resembles actual illustrations by artist Frank R. Paul—the above-mentioned author of many covers of *Amazing Stories*—such as the following one:

---

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>27</sup> *Ibidem*, pp. 31-32.





Interior art by Frank R. Paul for winter 1929  
*Amazing Stories Quarterly*, illustrating “Ralph 124C41+”  
by Hugo Gernsback (Copyright free – courtesy of Google - Frank  
R. Paul gallery)

The covers and pictures in *Amazing Stories* provided readers with an ideological understanding of the future in which good guys were always white and frequently blond—the Aryan heroic prototype Flash Gordon represented—or, as seen above, dressed up in militaristic clothes while women were

always pretty and the object of the man's stare, and villains were monsters, huge insects, robots or Asian wicked men such as Ming. But evil was always defeated and the cities of the future soon recovered the spotless, chrome, and neon cleanliness featured in the one above, as the narrator can also testify on account of his experience in the desert. He further comments that the man and woman he saw were dressed in white and wore "spotless white sun shoes [...] They were the children of Dialta Downes's '80-that-wasn't; they were Heirs to the Dream. They were white, blond, and they probably had blue eyes. They were American."<sup>28</sup> A shiver cuts across his description when the narrator realizes that these semiotic ghosts of a collective dream that never came to happen resemble "the sinister fruitiness of Hitler Youth propaganda,"<sup>29</sup> an observation that explicitly marks Gibson's story also as a political commentary on the American Thirties, now portrayed as a period in which a fascist narrative exerted an enormous influence over the country's culture, to the point of giving form to their collective dream for a patriarchal white supremacist future.

In an attempt to close such a dangerous mental portal to the Gernsback Nazi Continuum, his friend Merv, in line with the narrator's posthuman condition, recommends him to watch "lots of television, particularly game shows and soaps. Go to porn movies. Ever see *Nazi Love Motel*?"<sup>30</sup> Trash media is the answer to exorcise the semiotic ghosts: in the narrator's posthuman economy, mass media saturation can help by short-circuiting the information flow, thus blocking the portal and its evil connotations.

In line with Gibson's political irony, the story resolves in a brief episode in which the narrator, in his role as posthuman being, buys a newspaper to feed on more information, this

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

time about the present. He has been in Los Angeles for two weeks, which he thinks was a bad idea because “Hollywood was full of people who looked too much like the couple I’d seen in Arizona.”<sup>31</sup> In contrast with the portraits of the futuristic couple he saw in the desert, when the visions are starting to fade he buys in San Francisco the newspaper from a “thin black man with bad teeth and an obvious wig” in a final scene in which the cyberpunk perception of a dystopic traumatic present dispels the grips of the projected white patriarchal imaginary: the world could be worse, the narrator answers the newspaper seller, “it could be perfect.”<sup>32</sup>

#### *IV-In Conclusion: The imperfect flesh of Cyberpunk*

Three main issues have surfaced in this reading of Gibson’s first short story: The posthuman condition the author attributes to the narrator, the important role the mass media traditionally play in the creation and development of ideologies, and the socio-political denunciatory character that Gibson confers to Sci-Fi at the very start of cyberpunk.

As contended above, the narrator sees himself basically as a processor of information in a time in which information overload has already become the most characteristic trend of our present hyper-technological civilization. Thus, he also becomes a predecessor of Gibson’s popular character Johnny Mnemonic, the cyborg protagonist of his second cyberpunk story and the first cyberpunk hacker who, far from being a free creature, perfectly epitomizes Wiener’s assertion that when “human atoms are knit into an organization in which they are used, not in their full right as responsible human beings, but

---

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 35.

as cogs and levers and rods, it matters little that their raw material is flesh and blood. What is used as an element in a machine, is in fact an element in the machine.”<sup>33</sup> Although not yet a technological slave of the system, the narrator in “The Gernsback Continuum” becomes aware of the use it makes of popular culture to control and ideologically subdue American democracy. In this sense, the nameless narrator is a new type of hero, whose main mission becomes to process informational traces of the past, realize its Nazi itches for the “purification” of the species, and contrast it to our gloomy multiracial present of poverty and environmental disaster. It is in his protagonist’s final choice of the actual present over the perverted future past announced by the Thirties collective dream that Gibson elevates cyberpunk to the category of socially committed literature, providing readers with a first indication of the “seriousness” of the new Sci-Fi genre and breaking the path for the reevaluation of this field of popular literature. From “The Gersback Continuum” onwards, Sci-Fi has become exemplary and ethically firm to stand the attacks of the hyper-technological enslaving society of our times.

---

<sup>33</sup> Wiener, *The Human Use of Human Beings*, cit., p. 185.

“THIS IS WHAT LIFE IS ABOUT”:  
SCIENCE FICTION AND DYSTOPIAS IN  
GEORGE SAUNDERS’S *TENTH OF DECEMBER*

The world is full of painful stories.  
Sometimes it seems as though there aren’t  
any other kind and yet I found myself thinking  
how beautiful that glint of water was through the trees.  
Octavia Butler, *Parable of the Sower*

George Saunders’s latest short-story collection, *Tenth of December* (2013) is a powerful portraiture of humanity in which the worst and the best, gratuitous cruelty and profound kindness, are presented with the same compassionate, benevolent perspective. Unanimously considered his best collection to date, *Tenth of December* is Saunders’s song to his beloved America, an America caught in the trap of a recrudescence of the mechanisms of class and power, an America in which life’s ethical dimension has been lost.

George Saunders has been typically read and presented as a postmodern satirist, that is, a writer well-versed in postmodernist techniques with a clear penchant for the satiric mode. To well interpret this label,<sup>1</sup> Saunders’s writing has to be read in the context of what Adam Kelly termed “New Sincerity,” a category he associates with a new class of writers that fit in

<sup>1</sup> For a detailed and perceptive account of Saunders’s specific way of conjugating postmodernism and satire, see Layne Nepper, “‘To Soften the Heart.’ George Saunders, Postmodern Satire, and Empathy,” *Studies in American Humor*, vol. 2, n. 2 (2016): 280-299.

with David Foster Wallace's description of "the next real 'rebels' in this country [...] a weird bunch of 'anti-rebels,' [...] who have the childish gall actually to endorse single-entendre values."<sup>2</sup>

This contribution aims at demonstrating that George Saunders's endorsement of "single-entendre values" and his interpretation of New Sincerity takes the idiosyncratic form of a blurring of generic forms which, crucially, involves science fiction (hereafter sf).

Tom Moylan's groundbreaking (and by now classic) book, *Scraps of the Untainted Sky. Science Fiction, Utopia, Dystopia*, masterfully maps the progressive rise and expansion within sf of dystopian textual strategies that followed the interlude of essentially utopian writing in the 1960s and 1970s. According to Moylan's authoritative reading, this return was mainly due to "the capitalist restructuring of the economy, the conservative restoration in politics, and the cultural shift to the right that dominated the 1980s and 1990s."<sup>3</sup>

Fifteen years separate Moylan's book and George Saunders's latest short-story collection, and yet, many ingredients of Moylan's diagnosis and his consequent description of the new dystopian trend he maps, resonate with Saunders's project, most notably "a turn to the especial imbrication of the economy and culture that capitalism has achieved at the cost of diminishing the complexity and potential of all humanity and the earth itself"<sup>4</sup> well beyond the mere reference to tech-

---

<sup>2</sup> Adam Kelly, "David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction," *Consider David Foster Wallace: Critical Essays*, ed. David Hering (Los Angeles: Sideshow Media Group P., 2010): 131–46. David Foster Wallace, "E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction," *Review of Contemporary Fiction*, vol. 13, n. 2 (1993): 192–93.

<sup>3</sup> Tom Moylan, *Scraps of the Untainted Sky. Science Fiction, Utopia, Dystopia* (Boulder, CO: Westview Press, 2000), p. XII.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

nological development and to authoritarian, post-Orwellian political systems.

As far as I know, George Saunders does not refer explicitly to his short stories as dystopias, and yet the dystopian vein is clearly discernible in his work: it is against a dystopian backdrop, in fact, that he peoples his storyworlds and registers “the impact of an unseen and unexamined social system on the everyday lives of everyday people.”<sup>5</sup> Saunders’s reticence might well be the result of “the feedback loop”<sup>6</sup> that began to operate between sf and postmodernist fiction in the 1980s.<sup>7</sup> Or maybe, it depends on the kind of reality we live in: “sf gradually burned through the categories that gave it the defining potency of genre, and became fatally indistinguishable from the world it attempted to adumbrate.”<sup>8</sup>

What is interesting to note here preliminarily and which may well be taken to be Saunders’s own re-interpretation of the dystopian script, is that, in his short stories, we are not confronted with the typical protagonist involved in the stock dystopian narrative trajectory—be it an openly resistant dissenter eventually crushed by the power system or managing to create a system-free zone which constitutes the seed for a possible (utopian) overturn of the entire society. In the short stories here analyzed, the protagonists do not fit into these dystopian roles, as the dystopian overtones of the world they live in become apparent only gradually and not necessarily to the protago-

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. xiii.

<sup>6</sup> Brian McHale, *Constructing Postmodernism* (London and New York: Routledge, 1992), p. 228.

<sup>7</sup> This is how McHale explains it: “we find postmodernist texts absorbing materials from SF texts that have already been ‘postmodernized’ to some degree through contact with mainstream postmodernist poetics” (*Ibidem*, pp. 228-29).

<sup>8</sup> John Clute, “Science Fiction from 1980 to the Present,” *The Cambridge Companion to Science Fiction*, eds. Edward James and Farah Mendlesohn (Cambridge: Cambridge U. P., 2003), p. 64.

nists; and yet, both resistance and oppositional agency to the hegemonic power are present, more or less overtly. Readers seem to be the main targets of Saunders's dystopias and readers's negotiation of the chosen texts will be my main concern, accordingly.

In what follows I will try and map George Saunders's dystopian territory as it unfolds in four short stories that belong to *Tenth of December*, namely, "Exhortation" "The Semplica Girls Diaries" "Escape from Spiderhead" and "My Chivalric Fiasco." These four stories are the ones that make more explicitly clear that the characters are living in an elsewhere which is distinguishable from the present-tense America the author lives in. As we will see, the indirection Saunders employs to handle his narrative materials suggest that all the other short stories in *Tenth of December* may belong in the same story-world and insist on the same dystopian logic. I am aware that Lyman Tower Sargent's taxonomy resists Darko Suvin's contention that utopias (and dystopias) are a sub-genre of sf: I nonetheless consider Suvin's proposal heuristically sound, once we consider the reader's experience of Saunders's texts,

In the direction of popular culture, a more overt dystopian tendency developed within science fiction (sf), and this resulted in the 'new maps of hell,' as Kingsley Amis put it, that appeared after World War II and continues in the dystopian sf of recent years [...]. In all these instances, to a greater or lesser extent, the dystopian imagination has served as a prophetic vehicle, the canary in the cage, for writers with an ethical and political concern for warning us of terrible sociopolitical tendencies that could, if continued, turn our contemporary world into the iron cages portrayed in the realm of utopia's underside.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Raffaella Baccolini and Tom Moylan, "Introduction. Dystopia and Histories," *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*, eds. Baccolini and Moylan (New York and London: Routledge, 2003), pp. 1-2.



George Saunders's work macroscopically belongs in this territory, and, specifically, would seem to resonate with the project of "refunction[ing] dystopia as a critical narrative form"<sup>10</sup> of writers such as Octavia E. Butler and Ursula Le Guin, keen on working "against the grain of the grim economic, political and cultural climate."<sup>11</sup> It could, furthermore, qualify as belonging in the category of critical dystopias: "a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as worse than contemporary society but that normally includes at least one eutopian enclave or holds out hope that the dystopia can be overcome and be replaced by a utopia."<sup>12</sup>

In spite of the fact that Saunders is not interested in providing extensive descriptions of his storyworlds, it is not difficult to imagine the kind of society he has in mind: centrality of corporate power, the widening of the chasm between rich and poor, the degradation of job conditions, the commodification of poor people's time and bodies.

Suvin famously argued "for an understanding of SF as the literature of cognitive estrangement."<sup>13</sup> Suvin borrows the notion of estrangement from Russian Formalists and from Bertolt Brecht whose statement, "a representation which estranges is one which allows us to recognize its subject, but at the same time makes it seem unfamiliar"<sup>14</sup> is the tenet around which he develops his well-known definition of sf: "*a literary genre whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the*

---

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 3.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Sargent qtd. in Moylan, *Scraps of the Untainted Sky*, cit., p. 195.

<sup>13</sup> Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction* (New Haven, London: Yale U. P., 1979), p. 4.

<sup>14</sup> Qtd. in *ibidem*, p. 6.

*author's empirical environment.*"<sup>15</sup> As for the term "cognition." Suvin specifies that the term "implies not only a reflecting of but also *on* reality"<sup>16</sup>; cognition, specifically, refers to the kind of job the genre requires of the reader who must be cognitively active to make sense of the strangeness of the storyworld and to give it a meaningful coherence.

According to the schematization Darko Suvin presents in his groundbreaking work "On the Poetics of the Science Fiction Genre"<sup>17</sup>—literary subject-matter spans a spectrum that runs "from the ideal extreme of exact recreation of the author's empirical environment" on the one hand, "to exclusive interest in a strange newness, a *novum*"<sup>18</sup> on the other hand—Saunders's short stories are definitely positioned on the empiricist side of the spectrum. Following Suvin's lead, we may read Saunders's narrative choice as regards the relationship between his actual present-tense world and the invented one, as belonging to the more basic strategy, namely, the "direct, temporal extrapolation"; I would argue that the notion of estrangement that Suvin posits at the pivotal center of sf poetics—"the formal framework of the genre"<sup>19</sup>—is all the more relevant in Saunders's dystopian works precisely because of the closeness of his storyworlds to the empiricist end. The displacement, at least a temporal one, becomes the necessary assumption readers are forced to make when they come across a *novum*. "A *novum* of cognitive innovation is a totalizing phenomenon or relationship deviating from the author's and implied reader's norm of reality"; "its novelty is

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, pp. 7-8, italics in the text.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 10, italics in the text.

<sup>17</sup> In spite of the date of publication of Suvin's contribution, Moylan makes clear that "A Poetics" "posits a definition for sf that holds to this day" (Moylan, *Scraps of the Untainted Sky*, cit., p. 42).

<sup>18</sup> Darko Suvin, "On the Poetics of the Science Fiction Genre," *College English*, vol. 34, n. 3 (1972): p. 373.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 375.

‘totalizing’ in the sense that it entails a change of the whole universe of the tale, or at least of crucially important aspects thereof (and that it is therefore a means by which the whole tale can be analytically grasped).”<sup>20</sup>

In “The Semplica Girls Diaries,” the story’s novum concerns Doctor Semplica’s invention:

Asked Eva if she even knew what Semplica Pathway was. Did not. Drew human head on napkin, explained: Lawrence Semplica = doctor + smart cookie. Found way to route microline through brain that does no damage, causes no pain. Technique uses lasers to make pilot route. Microline then threaded through w/silk leader. Microline goes in here (touched Eva’s temple), comes out here (touched other). Is very gentle, does not hurt, SGs out during the whole deal. (142)<sup>21</sup>

This is pseudo-science, indeed, but it responds to sf requirements, namely, that it be “rationalized in the *style* of scientific discourse.”<sup>22</sup> This amounts to accepting the logic of explanation and entering the realm of argumentation, “the *appearance* of command over the language of science”<sup>23</sup> that distinguishes sf from fantasy. This imagined (and explained) invention may be read as a powerful synecdoche of the entire narrative world the short story presents: in this respect, the term “totalizing” Suvin employs may be read as subsuming the culturally dominant anthropology of a given storyworld. Its symbolic purchase directs our attention to a technological progress that widens

---

<sup>20</sup> Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction*, cit., p. 64.

<sup>21</sup> George Saunders, *Tenth of December* (London, New York: Bloomsbury, 2013). All parenthetical page references to the short-story collection come from Bloomsbury’s first edition.

<sup>22</sup> Adam Roberts, *Science Fiction*. The New Critical Idiom Series (London, New York: Routledge, 2000), p. 8.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 9, italics mine.

and reinforces the divide between first class and second (and third) class human beings.

Saunders here deftly utilizes the cognitive effect that the novum typically produces: the novum forces the reader into what we might call 'suspension mode.' The particularity of this situation is that the typical ingredient of this mode—the reader's assumption that the text s/he is reading is not reproducing the empirical world s/he knows—clashes with the reading experience s/he is having: the world of "The Semplica Girls Diaries" *is* indeed his/her world. The re-orientation that the suspension mode requires is thus somewhat reversed: the usual trajectory depends on the basic centrifugal movement which goes from the novum to the world it belongs to: "we can only make sense of a novum [...] by placing it in context, and much of the context is something we have to imagine for ourselves."<sup>24</sup> Here the context is the world the reader knows; it is already there in the cognitive default settings the reader brings to the reading of this book; the novum defamiliarizes it by triggering the creation of a bridge of awareness that connects the reality the reader knows to the obnoxious invention of Doctor Semplica.

But let us take a step back and follow the way in which Saunders structures this intrusion into dystopian territory with a special focus on the dynamics of the reading experience, the way in which the text impacts on the reader "cumulatively, through adjustments and readjustments."<sup>25</sup>

As the very title of the short story makes clear, "The Semplica Girls Diaries" employs as its basic generic format, diary entries. The choice of this genre is rather interesting as it allows Saunders to develop his reflection on language and on its relationship to our identity. Adam Kelly has convincingly

---

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>25</sup> Menakhem Perry, "Literary Dynamics: How the Order of a Text Creates Its Meanings," *Poetics Today*, vol. 1, nn. 1&2 (1979): 35.

demonstrated that Saunders's short stories stigmatize "not only corporate jargon but also its apparent obverse, those lyrical modes of language regularly employed by literary works to resist and transcend such jargon."<sup>26</sup> At first sight, the generic choice of the diary may be read as a way to bypass both the corporate and the lyrical vocabulary: this generic decision triggers an unconscious cognitive expectation in the reader concerning what follows. We expect diary entries to be a record kept more or less regularly about the happenings, correlated by thoughts and feelings, in the life of the person that keeps it; we expect them to be private and inward-looking, to proceed chronologically and to entertain with the recorded events a high degree of emotional rawness, an improvisatory quality that (at least theoretically) maintains a present-tense, or rather a moment-to-moment perspective untouched by the distancing and evaluative effects of retrospection.

(September 3)

Having just turned 40 have resolved to embark on grand project of writing every day in this new black book just got at OfficeMax. Exciting to think how in one year, at rate one page/day, will have written 365 pages, and what a picture of life and times then available for kids & grandkids, even greatgrandkids, whoever, all are welcome (!) to see how life really was/is now. Because what do we know of other times really? (109)

The underlying framing concept of this short story is the recording of life as it is now for future generations to know. The personal—turning 40 is in itself an important moment in one's

---

<sup>26</sup> Adam Kelly, "Language between Lyricism and Corporatism: George Saunders's New Sincerity," *George Saunders. Critical Essays*, eds. Philip Coleman, Steve Gronert Ellerhoff (London: Palgrave Macmillan, 2017), p. 42.

life in which one may take a mid-life reckoning of some important choices that have already been made and consider what might come next in terms of adjustments and changes—is read and presented as representative of the present time. The twice repeated “really,” the first referring to life now, the other to what we do not know about other times, suggests a mildly historiographical ambition. We should keep this framing in mind as we are invited to read what will emerge in the pages that follow, in spite of the highly individualized situation they present, as the essence of “life now.”

Nothing in this first paragraph alerts the reader to imagine a world different from the world he lives in; the detail of the purchase of “this new black book” “at Office Max” actually goes in the opposite direction, namely, reinforcing the default idea<sup>27</sup> that this story is set in a recognizable storyworld.

The diaries span a little bit more than a month—from Sept 3rd to Oct 8th—in the life of a family. The month the protagonist keeps track of is highly significant as it catches the family in three distinct situations: the ordinariness of their life, a short-lived sudden turn of fortune and the upturning of that fortunate moment. The three existentially distinct moments all maintain as a sort of transversal refrain the address to the reader of a future generation that becomes the privileged audience of the protagonist’s telling/writing.

Please know I am a person like you. I too breathed air and tensed legs while trying to sleep and, when writing with pencil, sometimes brought pencil to nose to

---

<sup>27</sup> In three out of the four short stories that are the focus of our analysis, the reader does not, as Angenot would suggest, “immediately identify an SF text, as such” (9); s/he rather enters the fictional world applying the cognitive default rule of assuming that the fictional world empirically overlaps with his/her own. This is obviously possible because the presentation of the novum is postponed. As we will see this is not the case with “Escape from Spiderhead.”

smell. Although who knows, maybe you future people with laser pens? [...] Do future people still sniff their (laser) pens? (110)

Daniel Hartley reads this passage as an example of “the corporeal mode” typical of Saunders’s descriptive method characterized by a focus “on the absolute peculiarities of the body [that] represents an almost physiological conception of singularity.”<sup>28</sup> I would rather argue that here Saunders with his distinctive affectionate comic tone, is presenting a bodily peculiarity which allows a physical, experiential connection extendable to future readers as well, insofar as it is rooted in our (common) humanity. We may not smell pencils, but we can experientially connect with that gesture. As Marco Caracciolo has convincingly demonstrated, cognitively speaking reading does not differ from living: understanding and making sense of what we are exposed to is always an embodied and situated activity; that is to say, it has always to do with a first-person embodied reconstruction of an experience we can align with emotionally.<sup>29</sup> Saunders here amplifies what might be deemed a highly idiosyncratic gesture giving it a universal coloring—note the employment of the past tense that for a moment projects the protagonist past his life into the future of the reading moment. The naive and banal “I am a person like you” will become much more problematic in view of the choices the protagonist will soon make when confronted with some money to spend.

---

<sup>28</sup> Daniel Hartley, “Style as Structure of Feeling: Emergent Forms of Life in the Theory of Raymond Williams and George Saunders’ *Tenth of December*,” *Emergent Forms of Life in Anglophone Literature: Conceptual Frameworks and Critical Analyses*, eds. Basseler, Hartley & Nünning (Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2015), p. 179.

<sup>29</sup> Marco Caracciolo, *The Experientiality of Narrative. An Enactivist Approach* (Berlin/Boston: De Gruyter, 2014).

Very depressing party today at home of Lilly's friend Leslie Torrini. House is mansion where Lafayette once stayed. [...]

Lilly: Wouldn't you love to live here?

[...]

Pam [...] Wouldn't you? Wouldn't you love to live here? I know I would.

In front of the house, on sweeping lawn, largest SG arrangement ever seen, all white, white smocks blowing in breeze. (113-14)

Here comes the first reference to a puzzling acronym, SG: we are three entries into the diary and the social standing of the protagonist's family has already been made clear. They own a type of car—whose bumper falls off—that Mr. Renn, the history teacher, owned “when poor,” the protagonist is worried about passing the car inspection to get the inspection sticker and the direction his fantasizing takes is heavily informed by materialistic contents: “When will I have sufficient leisure wealth to sit on haybale watching moon rise, while in luxurious mansion family sleeps? At that time, will have chance to reflect deeply on meaning of life etc. etc.” (112-13). Once we consider the utopia detectable in dystopian narrative contexts, as Ildney Cavalcanti suggests, namely in “conceptual terms (i.e. as the expression of desire),”<sup>30</sup> we can read the protagonist's fantasizing as the form utopia takes in his dreams. If we follow Sargent's taxonomy these are “body utopias or utopias of sensual gratification.”<sup>31</sup>

This bout of utopian fantasy precedes attending a “very depressing birthday party,” the depression and ensuing sadness depending on the enormous wealth the Torrini's display. It is in their huge garden that he sees the SG.

---

<sup>30</sup> Qtd. in Moylan, *Scraps of the Untainted Sky*, cit., p. 191.

<sup>31</sup> Lyman Tower Sargent, “The Three Faces of Utopianism Revisited,” *Utopian Studies*, vol. 5, n. 1 (1994): 4.



We could presume that an attentive reader may connect the acronym to the short story title (SG=Semplica Girls), but we cannot take this for granted. With or without connection, “Semplica Girls” is an opaque referent, the first not to find a correspondence in the world readers live in. And yet, a close reading of the entry concerning the party shows that the referent, which will soon turn out to be the story novum, belongs in a world in which something is jarring: on the one hand, the Torrinis’ wealth is so far-fetched in its ostentation as to seem unreal (with evident sarcastic overtones), on the other, the comments on the protagonist’s job are weird: “Asked about my work, I told. He said well, huh, amazing the strange arcane things our culture requires some of us to do, degrading things, things that offer no tangible benefit to anyone, how do they expect people to continue to even hold their head up?” (117). The distance between the Torrinis’ wealth and the protagonist’s “degrading” job is so huge that the entry concerning the party closes with these words: “Do not really like rich people, as they make us poor people feel dopey and inadequate. [...] Work work work. Stupid work. Am so tired of work” (118). The following entry clarifies and corrects the preceding one: “Am not tired of work. It is a privilege to work. I do not hate the rich. I aspire to be rich myself. And when we finally do get our own bridge, trout, treehouse, SGs etc., at least will know we really earned them [...]” (118-19). This is the second reference to SGs: they clearly belong in a list of valuable possessions, or, to be more precise, of possessions that bespeak wealth. A more complete picture comes soon after when the protagonist sees his daughter Eva’s sketchpad in which there is a “crayon pic of row of sad SGs” (119) and the protagonist makes a note to himself to explain to her “it does not hurt, they are not sad, but actually happy, given what their prior conditions were like: they chose, are glad, etc.” (119). Even if the term “Semplica” has not yet been explained, the reader is now able to understand that these girls are turned into com-

modities to decorate gardens through a certain procedure that does not hurt as it may seem. It is at this point that the reader has to revise his generic assumption and hypothesize a futuristic context. Given the situation described, it is safe to surmise that the reader immediately ascribes to the futuristic context a dystopian tonality: it is not simply a matter of presenting an as yet non-existing technology (science today cannot effect the sort of procedure described above), but of putting it to a use that produces a worsening of our society. Saunders here builds on the (historical) core tenet of slavery allowing the slave owner to dispose of his property as he wants, inflecting this power in consumerist, contemporary terms. The dystopian near future stages the dreadful possibility that what was possible in the past becomes possible again once human beings are evaluated, or we should say, return to be evaluated according to a (racially inflected) hierarchy—the abominable product of the commodification and consequent marketability of everything.

Drawing on the work of Ernst Block on concrete utopia as he articulates it in his *The Principle of Hope*, Maria Varsam sets out to define its sister concept: “[C]oncrete dystopia designates those moments, events, institutions, and systems that embody and realize organized forces of violence and oppression.” In this respect, “The Semplica Girls” could be read as staging a concrete dystopia as it focuses on “those events that form the *material* basis for the content of dystopian fiction which have *inspired* the writer to warn of the potential for history to repeat itself.”<sup>32</sup> In the context of Saunders’s storyworld the system “that embod[ies] and realiz[e]s organized forces” responsible for violence and oppression would seem to be a polarized society in which everyone but the extremely rich strive to gain a minimally decent life.

---

<sup>32</sup> Maria Varsam, “Concrete Dystopia: Slavery and Its Other,” *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*, cit., p. 209.

Once the futuristic/dystopian context has been established, the reading experience shifts to the conjectural mode generically required by sf texts. The reader who thought s/he was on familiar ground, a ground in which the lack of referents to the signs s/he reads simply depends on the default situation of being confronted with fictional materials (Hester Prynne and Pearl do not exist in the reader's actual world, but can easily be recognized as a mother and a daughter), realizes s/he is now confronted with a doubly layered disconnection between signs and referents (Yoda neither exists in the reader's actual world, nor can be recognized as similar to any existing entity). And yet, I would argue that the primacy effect of the realist and experiential paradigm remains active in the reader's mind and produces a conjectural reading that takes two interrelated forms: on the one hand, the engagement "in a conjectural reconstruction that 'materializes' the fictional universe"<sup>33</sup> directed toward imagining it as coherently constructed according to its own rules, on the other, the engagement in conjectures that may fill in the gap that separates the readers' present-tense world and the world in which the Semplica invention is possible. The former is typical of the sf genre, the latter is Saunders's own rewriting of the dystopian script. The "'not-said' that regulates the message"<sup>34</sup> in sf narratives, constitutes the absent paradigm that guides the activity typical of the reading activity. What is absent and not-said here is how we could get from the world we know to the world where Semplica Girls exist.

The conjectural mode is not sustained by a character that plays the role of the outsider, typical of dystopian narratives, as there are no outsiders in Saunders's storyworlds, but just insi-

---

<sup>33</sup> Marc Angenot, "The Absent Paradigm: An Introduction to the Semiotics of Science Fiction," *Science Fiction Studies*, vol. 6, n. 1 (1979): 15.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 15.

ders who belong in the dystopian world and follow its rules, or at least, know how this world functions. This feature and the consequent activation of the two trajectories sketched above make Saunders's experiments deeply unsettling and potentially transformative in our way of thinking about the world we live in. The short story hints at a possible answer through its formal choices: the generic rawness of the diaristic genre has the collateral effect of showing how a certain language and the vision of the world it bespeaks have infiltrated the protagonist's perception of the world. If, on the one hand, the reader has to negotiate a reality both similar to and different from the one he knows, on the other, the protagonist demonstrates in the way he speaks and reasons both his alignment to the dystopian reality he lives in and his resistance. What may be taken, employing Raffaella Baccolini's term, as "a counter-narrative"<sup>35</sup> surfaces timidly within the protagonist's own discourse.

In the first part, before being obfuscated by money, he reclaims an oppositional reading of the system and of the definition of his identity within that system, reaffirming an alternative way to define himself and his family based on bonds of affection and care and feelings. The oppositional stance is very weak though—"our present not the very worst. [...] possibly least expensive [...] it was, in my opinion, the most heartfelt" (115)—and easily absorbed by the dominant logic that measures everything in terms of money. One might actually argue, furthermore, that the diaries in themselves may be read as utopian seeds of transformation as they pass on to posterity a story that, in its essential plotline, tells about a person's alienation due to his buying into the same materialistic logic that reduces him to his cash flow. It should be stressed that the formal choice of a homodiegetic narrator, here and in the other short sto-

---

<sup>35</sup> Qtd. in Moylan, *Scraps of the Untainted Sky*, cit., p. 148.

ries here analyzed, strengthens the claustrophobic nature of the dystopian situation. A third-person narrative situation would have—at least formally—implied the existence of an elsewhere outside the dystopian circle, for example, the voice of an implied author in Saunders’s own time offering “a prophetic tale of warning.”<sup>36</sup>

How weak the protagonist’s counter-narrative is becomes clear when the protagonist wins some money. In this respect, “The Semplica Girls Diaries” is the short story that most ostensibly addresses the notion of “education of desire” that Ruth Levitas identifies as the single trait that best catches the nature of Utopia.<sup>37</sup> Here the concept is interpreted in its most basic, core meaning as a reflection on how we spend our money—an important ingredient of our yearning for a “better way of being and living.”<sup>38</sup> Utopia, according to Levitas, helps people “to work towards an understanding of what is necessary for human fulfillment, a broadening, deepening and raising of aspirations in terms quite different from those of their everyday life.”<sup>39</sup> Significantly, Levitas posits the origin of the utopian longing in a society built on the rich-poor polarity: utopia “is a social construct which arises not from a ‘natural’ impulse subject to social meditation, but as a socially constructed response to an equally socially constructed gap between the needs and wants generated by a particular society and the satisfactions available to and distributed by it.”<sup>40</sup> “The Semplica Girls Diaries” stages perfectly the other side of the utopian coin, or to be more precise, the results of the miseducation of desire: once the protagonist wins some

---

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 159.

<sup>37</sup> Ruth Levitas, *The Concept of Utopia* (Syracuse, NY: Syracuse U. P., 1991), p. 7.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 122.

<sup>40</sup> *Ibidem*, pp.181-82.

money with a Scratch-Off Ticket and is given the chance to access a better world he cannot but reproduce the version of a better world he has imbibed from the society he lives in, a society in which “better” equals mere purchasing power. The co-optation and disfigurement of utopian desires becomes what Levitas calls “pure compensation”;<sup>41</sup> what is at stake here is what interests Saunders most, namely, the human factor. The protagonist is certainly moved by very good intentions: the money he spends is all devoted to reproducing for his children the kind of environment that guarantees a certain social recognition: “Lord, give us more. Give us enough. Help us not fall behind our peers. Help us not, that is, to fall further behind peers. For kids’ sake. Do not want them scarred by how far behind we are” (121). But the school that has educated his desire is the social system he is surrounded by: he cannot see the most basic truth about the Semplica Girls that now adorn his own garden as expressed by little big-hearted Eva—“if we want to help them, why can’t we just give them money”—and by the protagonist’s father in law—“since when are people on display a desirable sight?” (159). The utopian move within this dystopian universe is not the protagonist’s, which keeps reproducing the same logic—“anyway, to our credit, managed our good luck well, Did not go nuts, buy boat, buy drugs (!), fly off handle, become discontent, seek lovers, get cocky. Just took good hard look at family, discerned what family member (Lilly) needed, quietly/humbly made sure she got” (139)—and passing it on (at least to Lilly). The move is made by Eva, who frees the Semplica Girls as she is unable to accept the narratives her father and everyone else puts forward to her, concerning the girls’ choosing to become SG and their being benefactors. Needless to say, Eva’s gesture amounts to huge prospective financial and legal problems for her family.

---

<sup>41</sup>*Ibidem*, p. 180.

“The Semplica Girls” and, as we will see, “Exhortation” are open ended.

And now? No money, no papers. Who will remove microline? Who will give her job? When going for job, must fix hair so as to hide scars at Insertion Points. When will she ever see home + family again? Why would she do? Why would she ruin it all, leave our yard? Could have had nice long run w/us. What in the world was she seeking? What could she want so much, that would make her pull such desperate stunt? (167)

Here is what we have: an inkling of what the world is like for the wretched of the earth, still interspersed with the notion that they might have been better off on display; an open question that might hide the dawning of an awareness that there might be a greater good: freedom.

One might argue that the open endings mark the empty space of solutions that still need to be envisioned; as far as “The Semplica Girls Diaries” is concerned, these solutions might reside in the feeble attempts at a counter-narrative that the protagonist had tried to produce. And yet, in spite of the potentialities inherent in the not-said, opposition remains abstract. The oppositional resistance and the correlated utopian attitude rest with the reader “perhaps finding in the very closure of a certain text a chilling view of the present that counterfactually produces hope rather than the capitulation the text itself invites.”<sup>42</sup>

Chilling is definitely the right word to describe the ending of “Exhortation,” the second short story under scrutiny.

Both “Exhortation” and “My Chivalric Fiasco” follow in different ways in the long line of “the dystopian maps of soci-

---

<sup>42</sup> Moylan, *Scraps of the Untainted Sky*, cit., p. 158.

al hells”<sup>43</sup> inaugurated by E.M. Forster’s story “The Machine Stops” published as early as 1909.<sup>44</sup> These dystopian maps later enriched by such great works as Zamyatin’s *We*, Huxley’s *Brave New World* and Orwell’s *Nineteen Eighty-Four* all revolve around hellish social systems that force individuals to adhere to protocols that infringe on their self-determination, eliminating their freedom and crushing their individuality. Forster sets the dystopian tone straight away, beginning the first section of his short story titled “The Air-Ship” with the narrator’s invitation “Imagine, if you can, a small room, hexagonal in shape, like the cell of a bee” (n.p.). There follows a description which makes unmistakably clear that the room cannot but be in an elsewhere starkly different from the world as we know it. In contrast with that foundational early example, “Exhortation” does not set out with a clearly defined otherworldly setting, but with a down-to-earth heading of an e-mail:

MEMORANDUM

DATE: April 6

TO: Staff

FROM: Todd Birnie, Divisional Director

RE: March Performance Stats

I would not like to characterize this as a plea, although it may start to sound like one (!). The fact is, we have a job to do, we have tacitly agreed to do it (did you cash your last paycheck, I know I did, ha ha ha). We have also—to go a step further here—agreed to do the job well. Now we all know that one way to do a job poorly is to be negative about it. (83-84)

---

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 112. Moylan here refers to Kingsley Amis’s groundbreaking work *New Maps of Hell. A Survey of Science Fiction* published in 1960.

<sup>44</sup> E.M. Forster, “The Time Machine.” <http://archive.ncsa.illinois.edu/prajlich/forster.html>



Far from sounding coercive, the e-mail presents itself as a plea. Todd goes straight to the point—"we have a job to do"—employing the first-person plural pronoun that conveys a sense of sharing a responsibility. The verb "agreed" is repeated twice to stress that the job to be done is part and parcel of an agreement. "Tacitly" suggests that the initial contract (?) might have not spelled out all the details, but money has been paid for the job done. The agreement does not concern mere completion but quality completion. The beginning, thus, is innocent and friendly enough, conjuring an easily recognizable script, which can be encapsulated in the exhortation to "be positive." The exhortatory e-mail adopts the vocabulary of self-development manuals complete with practical examples employing down-to-earth metaphors. A job has to be done and the head of a division exhorts his staff to do it even if it is unpleasant. The level of unpleasantness is not alarming at all once we consider the example Todd puts forward—"Say we need to clean a shelf. Let's use that example" (84). Todd proceeds with emphasis making personal examples, addressing the recipients of the e-mail directly, reinforcing what he wants to say through rhetorical repetitions, using metaphors. And yet, here and there small details clarify the contextual situation infiltrating the text with potentially problematic elements: "we all know that that 'shelf' is going to be cleaned, given the current climate, either by you or the guy who replaces you and gets your paycheck" (84). The rather cryptic reference to "the current climate" makes it clear that in the present moment not doing the job implies losing the job altogether. Other short stories in the collection, possibly referring to the same "current climate," make it clear that losing one's job implies stark poverty.

The intertextual echo of other "jobs to be done" present both in "Puppy" and in "Escape from Spiderhead"—that is, the two short stories that precede "Exhortation"—may initially go unnoticed precisely because the beginning of the e-

mail seems ordinary enough. The darkening of the situation is gradual, but unrelenting:

I'm saying let's try not to dissect every single thing we do in terms of ultimate good/bad/indifferent in terms of moral. The time of that is long past. I hope that each of us had that conversation with ourselves nearly a year ago, when this whole thing started. We have embarked on a path, and having embarked on that path, for the best of reasons (as we decided a year ago), wouldn't it be kind of suicidal to let our progress down that path be impeded by neurotic second-guessing? (85-86)

There was once room for ethical thinking, but that moment has gone: the decision to embark on this path has been made once and for all, so much so that retracing one's steps would be "suicidal": the enormity of the adjective Todd picks matches the underlying idea that one's conscience has to be silenced. The example of Andy, who had a "record-breaking month" (let us not forget the RE of the e-mail: "March Performance Stats") as far as numbers are concerned reveals—if mysteriously—the novum this story revolves around: in Room 6 Andy "was really pounding down" "units" so much so that he needed more cleanup towels. After his record he became disconsolate and withdrawn, because "he's been neurotic" (87), that is to say, he has not been able ever since to silence his conscience. The shocking, final, detail concerns the consequences of not doing the job well, that is letting the team numbers go further down:

And I was asked to remind you—to remind us, all of us, myself included—that if we are unable to clean our assigned 'shelf,' not only will someone else be brought in to clean that 'shelf,' but we ourselves may find ourselves on that 'shelf,' being that 'shelf' with someone else exerting themselves with good positive energy all over us. (89)

Retrospectively, that is, when we understand that the job to be done concerns some sort of bloodshed, the employment of the rhetoric of self-improvement becomes satirically paradoxical. Self-improvement, in fact, depends crucially on the individual's personal decision to choose (and stick to) habits and attitudes that are functional to one's well-being: here that rhetoric is darkly uncoupled from individual free choices and any notion of well-being. The rather explicit threat of losing one's job and, possibly, ending up in Room 6, reduces the concept of well-being to its most irreducible core: life, survival. The agency the job intrinsically implies in this context is emptied of any vestige of humanity and is reduced to animality. The way in which Todd speaks, "in refusing to tell the truth but insisting on its own veracity, makes it nearly impossible [for everyone] to act humanely."<sup>45</sup>

"Exhortation" develops or we should say riffs on one of the underlying themes of "Escape from Spiderhead" that comes just before it and that comes next in our analysis. So much so, that we might actually wonder whether Room 6 is, in fact, connected in any way to the Spiderhead and the Workrooms mentioned there. It is true that there is no explicit reference to a prison here and that the staff Todd Birnie manages is paid, but what we gather of Room 6 makes it sound punitive. This is a rather speculative path to follow, and yet the text does not present irrefutable evidence that this cannot be the case. I would actually argue that this is part and parcel of Saunders's overall reflection on the freedom/choice dialectic. The theme nicely frames the entire collection. In "Victory Lap," the opening short story, Kyle Boot manages to save Alison Pope who lives next door from being abducted and

---

<sup>45</sup> Sarah Pogell, "'The Verisimilitude Inspector': George Saunders as the New Baudrillard?," *Critique*, vol. 52 (2011): 474.

possibly killed because he eventually<sup>46</sup> decides to violate “the perfectly reasonable system of directives designed to benefit [him]” (14). In “Tenth of December” the terminally ill Eber decides to put aside his suicidal plans to help Robin, a helpless boy who fell into a frozen pond who in his turn saves Eber from dying of freezing.

As with the *Semplica Girls*, if the e-mail that makes up the whole story is possible, we must by implication imagine a society in which a Room 6 is possible. A Room ruled by “the people above us, who give us our assignments” (88), in the name of “important” (88) matters. The text is ambiguous enough not to clarify who is in Room 6 and what kind of task is required, but the elements we are offered—the task implies the shedding of blood; once completed in the best way possible in terms of numbers, the job practically drives mad the one who has completed it in this way; if one refuses to do the job s/he is liable to end up in Room 6—are enough to conjure up a system of corporate punishment which belongs in a dystopian world.

It is highly significant in this respect that neither the time nor the place are referred to explicitly. All the short stories here analyzed are, in a sense, essential. Once the novum has been established the short stories are rather closely developed around it with an almost Aristotelian unity of time and space, which enhances their overall dramatic effect enormously.

“Escape from Spiderhead”<sup>47</sup> is the fourth story in the book<sup>48</sup> and the first to tap more explicitly into the science fic-

---

<sup>46</sup> The central part of the short story details Kyle’s inner dialogue gauging the directives and his prospective violating them: “In his chest Kyle felt the many directives Major and Minor, he was right now violating. He was on the deck shoeless, on the deck shirtless, was outside when a stranger was near, had engaged with a stranger” (17).

<sup>47</sup> ‘Spiderhead’ is the term Jeff and the other prisoners employ to refer to the room “Control”: “Control being like the head of a spider. With its various legs being our Workrooms. Sometimes we were called upon to work

tional generic repertoire. In stark contrast with “The Semplica Girls Diaries” and “Exhortation,” the reader is plunged into the strange world the characters inhabit straight away:

“Drip on?” Abnesti said over the P.A.  
“What’s in it?” I said.  
“Hilarious” he said.  
“Acknowledge” I said.  
Abnesti used his remote. My MobiPak™ whirred.  
Soon the Interior Garden looked really nice.  
Everything seemed super-clear.  
I said out loud, as I was supposed to, what I was feeling.  
“Garden looks nice” I said. “Super-clear.”  
Abnesti said, “Jeff, how about we pep up those language centers?”  
“Sure” I said.  
“Drip on?” he said.  
“Acknowledge” I said.  
He added Verbaluce™ to the drip, and soon I was feeling the same things but saying them better. (45-46)

We soon learn that the short story is set in a special penitentiary in which the residents enter Project Teams<sup>49</sup> that test the effects of specific drugs on their behavior and their feelings.<sup>50</sup> The story’s novum is thus immediately presented and concerns

---

alongside Abnesti in the head of the spider. Or, as we termed it: the Spiderhead” (55).

<sup>48</sup> The story was first published on *The New Yorker* in December 2010.

<sup>49</sup> “I had been on some crazy-ass Project Teams in my time, such as one where the drip had something in it that made hearing music exquisite [...] or the one where my legs became totally numb below the waist and yet I found I could still stand fifteen straight hours at a fake cash register, miraculously suddenly able to do extremely hard long-division problems in my mind” (61-62).

<sup>50</sup> This is not new to Saunders’s macrotext: “Jon” and “93990” in *In Persuasion Nation* come to mind.

the existence of powerful drugs that induce specific emotional/behavioral reactions. The short story, thus, activates in the reader the conjectural mode<sup>51</sup> required by an sf context. The reading experience is governed by this generic input and is directed at conjuring up the absent paradigm governing it.

The opening scene ushers us into the middle of a test concerning the administration of a drug affecting the way in which the first-person narrator and protagonist, Jeff, perceives things (Hilarious) and the way in which he speaks about what he sees (Verbaluce). The scene clarifies the procedure the test requires: the actual dripping of a given drug which has been previously stored in every resident's MobiPaks™ has to be preemptively agreed upon ("acknowledged"). The description that follows is funny enough, well in keeping with Saunders's great talent for comic situations (verging on the satirical). On a more profound level, both the falsification of feelings and the amplified fake articulations of them provide both a problematic reflection on the dialectic of sincerity revolving around the correspondence between feeling and expression, and a sharp, ironic, comment "on the modernist project of offering aesthetic permanence to subjective feelings via descriptive precision."<sup>52</sup>

The hideous turn of events concerns the presence in every

---

<sup>51</sup> "SF is a *conjectural* genre in two respects. Its aesthetic goal consists in creating a remote, estranged, and yet intelligible "world." The narrative about such a world itself requires a conjectural reading. It does not call for the reader to apply the norms, rules, conventions, and so forth of his empirical world, but instead assumes a paradigmatic intelligibility that is both delusive and necessary. The reader, in the act of cognitively coming to terms with the text, shifts from the unfolding (syntagmatic) sequence of the plot to an 'elsewhere'—to the semantic paradigms, and hence to the immanent practical or theoretical models, which are supposed to confer meaning on the discourse" (Angenot 10).

<sup>52</sup> Kelly, "Language between Lyricism and Corporatism: George Saunders's New Sincerity," cit., p. 45.

resident's MobiPaks™ of a powerful drug, Darkenflox™ which causes unbearable fits of desperation—"Imagine the worst you have ever felt, times ten. That does not even come close to how bad you feel on Darkenflox™. [...] The time it was administered to us in Orientation [...] I have never felt so terrible. All of us were just moaning, heads down, like, How could we ever have felt life was worth living?" (56). Jeff and two other male prisoners are asked to decide which of the two girls with whom they had previously made love under the effect of LuvInclined they should administer Darkenflox™ to. The experiment is replicated and all the five participants in the experiment decline to choose on the basis of their not feeling any difference between their partners in spite of their love-making and their not wanting to expose anyone to the effects of the drug.

Unfortunately the first results that indicate that none of the participants in the experiments have any residual feeling for the love-partners and have thus returned to their initial neutral condition are not enough for the Protocol Committee, which requires "a kind of Confirmation Trial." The Trial consists in giving Darkenflox™ to one of the girls and registering what Jeff says about what he feels after the administration of the appropriate drugs—Verbaluce™, VeryTalk™, Chat Ease™. Jeff accepts ("acknowledges") after Abnesti has unprofessionally reminded Jeff that considering what Heather has done in her past, "making Heather briefly sad, nauseous, and/or horrified might not seem like the worst idea in the world" (67-68), and has promised to double the time Jeff is allowed to speak with his mother on Fridays. The results of dripping Darkenflox™ into Heather's system are harrowing as she manages to kill herself disassembling a chair and pounding her head against the wall. The experiment confirms Jeff's neutrality as he "described and redescribed what [he] was feeling as [he] watched Heather do what she now began doing, intently, almost beautifully, to her face/head with one of the

chair legs.” The experiment, thus, turns out to be a scientific success that provides “mind-blowing new data on ED289/290” (72). The unexpected human casualty (“it was known what five minutes on Darkenfloxx™ would do” [72]) is not enough to make Abnesti and Verlaine change the Committee plan in spite of their being emotionally involved in what happened (“in his defense, Abnesti was not in such great shape himself: breathing hard, cheeks candy red, as he tapped the screen of his iMac nonstop with a pen, something he did when stressed” [71]). The direction of their efforts does not consider asking the Committee to interrupt the experiment or at least to reduce the minutes of drug dripping in view of the new information that has now been tragically obtained, but is focused on bypassing the problem of needing Jeff’s permission to proceed. Saunders provides us with a searing portrait of the consequences of a post-Orwellian world: humanity, connection, caring are hollowed out, silenced in the name of abstractions, be it science, or, more locally, design consistency and integrity. The science which is here developed significantly concerns the control of emotions, which amounts to saying, the eradication of the human factor. Abnesti and Verlaine, too, have been brainwashed and thus rendered incapable of thinking outside the box in spite of their not being prisoners like Jeff and the other residents of the Spider. Elliott perceptibly suggests: “neoliberal governance operates through rather than against the agency of its subjects” (87). As we have just seen, this is the same world described in “Exhortation”: a nasty dictatorship reasoning in abstract terms such as numbers, statistics and the market, which constitutionally and programmatically disregards the ethical implications of agency. In the dystopian world “Escape from Spiderhead” and “Exhortation” present, the utilitarian considerations of the market is the new ruling ideology, which, far from being democratic, is based on the strict and enforced measurement of productivity. The allusion to Orwell’s *1984* is unmistakable.



In the final pages of the short story Jeff activates the remote control Abnesti has left behind in the urge to exit the room and obtain the waiver from his superiors to bypass Jeff's Bartleby-like refusal to acknowledge, floods his system with Darkenfloxx™ and commits suicide.

From across the woods, as if by common accord, birds left their trees and darted upward. I joined them, flew among them, they did not recognize me as something apart from them, and I was happy, so happy, because for the first time in years, and forevermore, I had not killed, and never would. (81)

The story concludes with Jeff becoming a ghost and joining a flock of birds as a result of an act of radical resistance. Generically speaking, this ending, which is not new in Saunders's macrotext,<sup>53</sup> testifies to his generic in-betweenness.<sup>54</sup> Obviously enough, ghosts do not feature in sf stories as they defy the rational explanations the genre depends upon. In various interviews, Saunders has demonstrated that he does not care about generic definitions, but uses generic ingredients freely, functionally. Here Saunders chooses to employ a generically intractable ingredient to stress, formally, how the lethal circle of coercion and consent is incredibly hard to break. The physical impossibility of becoming a ghost underlines the fact that this dystopian system has blocked all ways of resisting. Heather and Jeff manage to kill themselves in spite of the fact that they are surrounded with pieces of furniture, "by design, impossible to disassemble" (70). The detail directs our attenti-

---

<sup>53</sup> Let me mention by way of exemplification, "CivilWarLand in Bad Decline" from Saunders's eponymous collection and "The End of FIRPO" in *Pastoralia*.

<sup>54</sup> A further demonstration of Saunders's generic fluidity is his featuring in James Patrick Kelly and John Kessel's anthology, *Feeling Very Strange: The Slipstream Anthology* (2006) with his short story "SeaOak."

on to the residual tiny possibility of self-determination, of dictating the terms of one's own definition: microscopically speaking, Jeff finds a way to break the loop of behavioral repetition—once a murderer, always a murderer—that bespeaks his own ethical demotion. “When life is reduced to minimal elements and self-preservation is at stake [...] the actions that result are both the result of legitimate individual choice and utterly undesired”<sup>55</sup>; agency, if gruesome, has been here restored, but cannot but be a “suffering agency,”<sup>56</sup> an agency of an “imprisoning nature” according to which “choices made for oneself and according to one's own interests can still feel both imposed and appalling.”<sup>57</sup> Macroscopically speaking, Jeff's act suggests that slippages exist in this dystopian world as well.

“My Chivalric Fiasco” is the last short story of the book to present an sf setting. In this case, as in “Exhortation,” the story novum centers on the exposure of a nightmarish society in which the hegemonic order is, once again, predicated according to Antonio Gramsci's coercion/consensus pairing. In both cases the disciplinary apparatus controls the characters' behavior.

The short story is better understood once it is set against Saunders' macrotext as it harks back to some of his most famous (and best) stories centering on theme parks. I am here referring to such stories as “CivilWarLand in Bad Decline” (1996) and “Pastoralia” (2000), the title stories of his first two collections. The titles refer to historical theme parks that recreate, with an interestingly problematic logic, the events and experiences of the Civil War reenacted by the park employees, and the life in a cave of our progenitors, respectively. “My Chivalric Fiasco,” which is rather short in compari-

---

<sup>55</sup> Jane Elliott, “Suffering Agency. Imagining Neoliberal Personhood in North America and Britain,” *Social Text* 115, vol. 31, n. 2 (2013): 89.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 84.

son with the other two earlier (and longer) stories, acquires a much deeper sense within that larger frame. In spite of its brevity (eleven pages) all the contents of the theme-park macro-text are easily recognizable: the contraposition between what is fake and inauthentic and what is real and true with the attendant binary surface and depth, the staging of more or less developed class issues, the exercise of power and the related themes of coercion and freedom of choice. The dystopia Saunders presents here is all the more trenchant as it is set against the inherently, if distorted, Utopian project of theme parks. "It all seems to be part of the Disneyfication strategy that is going on around us, where Disneyland is another way to sell us 'utopia' as a materialist dream, that which 'commodifies desire, and in particular the desire for happiness as signification or meaningfulness.'"<sup>58</sup> The disastrous (maybe tragic)<sup>59</sup> outcome of the short story may actually be read as an indirect indictment precisely of the kind of flawed utopias theme parks represent and foster.

As we have seen, some of the thematic concerns the short story presents run transversally in the whole collection (and encompass Saunders's other books as well) but are here given, as in the case of "Escape from Spiderhead," an uncanny further turn of the screw due to the introduction of a futuristic drug associated with the new job the protagonist is promoted into:

Next morning in my locker were my Pacing Guard uniform and a Dixie cup with a yellow pill in it. Hooray, I thought, finally, a Medicated Role. In came

---

<sup>58</sup> Suvin, qtd. in Baccolini and Moyan, *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*, cit., p. 236.

<sup>59</sup> It is unclear whether the final paragraph of the short story is describing the moment that precedes Ted's suicide: "I took me to the Banks of the River, and tarried there awhile, as the lowering Sun made one with the Water, giving generously of Itself & its Divers Colors, in a Splay of Magnificence that preceded a most wonderful Silence" (214).

Mrs. Bridges: So, this is just going to be a hundred milligrams of KnightLyfe®. To help with the Improv. The things with KnightLyfe® is, you're going to want to stay hydrated. (209)

The happiness Ted feels is very short lived as the effects of the drug his new job as Pacing Guard provides him result in his losing his job. KnightLyfe®, in fact, induces in Ted not only an old-fashioned, chivalric language—"verily, I have not been Well, but Distracted & Remiss; but presently Restored unto Myself, and hereby do make Copious Apology for my earlier Neglect with respect to Thee, dear Lady" (210)—but the unquenchable need to act accordingly. "Secrecy not befitting a Gentleman," he tells everyone, "a right Honest Proclamation, in Earnest, & Aloud" (211) concerning his superior's molesting and possibly raping his colleague Martha. The paradoxically comic twist here consists in the fact that Ted and Martha's promotions had been the result of their accepting and making their own their superior's version of the facts—"Martha now feels we had a fling. [...] Martha: We got carried away. Had a fling. Don: Voluntary fling. Martha: Voluntary fling" (204).

The short story, thus, stages a further reflection on sincerity following in the steps of what had been presented in "Escape from Spiderhead"; as in the preceding case, the drug produces a feeling and then behavior and words follow suit. Here, however, Saunders adds the detail that the drug actually drives Ted to be really sincere about what happened, somehow correcting the decision to accept not to tell what happened. Ted is not a prisoner like Jeff, and yet with this parable-like tale, Saunders shows that we are all prisoners of a world that has agreed to disconnect agency from ethics. The simulated and hyperreal world of theme parks here amplifies an incontrovertible fact about contemporary America: a profound, ethically plaguing "sense of unreality."<sup>60</sup> In "My Chivalric

Fiasco” the virtual reality of our lives becomes the bomb that explodes the protagonist’s real life; as Kelly suggests, “it is not only the immediacy of suffering that concerns Saunders but also the relationship of suffering to larger causal structures.”<sup>61</sup>

I would argue that Saunders’s employment of the dystopian mode that has emerged from the analyses here presented, represents a successful example of “the enlightening triangulation”<sup>62</sup> which potentially exists but that often fails to happen within the dystopian project at large: the temporally and spatially unspecified storyworlds that are the setting of our four short stories produce the uncanny effect of conjuring up an estranged re-vision of the reader’s present tense world, as the alternative world s/he has been exposed to is easily interpreted as what might lie ahead, just around the corner of the actual society s/he lives in. Keeping cognitive dissonance at the bare minimum (just an as yet non-existing drug, or medical procedure) enables the reader not to devote too much energy to the conjectural imagination of a completely different world ruled by far-fetched strange laws, but rather to think on the choices that may lead to destructive or constructive developments in a self-reflexive way. This reading experience just slightly off the realistic track may foster a double course: a meditation on the ‘if this goes on’ trajectory, typical of dystopian texts and a meditation on the shallow kind of merely materialistic forms of utopias that our present tense is able to produce.

Saunders’s peculiar way of interpreting the positive, propo-  
sitive side of critical dystopias, namely to connect deeply  
and compassionately with his protagonists, leading the way for

---

<sup>60</sup> Pogell, “‘The Verisimilitude Inspector’: George Saunders as the New Baudrillard?,” cit. p. 461.

<sup>61</sup> Kelly, “Language between Lyricism and Corporatism: George Saunders’s New Sincerity,” cit., p. 46.

<sup>62</sup> Moylan, *Scraps of the Untainted Sky*, cit., p. xvii.

a similar reaction on the readers' part, is present as an undercurrent in all short stories. Neeper may be actually right in suggesting that "beyond any consideration, Saunders's work asks us to *only empathize*."<sup>63</sup> As he said to Michael Silverblatt during his conversation with him in the radio program *Bookworm* on the occasion of the publication of his second short story collection, *Pastoralia*, "love is in the voice; in other words, the position of the author toward his material is loving."<sup>64</sup>

Levitas understandably warns us: "the personal is not political enough."<sup>65</sup> One wonders where else, if not with the personal, it is possible to begin, the personal being the most obvious sphere of influence in which we can be active subjects rather than passive objects (of coercion or of directed consent). Only the personal can be the center of irradiation of empathic responses. The kind of personal choices Saunders's characters make are not obscured by smoky agendas mired in a vocabulary of identity politics, but pertain to the singularity of the personal, the only realm within which transformative action can open up the possibility of rethinking one's freedom and consequently one's agency away from the smothering corporate logic of productivity. One might argue that suicide is not much of a choice; and yet the radicalness of this choice is the aptest symptom to diagnose the lethal malady we are infested with and permeated by. It demonstrates that it is possible to stand up to the demoting power of corporate organizations—possibly not enough to change the system, but a neces-

---

<sup>63</sup> Neeper, "'To Soften the Heart.' George Saunders, Postmodern Satire, and Empathy," cit., p. 297.

<sup>64</sup> Michael Silverblatt, "Interview with George Saunders," *Bookworm*, Jan 31, 2013. <http://www.kcrw.com/news-culture/shows/bookworm/george-saunders-tenth-of-december-part-one> (00:17:10-00:17:16).

<sup>65</sup> Levitas, *The Concept of Utopia*, cit., p. 190.

sary step. Or at least a first step towards reinstating a sense of utopian possibility.

Saunders's peculiar version of dystopia joins the highly relevant effort of "generating a collective and forward-looking structure of feeling in a social context that work[s] against such a future-oriented optimism in every possible way."<sup>66</sup> This is what life is about; this is what Saunders wants writing and reading to be about.

---

<sup>66</sup> Baccolini and Moyan, *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*, cit., p. 237.





## COLLABORATORI

1) ANGELA DI MATTEO è Dottore di Ricerca in Studi Euro-Americani presso l'Università di Roma Tre, dove attualmente è docente a contratto di Lingua e Letterature Ispanoamericane. I suoi interessi di ricerca spaziano dall'antropologia dell'immagine sacra, al barocco americano, alla letteratura e il teatro messicano coloniale e contemporaneo, temi sui quali ha pubblicato articoli e saggi.

2) ERIC DROWN ha conseguito un Ph.D. in American Studies presso la University of Minnesota. Si occupa di temi legati a *gender*, classe e pubblico di lettori nei racconti di fantascienza classici e *pulp* statunitensi. Il suo saggio "Business Girls and Beset Men in Pulp Science Fiction and Science Fiction Fandom" (*Femspec* 7.1) è stato nominato per il 2006 Science Fiction Research Association Pioneer Award. Attualmente coordina programmi di scrittura creativa presso la University of New England a Biddeford, Maine.

3) MARGHERITA CANNAVACCIUOLO è *Doctor Europaeus* in Studi Iberici, Anglo-americani e dell'Europa Orientale presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, e docente di letterature ispano-americane presso lo stesso Ateneo. È stata *visiting professor* e *visiting researcher* presso atenei e centri di ricerca europei e latinoamericani. È autrice delle monografie *Habitar el margen. Sobre la narrativa de Lydia Cabrera* (2010) e *Miradas en vilo: la narrativa de José Emilio Pacheco* (2014).

4) MARIA CATERINA PINCHERLE insegna Letteratura Portoghese e Brasiliana presso l'Università di Roma 'La Sapienza.' Tra le sue pubblicazioni, il volume sul modernismo brasiliano *La città sincopeata*. È inoltre autrice di saggi su autori portoghesi e brasiliani, e di articoli su aspetti non letterari legati alla cultura brasiliana come il cinema, la *capoeira* e la fotografia.

5) ETTORE FINAZZI-AGRÒ è, dal 1990, Professore Ordinario di Letteratura Portoghese e Brasiliana presso l'Università di Roma

‘La Sapienza.’ Tra le sue molte pubblicazioni si può segnalare il recente volume *Entretempos. Mapeando a história da cultura brasileira* (2013).

6) RICCARDO BADINI insegna Lingua e Letterature Ispanoamericane presso l’Università di Cagliari, è direttore del CISAP (Centro Interdipartimentale di Studi sull’America Indigena) e della rivista *América Crítica*. Si occupa di traduzione poetica e studi decoloniali con particolare riferimento alle produzioni culturali in ambito andino e amazzonico peruviano. Tra le sue pubblicazioni l’edizione critica dell’opera letteraria inedita dello scrittore indigenista Gamaliel Churata, *Resurrección de los muertos* (2010).

7) FRANCISCO COLLADO-RODRÍGUEZ è Professore di Letteratura Americana all’Università di Zaragoza (Spagna). È autore di saggi apparsi su riviste quali *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, *Studies in the Novel* e *Papers on Language and Literature*, tra le altre, su autori contemporanei quali Thomas Pynchon, Cormac McCarthy, Bobbie Ann Mason e Jonathan Safran Foer. Ha pubblicato libri su Richard Adams e Thomas Pynchon e ha curato l’edizione del volume *Chuck Palahniuk: Fight Club, Invisible Monsters, Choke* per la collana Bloomsbury Studies in Contemporary North American Fiction.

8) PIA MASIERO è Professore Associato di Lingue e Letterature Angloamericane all’Università Ca’ Foscari di Venezia. Nei suoi ultimi lavori si è soprattutto occupata dell’esperienza della lettura e dei meccanismi che sottendono il coinvolgimento empatico del lettore a cavallo tra narratologia e scienze cognitive con particolare enfasi su William Faulkner e la letteratura americana e canadese contemporanea (Paul Auster e Philip Roth, Alice Munro, Michael Ondaatje, David Foster Wallace). Ha scritto due monografie (*Philip Roth and the Zuckerman Books*, 2011 e *Names across The Color Line: William Faulkner’s Short Fiction 1932-1941*, 2012) e numerosi articoli.

## SUMMARIES

1) ANGELA DI MATTEO, *From the Moon to the Inquisition: Manuel Antonio de Rivas and American Science Fiction's First Journey into Space*.

Written in Merida (Yucatan) in 1775 by the Franciscan friar Manuel Antonio de Rivas and rediscovered in Mexico City only in 1958, the journey to the moon in *Sizigias y cuadraturas lunares* is a complex literary trap set by a learned and antidogmatic author in order to mock the ecclesiastical system of his times. Following the pattern of the journeys into space of the European literary tradition, the revolutionary space fantasies of the manuscript, which will cost the friar an accusation of heresy, ultimately mark the beginning of science fiction in America.

2) ERIC DROWN, *Rationality and Privilege in Classic American Robot Stories*.

This essay treats Jack Williamson's "With Folded Hands" (1947) and Anthony Boucher's "Q.U.R." (1943) as science fictional evidence of anxious structures of feelings emerging in the 1940s around white masculinity and privilege. In these stories, robots threaten the privileged economic and cultural position of white male protagonists, emplotting real world fears of the displacement and feminization of white mental laborers. The stories subsume the potentially revolutionary complaints of women and African Americans living in a segregated society by advancing a paternalistic version of the discourse of possessive individualism.

3) MARGHERITA CANNAVACCIUOLO, *On Technicized Sirens (I): The Scientific Discourse in "La boina roja" by Rogelio Sinán*.

This essay analyzes the dialogue that the short story "La boina roja" (1954) by Panamanian writer Rogelio Sinán establishes with science fiction. Allowing an interaction between estrangement and cognition, the text can be situated between myth and scientific tale since it resorts to a technicization of the mythical tale by a scientific discourse. The conflict between myth and science narrativizes the asymmetrical relationship between external

hegemonic patterns and those practices of social configuration that characterize Panamanian and Central American colonial modernity.

4) RICCARDO BADINI, No logos *Science Fiction in Epílogo en Khoskhowara: An Unpublished Drama by Gamaliel Churata*.

This essay tackles Gamaliel Churata's unpublished theatrical production, focusing on the science fictional play *Epílogo en Khoskhowara*. In this drama the process of embracing the values of the indigenous world is utopically projected onto a future that is ontologically different from the western world. The connections with the author's earlier works are evident, as is his propensity to create a synthesis between avant-garde trends and the recovery of Andean values.

5) MARIA CATERINA PINCHERLE, Um Moço Muito Branco. *An Incursion into the Fantastic in Guimarães Rosa's Work*.

The plot and perfect correspondence with the fantastic world render the short story "Um moço muito branco" an unusual moment in Guimarães Rosa's oeuvre, that is otherwise always beyond definite narrative genres. On the other hand, the precise dating of the bewildering events (are they the work of an alien?), that frames the facts within the complex beginnings of the process of abolition of slavery, places this short story at the intersection between the author's ostensibly disengaged production and his overtly activist works.

6) ETTORE FINAZZI-AGRÒ, *On the (Good) Political Use of the Fantastic: Love, Humor, and Terror in Lygia Fagundes Telles's Fiction*.

This essay analyzes Lygia Fagundes Telles's narrative works in light of the fantastic element that characterizes a major part of her production. As the author seems to be unwilling to choose between political engagement (especially during and after the military dictatorship) and the investigation of the unconscious, both attitudes become distinctive features of her writing. Such duplicity is studied here starting with the short story "Seminário dos ratos," in which irony is combined with ideological criticism: another of her work's main distinctions.

7) FRANCISCO COLLADO-RODRÍGUEZ, *The Imperfections of a Future Past: Trauma, Posthumanity, and Sci-Fi in William Gibson's "The Gernsback Continuum."*

This essay offers an analysis of William Gibson's first-published story "The Gernsback Continuum" (1981) as a socially committed work that evaluates the power that American pulp Sci-Fi and architecture might have had in the Thirties' formulation of a collective imaginary future for the end of the millennium. In addition, this essay identifies the narrator as a posthuman being characterized by the fact of processing and producing information, and hypothesizes that trauma and posthumanity imbricate so early in the cyberpunk genre as a warning against a future perceived as strongly dystopic, in ironic contrast with the Thirties' collective dream of a pro-Nazi Aryan future for America.

8) PIA MASIERO, "*This Is What Life Is About*": *Science Fiction and Dystopias in George Saunders's Tenth of December.*

This essay maps George Saunders's dystopian territory as it unfolds in four short stories that belong to *Tenth of December* (2013). It aims at illuminating the specificity of Saunders's interpretation of the critical dystopian script as a negotiation between realist and experiential paradigms and an elsewhere evoked by the existence of futuristic inventions. Beyond an exploration of the 'if this goes on' trajectory, Saunders's stories provide a meditation on the shallow kind of merely materialistic forms of utopia as that our present time is able to produce.

## RESÚMENES

1) ANGELA DI MATTEO, *De la Luna a la Inquisición: Manuel Antonio de Rivas y el primer viaje en el espacio de la ciencia ficción americana*.

Escrito en Mérida (Yucatán) en 1775 por el fraile franciscano Manuel Antonio de Rivas y descubierto en la Ciudad de México en 1958, el viaje a la luna de *Sizigias y cuadraturas lunares* representa una compleja trampa literaria que el autor, pluma culta y antidogmática, utiliza para ridiculizar el sistema eclesiástico de la época. Remontando a los viajes al espacio de la tradición literaria europea, las revolucionarias fantasías espaciales del manuscrito, que valdrán al fraile un proceso por herejía, marcan definitivamente el nacimiento de la ciencia ficción americana.

2) ERIC DROWN, *Racionalidad y privilegio en las ficciones de robots clásicas estadounidenses*.

El artículo analiza los cuentos “With Folded Hands” (1947) de Jack Williamson, y “Q.U.R.” (1943) de Anthony Boucher como pruebas de ciencia-ficción sobre las inquietudes que se manifestaron en los años cuarenta del siglo XX acerca de la masculinidad y de los privilegios del hombre blanco. En estos relatos, los robots amenazan la situación de privilegio económico y cultural de los protagonistas blancos, materializando en la trama los miedos reales sobre la dislocación y la feminización de los hombres que desempeñaban papeles conceptuales. Los cuentos reconducen al malestar potencialmente revolucionario de las mujeres y de los afroamericanos que vivían en una sociedad segregada fomentando una versión paternalista del discurso individualista posesivo.

3) MARGHERITA CANNAVACCIUOLO, *De sirenas tecnicizadas (I): lo científico en “La boina roja” de Rogelio Sinán*.

El presente estudio analiza el diálogo que el cuento “La boina roja” (1954) del escritor panameño Rogelio Sinán entabla con la ciencia ficción. Se verá cómo el texto se coloca en el inter-

sticio entre relato mítico y científico, a la vez que recurre a una tecnicización del material mítico por parte del discurso de la ciencia, lo cual permite la interacción entre extrañamiento y cognición. El conflicto entre mito y ciencia narrativiza la condición asimétrica entre esquemas hegemónicos externos y prácticas de configuración social internas que singulariza la modernidad neocolonial de Panamá y de Centramérica.

4) RICCARDO BADINI, *La ciencia ficción no logos en Epílogo en Khoskhowara. Un texto teatral inédito de Gamaliel Churata.*

En el artículo se enfoca la producción teatral inédita de Gamaliel Churata, con particular referencia a la obra de ciencia ficción *Epílogo en Khoskhowara*. Los mecanismos de adopción del mundo indígena se proyectan en este texto utópicamente en un futuro ontológicamente distinto del mundo occidental, evidenciando conexiones con la precedente producción cultural del autor y su actitud de crear síntesis entre las instancias vanguardistas y la recuperación de valores andinos.

5) MARIA CATERINA PINCHERLE, *Um moço muito branco. Una incursión de lo fantástico en Guimarães Rosa.*

La trama y la perfecta consonancia con el medio fantástico hacen del cuento “Um moço muito branco” una rara ocasión en la producción de Guimarães Rosa, de lo contrario, siempre ajeno a géneros narrativos específicos. Por lo demás, la escrupulosa datación de los inquietantes hechos narrados (¿obras de un aliénigena?), que enmarca los acontecimientos en el complejo comienzo del proceso de abolición de la esclavitud, pone este cuento al borde entre una producción aparentemente no comprometida del autor y una producción abiertamente militante.

6) ETTORE FINAZZI-AGRÒ, *Sobre el (buen) uso político de lo fantástico: amor, humorismo y terror en la ficción de Lygia Fagundes Telles.*

El artículo se propone analizar la obra narrativa de Lygia Fagundes Telles a partir del dispositivo fantástico presente en buena parte de su producción. La escritora parece no querer elegir entre compromiso político (sobre todo a lo largo y después de la dictadura militar) y la investigación de lo inconsciente, preser-

vando los dos en cuanto elementos constitutivos de su escritura. Se analiza esta dualidad a partir del cuento “Seminário dos ratos,” en el cual la ironía se conjuga con la crítica ideológica, reconociendo en esto una de las características principales de su literatura.

7) FRANCISCO COLLADO-RODRÍGUEZ, *Las imperfecciones de un futuro pasado: trauma, posthumano y ciencia-ficción en “The Gernsback Continuum” de William Gibson.*

Este artículo desarrolla un análisis de la primera historia del ciberpunk escrita por William Gibson, “The Gernsback Continuum” (1981), evidenciando su carácter de literatura comprometida debido a la temática de la misma, centrada en el poder que la narrativa de ciencia-ficción y algunos ejemplos de arquitectura de la época tuvieron en la formación de un imaginario colectivo sobre el futuro de finales del siglo XX. Asimismo, el artículo se centra en el estudio del narrador como un ser posthumano, definido por su papel como procesador y productor de datos, y en la hipótesis de que el trauma y la posthumanidad se imbrican ya en esta temprana obra del ciberpunk para llamar la atención sobre un futuro distópico que contrasta irónicamente con el sueño colectivo de los años treinta, que predecía un futuro ario y pro-nazi para los Estados Unidos.

8) PIA MASIERO, *“This Is What Life Is About”: ciencia-ficción y distopías en Tenth of December de George Saunders.*

El artículo traza un mapa del territorio distópico que se despliega en cuatro cuentos de la recopilación *Tenth of December* (2013) de George Saunders. El propósito reside en arrojar luz sobre la especificidad de la interpretación de Saunders acerca del texto crítico distópico como negociación entre paradigmas realistas y experienciales y un lugar otro evocado por la existencia de inventos futuristas. Más allá de la exploración de la trayectoria “si esto continúa,” los cuentos de Saunders ofrecen una meditación sobre la superficialidad de las formas meramente materialísticas de utopía que nuestro presente es capaz de generar.



## RESUMOS

1) ANGELA DI MATTEO, *Da Lua à Inquisição: Manuel Antonio de Rivas e a primeira viagem ao espaço da ficção científica americana*.

Escrito em Mérida (Yucatán) em 1775 pelo frade franciscano Manuel Antonio de Rivas e descoberto na Cidade do México em 1958, o relato da viagem à lua de *Sizigias y cuadraturas lunares* representa uma complexa armadilha literária que o autor, culto e antidogmático, utiliza para ridicularizar o sistema eclesiástico da época. Remetendo às viagens ao espaço da tradição literária europeia, as fantasias espaciais revolucionárias do manuscrito, que valerão ao frade um processo por heresia, marcam definitivamente o nascimento da ficção científica americana.

2) ERIC DROWN, *Racionalidade e privilegio nas ficções clássicas norteamericanas de robots*.

O artigo analisa “Com mãos dobradas” (1947) de Jack Williamson e “QUR” (1943) de Anthony Boucher como exemplos de ficção científica sobre as inquietudes que emergiram nos anos 40 do século XX em torno da masculinidade e dos privilégios do homem branco. Nesses contos, os robôs ameaçam a situação de privilégio econômico e cultural dos protagonistas brancos, fixando no enredo os medos reais sobre a deslocação e feminização dos homens que desempenham trabalhos conceituais. As histórias remetem às queixas potencialmente revolucionárias das mulheres e dos afro-americanos que vivem em uma sociedade segregada, fomentando uma versão paternalista do discurso individualista possessivo.

3) MARGHERITA CANNAVACCIUOLO, *Das sirenes tecnificadas (I): o discurso científico em “La boina roja” de Rogelio Sinán*.

O presente ensaio analisa o diálogo que o conto “A boina vermelha” (1954) do escritor panamense Rogelio Sinán estabelece com a ficção científica. Possibilitando a interação entre estra-

nhamento e cognição, o texto situa-se no interstício entre o mito e o conto científico, ao mesmo tempo que recorre a uma tecnização do conto mítico através do discurso científico. O conflito entre mito e ciência relata a relação assimétrica entre os esquemas hegemônicos externos e as práticas de configuração social que caracterizam a modernidade neocolonial do Panamá e da América Central.

4) RICCARDO BADINI, *A ficção científica no logos em Epílogo* em Khoskhowara. *Um texto teatral inédito de Gamaliel Churata*.

O artigo centra-se na produção teatral inédita de Gamaliel Churata, com especial atenção para o trabalho de ficção científica *Epílogo em Khoskhowara*. Nesse texto os mecanismos de adoção do mundo indígena são projetados utopicamente em um futuro ontologicamente diferente do mundo ocidental, evidenciando conexões com a produção cultural anterior do autor e sua atitude de criar síntese entre as instâncias de vanguarda e a recuperação dos valores andinos.

5) MARIA CATERINA PINCHERLE, *Um moço muito branco. Uma incursão do fantástico em Guimarães Rosa*.

O enredo e a perfeita respondência ao modo fantástico tornam “Um moço muito branco” um momento singular na produção de Guimarães Rosa, sempre fora dos gêneros narrativos precisos. Por outro lado, a pontual datação dos desconcertantes fatos narrados (obras de um alieno?), que enquadra os eventos no delicado início do processo de abolição da escravidão, torna esta estória um elo entre uma produção aparentemente descomprometida do autor e uma produção diretamente militante.

6) ETTORE FINAZZI-AGRÒ, *Do (bom) uso político do fantástico: amor, humor e terror na ficção de Lygia Fagundes Telles*.

O ensaio pretende investigar a obra narrativa de Lygia Fagundes Telles a partir do dispositivo fantástico presente em boa parte da sua produção. Entre o engajamento político (sobretudo durante e depois do período da ditadura militar) e a sondagem do inconsciente, de fato, a escritora parece não quer escolher, mantendo ambos os elementos como constitutivos da sua ficção. Esta

duplicidade é investigada a partir do conto “Seminário dos ratos,” onde a ironia se cruza com a crítica ideológica, identificando nele uma das características principais da sua escrita literária.

7) FRANCISCO COLLADO-RODRÍGUEZ, *As imperfeições de um futuro passado: trauma, pós-humano e ficção científica em “The Gernsback Continuum” de William Gibson.*

O artigo desenvolve uma análise do primeiro conto publicado por William Gibson, “The Gernsback Continuum” (1981), evidenciando seu caráter de literatura socialmente engajada e refletindo sobre o poder que, durante os anos Trinta, a literatura americana pulp de ficção científica e a arquitetura exercitariam na formulação do imaginário coletivo sobre o futuro do final do século XX. Ao mesmo tempo, o artigo enfoca o estudo do narrador como ser pós-humano, definido por seu papel como processador e produtor de dados, levantando a hipótese de que trauma e pós-humanidade já encontram-se imbricados nesta primeira obra de cyberpunk. Ambos valeriam como sinais de alertas sobre um futuro percebido como distópico, numa perspectiva que, ironicamente, acaba contrastando com o sonho coletivo dos anos trinta sobre um futuro ariano e pró-nazista para os Estados Unidos.

8) PIA MASIERO, *“This Is What Life Is About”: ficção científica e distopias em Tenth of December de George Saunders.*

O artigo traça um mapa do território distópico que se desdobra em quatro contos da coletânea *Tenth of December* (2013) de George Saunders. O intuito é destacar a especificidade da interpretação que Saunders propõe do texto crítico distópico como negociação entre paradigmas realistas e experienciais e um lugar evocado pela existência de invenções futuristas. Além de uma exploração da trajetória do “if this goes on,” as histórias de Saunders fornecem uma meditação sobre a superficialidade das formas meramente materialistas de utopias que o nosso tempo presente é capaz de gerar.

Finito di stampare nel mese di marzo 2018  
dalla tipografia Domograf - Roma

€ 25,00