

Número 14 - Enero 2012

Hélice



Reflexiones críticas sobre ficción especulativa

REFLEXIONES

Quedarnos despiertos leyendo
Ursula K. Le Guin

**El futuro obturado: el cronotopo
aislado en la ciencia ficción
argentina pos-2001**
(Jamie Bishop Memorial Award 2011)
Alejo Steimberg

**Enanos en el castillo: Fantasía
y realidad en los libros de
caballerías hispánicas**
Dana (Dean) Simpson

Cinco reyes, cinco príncipes
Julián Díez

DOBLE HÉLICE

**Teoría de la Literatura de
Ciencia Ficción: Poética y
Retórica de lo Prospectivo**

CRÍTICAS

El terror
El año del diluvio

Sumario

- 3** Editorial
- Reflexión **4** El futuro obturado: el cronotopo aislado en la ciencia ficción argentina pos-2001
Alejo Steimberg
- Reflexión **20** Cinco reyes cinco príncipes
Julián Díez
- Crítica **28** El terror, Dan Simmons
Santiago L. Moreno
- Crítica **31** El año del diluvio, Margaret Atwood: Un minuto para las doce
Elena Clemente
- Reflexión **36** Enanos en el castillo: Fantasía y realidad en los libros de caballerías hispánicas
Dana (Dean) Simpson
- Reflexión **52** Quedarnos despiertos leyendo
Ursula K. Le Guin
- Doble Hélice **60** Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción: Poética y Retórica de lo Prospectivo,
de Fernando Ángel Moreno
Rubén Sánchez Trigos y Antonio Rómar
- 68** Normas para publicar en Hélice

ISSN: 1887-2905 **Revista Hélice**. Número 14, enero de 2012. Elaborada por la **Asociación Cultural Xatafi**: Santiago Eximeno, Juan García Heredero, Alberto García-Teresa, Natalia Garrido, Ignacio Illarregui, Fidel Insúa, Iulius, Alejandro Moia, Fernando Ángel Moreno, Antonio Rómar, Natividad Sánchez, Juan Manuel Santiago, Eduardo Vaquerizo y Javier Vidiella.

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



helice@revistahelice.com | prensa@revistahelice.com

www.revistahelice.com

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

Editorial

Otro número de *Hélice*. No cualquier número sino especial por diversos motivos. En primer lugar, es el número del quinto aniversario de la revista. Han sido cinco años desde que Alberto García-Teresa escribiera el editorial de aquel número uno en el que se daba la bienvenida a bordo a los nuevos lectores. Desde entonces, el panorama de la literatura proyectiva en España ha cambiado. Numerosos críticos, escritores, profesores, investigadores y aficionados de gran talento y profesionalidad han colaborado con nuestra revista. Muchos otros nos han comunicado que la siguen con interés y nos han pedido constantemente que siguiéramos adelante con el proyecto. Desgraciadamente, las múltiples obligaciones de los miembros de Xatafi han impedido mantener una regularidad que solo habría podido mantenerse bajando la calidad.

En segundo lugar, cerramos una importante etapa y cambiamos algunos aspectos de la revista. *Hélice: Reflexiones críticas sobre ficción especulativa* cierra aquí su primer volumen y abrirá el segundo a partir de la siguiente entrega que comenzará su numeración desde el uno. A partir de ahora daremos más entrada a trabajos de investigación universitarios. No descartamos en absoluto la publicación de ensayos como los que hemos ofrecido a lo largo de este tiempo, pero sí establecernos algunas pautas científicas de rastreo y publicación. Existen dos motivos. El primero es que nos llegan muchos más trabajos de este tipo que ensayos de opinión o divulgación. Según nos comentan algunos colaboradores, se debe a un exceso de celo por parte de los autores: ha corrido la voz de que para publicar en *Hélice* había que escribir cosas muy «sesudas». Consideramos un poco exagerada tal apreciación, si bien es cierto que ninguno de los textos que hemos publicado pueda tildarse de mera masturbación mental. Sin embargo, no aceptar la falta de rigor y de trabajo no significa que se exija la escritura de *Ser y tiempo*. No obstante, nos rendimos a la evidencia y, ya que nos llegan tantos trabajos científicos, los adornaremos con el formato correspondiente. Para ello, ya con este número aportamos unas normas de edición orientadoras. Como no queremos que el autor haga nuestro trabajo y que espanten a quien no quiera meterse con cursivas, puntuaciones extrañas y demás incomodidades, el equipo de redacción adaptará aquellos textos interesantes que no cumplan dichas normas.

El segundo motivo nace en la asistencia a congresos y seminarios internacionales por parte de algunos miembros del equipo. Hemos descubierto allí

valiosísimos trabajos que nunca serán publicados. Brillantes investigadores asisten, presentan entretendidos y magníficos trabajos y los guardan en un cajón. Por ello, hemos decidido abrirles la puerta, aunque a menudo eso signifique publicarlos directamente en otros idiomas.

Planteadas la cuestión del ligero cambio de rumbo de nuestra nave interestelar, os presentamos a nuestra tripulación.

Para un número especial como este, hemos tenido la fortuna de contar con las recomendaciones de Julián Díez. En su artículo “Cinco príncipes, cinco reyes”, nos presenta a diez escritores fundamentales de literatura prospectiva. Abrir el número con estos diez grandes nombres es el mejor preámbulo. A continuación, presentamos *El año del diluvio*, de Margaret Atwood, extensa y certeramente estudiado por Elena Clemente, quien no ahorra relaciones críticas con el momento económico y cultural actual. De la otra crítica del número se ha ocupado Santiago L. Moreno, quien ha recuperado con su habitual lucidez y su cuidado criterio la novela de Dan Simmons *El terror*. La Doble Hélice de este número ha sido perpetrada por dos escritores, Rubén Sánchez Trigos y Antonio Rómar, quienes analizan el libro de uno de los miembros de Xatafi: *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción: Poética y Retórica de lo Prospectivo*, de Fernando Ángel Moreno. Advertimos de la amistad existente entre los críticos y el autor del libro. A pesar de que confiemos en el criterio profesional y en la objetividad de ambos analistas, nos parece pertinente advertirlo al lector por razones éticas. En cuanto a los tres grandes artículos, es un placer especial presentar el artículo del profesor Dana Simpson sobre libros de caballerías, donde se realiza un exhaustivo e interesante análisis sobre las relaciones entre fantasía y realidad en uno de los géneros más conocidos de nuestra literatura. Además ofrecemos hoy el artículo sobre la ciencia ficción argentina posterior a 2001, escrito por un antiguo colaborador de *Hélice*, Alejo Steimberg, que ha ganado el Jamie Bishop Memorial Award de 2011 y que fue publicado en Revista Iberoamericana, de la Universidad de Pittsburgh. Por último, cerramos esta celebración de nuestro quinto aniversario con el honor de publicar un excelente artículo, inédito en castellano, de quien para muchos de nosotros es la mejor escritora de ficción prospectiva de todos los tiempos: Ursula K. Le Guin. La traducción de Mariano Martín Rodríguez ha sido cotejada con la propia escritora, quien ha tenido la amabilidad de permitirnos su publicación. No se nos ocurre mejor manera de celebrar este aniversario. O sí: sabiendo que disfrutáis de este nuevo viaje a bordo de nuestra nave.

¡Bienvenidos a bordo!

El futuro obturado: el cronotopo aislado en la ciencia ficción argentina pos-2001

Alejo Steimberg
Universidad de Extremadura

[Forthcoming]: in *Revista Iberoamericana*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh University, Pittsburgh.

Abstract

The post-apocalyptic landscape is a typical setting for science-fiction stories, regardless of the context of the production of the work. But this context is hardly irrelevant, as it can have a heavy influence in the shaping of the fictional world. Fernando Reati (2006), in *Postales del porvenir: La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*, offers us a panorama of the Argentinian production of the genre between 1985 and 1999. The vast majority of the novels he analyzes are set in dystopian futures, a fact in which he sees the overwhelming shadow of the context of production of the texts: the neo-liberal Argentina that will abruptly fall with the crisis of 2001. The period that followed, in which the country would slowly recover, seems to show the preeminence of a different type of chronotope: a post-apocalyptic future cut off from the world such as we know it, but scattered with rests and fragments that identify the place as Argentina. The novels *Plop* (2004) by Rafael Pinedo and *Donde yo no estaba* (2006) by

Marcelo Cohen, and the graphic novel *El cuervo que sabía* (2008-2009), show indeed no interest in exploring the cause of the apocalypse or even in the apocalypse itself, and explore instead the following reconstruction (or the reconstructed world, if the supposed cataclysm took place long time ago). The post-apocalyptic future showed by these works has no explained reason, and thus the texts do not offer any warning about the direction taken by our civilization, unlike many science-fictional texts. As if the fall of a model of society (in this case, the neo-liberal model), the fall of a paradigm, blocked any possibility of speculation about the future. As if the future could only be imagined by cutting it off (at least in the chronological dimension) from the context of production. By doing that, these works relate themselves with the « eternal present » proper to the traditional post-apocalyptic imagery.

Introducción: presentación del corpus-aclaración terminológica

El término “ciencia ficción” evoca un conjunto específico de coordenadas narrativas espacio/temporales, un tipo particular de cronotopo¹. No existe, por supuesto,

1 “[...] la correlación esencial de relaciones espacio-temporales, tal como ha sido asimilada por la literatura (Bajtin, *Forms* 84, traducción mía).

El futuro obturado

un cronotopo único para la ciencia ficción, pero una gran parte de las obras que en ella se encuadran suele situarse en el futuro, y esto independientemente del contexto de producción del relato en cuestión. La ubicación del relato en un futuro cercano o remoto es una constante en una parte importante de los relatos de ciencia ficción, tanto para la producción anglosajona o europea como en el contexto, menos canónico, de la ciencia ficción de otras latitudes.

En *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*, Fernando Reati (2006) construye un panorama de la producción argentina del género entre 1985 y 1999 en el que se confirma este predominio del futuro como marco temporal de la acción. Las obras analizadas tienen lugar en un futuro relativamente cercano, y comparten además la particularidad de estar situadas en una línea histórica explícita, ya que suceden en un espacio-tiempo concreto cuyo origen se nos explica. Las novelas estudiadas tienen también en común la construcción de futuros distópicos, un hecho que Reati no deja de relacionar, ya desde el título, con el contexto de producción (la Argentina neoliberal).

Las obras que analizaremos aquí, dos novelas y una historieta en línea argentinas publicadas entre 2004 y 2009, pertenecen al período inmediatamente posterior al que toma Reati. Si bien el análisis de tres obras no puede aspirar a la representatividad, no puede dejar de observarse la ausencia del cronotopo dominante (una Argentina en un futuro

No existe, por supuesto, un cronotopo único para la ciencia ficción, pero una gran parte de las obras que en ella se encuadran suele situarse en el futuro, y esto independientemente del contexto de producción del relato en cuestión.

En *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*, Fernando Reati (2006) construye un panorama de la producción argentina del género entre 1985 y 1999 en el que se confirma este predominio del futuro como marco temporal de la acción.

relativamente cercano) en las obras analizadas en *Postales del porvenir*. Efectivamente, *Plop* (2004), de Rafael Pinedo, y la novela gráfica en línea *El cuervo que sabía* de Kwaichang Kráneo (2008-2009) se ubican en escenarios posapocalípticos de los que no se conoce ni la ubicación temporal concreta ni el cataclismo que les dio origen (las marcas de una “argentinidad” o “latinoamericanidad”, que luego se explicitarán, sí siguen estando presentes, en mayor o menor medida). El caso de *Donde yo no estaba*, de Marcelo Cohen (2006), es aún más ambiguo, ya que ni la geografía ni la historia del mundo de la ficción parecen coincidir exactamente con el nuestro. Sin embargo, las menciones constantes a una época pasada en la que el paradigma religioso dominante era el del “Dios único” (fácilmente identificable al Dios judeocristiano), sumados a tópicos tecnológicos típicos de la ciencia ficción (Inteligencias Artificiales, ingeniería genética, implantes biotecnológicos, etc.), construyen un cronotopo fácilmente identificable como posfuturista (el prefijo se agrega para señalar su condición contrautópica, y entonces conceptualmente alejada de la del que dio nombre a una de las “vanguardias históricas” de la modernidad) o al menos, como retroposfuturista o metaposfuturista. De la misma manera, diversos elementos funcionan como guiños de ojo que permiten un anclaje argentino y/o latinoamericano de la obra.

Si las obras tratadas por Reati estaban signadas por el contexto neoliberal, las que analizaremos son

El futuro obturado

todas posteriores al estallido de diciembre de 2001², a la crisis socioeconómica que sumergió al país y a la lenta recuperación posterior. Se trata de narraciones que tienen en común la falta de interés por los motivos del apocalipsis o por el apocalipsis en sí, que se concentran en la reconstrucción ulterior y que dejan de lado el aspecto de “advertencia” presente en muchas obras del género. Como si la debacle de un modelo (en este caso el neoliberal), la caída de un paradigma, más allá de la visión negativa que de él pueda mantenerse, obturase la posibilidad de la proyección; como si la única manera de imaginar un futuro consistiese en cortarlo casi completamente del contexto de producción de la obra, retomando la temporalidad de un presente eterno propia del imaginario tradicional posapocalíptico. Las novelas y la historieta elegidas no son, por supuesto, las únicas obras de ciencia ficción del mismo período que suceden en ese tipo de cronotopo: *Promesas naturales* (2006), de Oliverio Coelho, es otro ejemplo, y comparte además con *Donde yo no estaba* la ubicación en un cronotopo impreciso con rasgos identificables como posfuturistas y la presencia de marcas textuales que evidencian referencias culturales argentinas³. Es justamente debido a esos parecidos que no se la incluye en el presente análisis, ya que se ha preferido elegir obras que, así sea a partir de sus diferencias, ilustren de todos modos diferentes posibilidades de un mismo tipo de cronotopo.

Lo posapocalíptico, entonces, es de suma importancia en el corpus elegido, pero este imaginario debe por supuesto ser analizado en el contexto genérico en el que las obras se inscriben, que es el de la literatura de ciencia ficción. Es importante, por lo tanto, utilizar una definición de ciencia ficción operativa que aporte al análisis de las obras. En ese sentido, nos parece que la proporcionada por Darko Suvin sigue siendo sumamente útil, ya que parte de una clasificación general de toda la producción literaria tomando como parámetro principal la relación del mundo de la ficción o mundo

Si las obras tratadas por Reati estaban signadas por el contexto neoliberal, las que analizaremos son todas posteriores al estallido de diciembre de 2001, a la crisis socioeconómica que sumergió al país y a la lenta recuperación posterior.

secundario con el mundo primario, el contexto de producción de la obra. Suvin (Pour une poétique 25) considera la ciencia ficción como parte de la “ficción distanciada”, que es la ficción que construye mundos que presentan un *novum* (o varios *nova*), un elemento o característica imposible en el mundo primario que constituye el contexto de producción de la obra. Los diferentes géneros de la ficción distanciada introducen *nova* que mantienen una relación distinta con las leyes naturales. Esta comparación se realiza a partir de la relación que establece cada género con las leyes naturales: la *fantasy* las ignora, el fantástico las transgrede y la ciencia ficción las explota (16). Todos los géneros de la ficción distanciada ponen en escena mundos “otros”. En el caso de la ciencia ficción, esta otredad se construye a partir del discurso científico; el *novum* cienciaficcional debe ser validado por la lógica cognitiva (Suvin, *Metamorphoses* 63). Pero aún permaneciendo dentro de la ciencia ficción es posible establecer distinciones entre los tipos de *nova*.

En su artículo “Worlds Apart: A Theory of Science Fiction” (“Mundos aparte: una teoría sobre la ciencia ficción”), Carl Malmgren (25), partiendo de los aportes de Suvin, establece una definición de la ciencia ficción a partir de los mundos ficcionales que construye. La ciencia ficción, dice Malmgren, presenta mundos ficcionales cuyo sistema de actantes⁴ y cronotopos contiene al menos un factor de

2 El entonces presidente Fernando de la Rúa abandonó la Casa de Gobierno en helicóptero el 20 de diciembre de 2001, en medio de protestas sociales callejeras que ignoraron el estado de sitio decretado poco antes.

3 Una de las castas de mutantes que pueblan la novela recibe el significativo nombre de “grasitas”. El término, reinstalado políticamente por Eva Perón (“la abanderada de los humildes”), hacía referencia a las partes más desfavorecidas de la población. En boca de las clases altas y medias altas, “grasa” cobró un fuerte matiz despectivo, y pasó a referirse, como adjetivo, a los rasgos estilísticos de las clases más bajas.

4 Greimas (173) propone el concepto de “actante” para reemplazar al de “personaje” de Propp. El esquema actancial

El futuro obturado

Lo posapocalíptico, entonces, es de suma importancia en el corpus elegido, pero este imaginario debe por supuesto ser analizado en el contexto genérico en el que las obras se inscriben, que es el de la literatura de ciencia ficción.

El *nova* seminal en las tres obras que analizaremos aquí es, evidentemente, un cataclismo que cambia el rostro del mundo de manera definitiva.

extrañamiento (un *novum*) con respecto al mundo empírico, que se presenta naturalizado a través de un discurso científico. Pero para poder llegar a eso hace falta establecer una estructura básica general de los mundos de ficción, y eso es lo que Malmgren (25) hace al dividir en tres grupos los componentes básicos de todo mundo ficcional: un conjunto de actantes, una estructura social que regula sus interacciones y un espacio físico o *topos* que respeta una serie de leyes naturales (que también pueden ser propias del mundo en cuestión). En todo mundo cienciaficcional, el *novum* o los *nova* en cuestión se insertarán en uno o más de estos sistemas. Para determinar el punto de comparación a partir del cual evaluar el *novum* (es decir, el parámetro a considerar para determinar si determinado elemento del mundo de ficción constituye o no un *novum*), Malmgren sigue también a Suvin (*Metamorphoses* 11), para quien este “mundo básico narrativo” corresponde al “mundo cero” de propiedades empíricamente verificables en el que vive el autor de la obra en cuestión. Esto resulta coherente, ya que si la ciencia ficción especula o proyecta lo hace forzosa-mente desde un punto de partida, que no puede dejarse de lado en el momento del análisis de la obra. Malmgren (27) toma prestado a Rabkin el término “grafolecto” para designar “una práctica de escritura cuyo discurso está marcado diacríticamente con la huella de una matriz cultural, sociológica e histórica específica”. El grafolecto, continúa Malmgren, distingue a la “voz” que escribe como proviniendo de un tiempo, lugar y grupo social específico (la traducción es nuestra).

El *nova* seminal en las tres obras que analizaremos aquí es, evidentemente, un cataclismo que cambia el rostro del mundo de manera definitiva. En la mayoría de los casos, un apocalipsis cuya presencia es explícita en forma de ruinas o de referencias directas; en *Donde yo no estaba*, un cataclismo en sordina, cuya existencia se deduce por los diversos elementos que instalan el mundo de la ficción como una versión futura de la Tierra de principios del siglo XXI. A este *nova* se agregarán otros a otros niveles, como el de las costumbres o el orden social. En todos los casos, la reconstrucción (o el intento de reconstrucción) de un mundo a partir de un evento que lo transformó de manera drástica⁵ ocupa un

de Greimas se compone de seis categorías de actantes, organizados en tres pares opuestos: sujeto/objeto, destinador/destinatario, oponente/ayudante.

⁵ En *Donde yo no estaba* la reconstrucción (y, por ende, la destrucción previa) es menos física que simbólica: la « religión del Dios único » (que no puede no interpretarse

El futuro obturado

espacio central, y lo mismo ocurre con la presencia de *graflectos* que hace referencia, de manera más o menos evidente, más o menos constante, a diferentes formas de lo argentino o lo latinoamericano. Se trata, en todas las obras, de cronotopos posapocalípticos “aislados” (lo cual es coherente ya que todo posapocalipsis, en tanto que mundo poshistórico o ahistórico, está aislado y separado de la continuidad) que no por eso dejan de mostrar las huellas de una “argentinidad” o “latinoamericanidad” que parecen mostrarse, por su supervivencia, casi como indelebles. Otro paso esencial para el análisis es, entonces, tener en claro cuáles son los rasgos de lo “posapocalíptico”.

James Berger, en el primer capítulo de *After the End* (5-7), analiza la particular paradoja de los relatos apocalípticos:

The apocalypse [...] is The End, or resembles the end, or explains the end. But nearly every apocalyptic text presents the same paradox. The end is never the end [...]. In nearly every apocalyptic presentation, something remains after the end [...]. In modern science fiction accounts, a world as urban dystopia or desert wasteland survives [...]. The study of post-apocalypse is a study of what disappears and what remains.

Esos “mundos de después del fin” suelen tener determinados rasgos en común. Como señala Berger, en la ciencia ficción lo que suele sobrevivir es una tierra baldía o una distopía urbana, como ocurre en las ficciones encuadrables dentro de la rama del *cyberpunk*⁶. De las obras que analizaremos aquí, dos construyen mundos que reflejan la primera opción (un inmenso basural en el caso de *Plop*, un desierto en el de *El cuervo que sabía*), mientras *Donde yo no estaba* tiene más en común con los futuros tecnológicos y semi-totalitarios de las obras de Gibson y

como una referencia al monoteísmo de raíz judeocristiana) ha sido desplazado por la otra religión, la del Pensar, con todas las consecuencias que un cambio tal puede implicar en la cosmovisión de una civilización.

⁶ *Neuromancer*, de William Gibson (1984), es una de las obras señeras de esta corriente. La novela de Gibson presenta los rasgos básicos que se convertirían en una constante del *cyberpunk*: la existencia de un sistema político distópico (en el caso de Gibson, un mundo dominado por las corporaciones); un gran desarrollo tecnológico que se manifiesta en forma de un gran abanico de artefactos (Inteligencias Artificiales, cyborgs, etc.); la presencia de dispositivos (tecnológico-químicos y/o producto de las facultades mentales) que compiten con la realidad material, la suplantando y eventualmente llegan a constituir un continuo indiferenciable con ella.

otros. En todos los casos, los mundos construidos dan cuenta de una “territorialización”⁷ específica (con rasgos de lo argentino o lo latinoamericano) del cronotopo posapocalíptico utilizado.

Berger (9) también define el posapocalipsis posmoderno (como el retratado en las obras de ciencia ficción) como el espacio de la pos-historia. Efectivamente, en las obras que trataremos aquí la historia (o al menos una historia) parece haber terminado. Por la desaparición de la especie humana en *El cuervo que sabía*, y por ende de toda transmisión de memoria, y por la destrucción de la civilización tal y como la conocemos en *Plop*. En *Donde yo no estaba*, por su lado, lo poshistórico se evidencia en un presente continuo en el que, por ejemplo, ni la tecnología ni la moda parecen ya cambiar demasiado⁸.

Frank Kermode (1967), en el capítulo “The Modern Apocalypse” de *The Sense of an Ending*, también se expone sobre la anulación del paso del tiempo como efecto del apocalipsis: hablando específicamente sobre el sentido contemporáneo de “crisis”, sostiene que si los momentos que llamamos crisis son fines y comienzos, una particularidad de nuestra imaginación es que elige constantemente estar en el final de una época (96-97). Kermode señala también que la etapa de transición, durante la cual coexisten el pasado y el futuro, se ha vuelto eterna (ídem: 100-2): la creencia de que la propia época es transicional se modifica, y la transición pasa a ser una época en sí. El efecto de movernos de transición en transición tiene por efecto que nuestra existencia no establece ni relaciones inteligibles con el pasado ni relaciones predecibles con el futuro. Esto se verifica, en cada caso de una manera distinta, en las tres obras seleccionadas. La civilización de las ruinas de *Plop*, con sus sociedades de cazadores-recolectores que viven de desechos industriales, es un ejemplo casi literal de mezcla de épocas, con su presente eterno de supervivencia. *Donde yo no estaba* multiplica las evidencias de una temporalidad paralizada: el mundo de la ficción, el Delta Panorámico, muestra un avanzado estadio tecnológico que, paradójicamente, parece no

⁷ Ya habíamos empezado a trabajar la apropiación “no desterritorializada” de la ciencia ficción en la novela de Cohen en nuestro artículo “El posapocalipsis rioplatense de Marcelo Cohen. Una lectura de *Donde yo no estaba*” (Steimberg).

⁸ *Líber mí*, un folletín de “pantallátor” que fascina a los hijos de Aliano, el protagonista, se revela ser de la época de Carlos Mench, el escritor favorito de Aliano, muerto hace muchos años, que tampoco se precisan (Cohen, *Donde* 491-492).

El futuro obturado

El mundo que se nos presenta en *Plop* es un mundo de restos: restos de construcciones, de objetos, de costumbres. En una llanura de basura y barro, la flora y la fauna han quedado reducidas a los campeones de la supervivencia de cada reino.

cambiar desde hace eras⁹. Y en *El cuervo que sabía* el pasado se hace presente en forma de fragmentos inconexos, mientras la posibilidad de un futuro (al menos al comienzo del relato) ni siquiera se plantea. Pero más allá de la forma de la construcción de los mundos posapocalípticos, que es comparable con la que realizan otras narraciones de ciencia ficción, es esencial el carácter “territorializado” de los cronotopos puestos en escena.

Plop, de Rafael Pinedo, o el mundo como residuo

El mundo que se nos presenta en *Plop* es un mundo de restos: restos de construcciones, de objetos, de costumbres. En una llanura de basura y barro, la flora y la fauna han quedado reducidas a los campeones de la supervivencia de cada reino. Arbus-tos espinoso, arañas, gusanos, gatos, ratas, cerdos, perros salvajes y hongos (algunos comestibles, muchos venenosos) constituyen el exiguo panorama de las formas de vida restante, en un dominio absoluto de parásitos o depredadores que compiten entre sí. Y entre ellas, como un carroñero más, el hombre.

Nada se crea: todo es reutilización. No queda nada entero, todo es resto y fragmento. Fragmentos (de cemento, plástico, vidrio, lata, metal casi siempre con óxido) son los materiales a la disposición de los habitantes del “grupo” (como se llama a los colectivos humanos existentes) en el que nace Plop

(bautizado así por el ruido hecho al nacer cayendo en el omnipresente barro), el protagonista. Y de fragmentos también es la cultura de esos grupos humanos, con palabras y expresiones venidas de épocas olvidadas y resignificadas en ese mundo del barro y la basura. Una cultura del reciclado absoluto, del que no escapan (del que *sobre todo* no escapan) los cuerpos humanos. El reciclado es el destino del inútil, del viejo, del débil, del enfermo; del que es, por su sola existencia, un obstáculo para la supervivencia del grupo. Es un mundo en el que todo se usa, empezando por las personas: usar, efectivamente, es la manera habitual de referirse al sexo. Un mundo en el que nada se produce, y en que sus habitantes no pueden ser otra cosa que cazadores (de ratas, de gatos, de otros hombres) y recolectores (de basura y de restos para reciclar). Un mundo en el que afloran, como basura flotando en el agua (agua que no puede tomarse, porque brilla de noche, una vez toca el suelo), rastros de otras épocas, sin que nadie identifique ese origen, o le importe. No son más que restos, y los restos se usan. Esos restos afloran a veces en forma de palabras, que conservan muchas veces el esqueleto, o el fantasma, de lo que a veces significaron. Así la “Plaza” es el espacio vacío que se deja en medio de cada Asentamiento (siempre precario y temporario) del grupo (Pinedo 18). Y sin embargo, pese a que lo queda de cultura sean residuos, hay algo más peligroso que la basura (que puede matar, en forma de hierros retorcidos que se clavan en la carne): la ausencia de ésta, o sea la naturaleza: “existen lugares donde hay más matorrales que basura. Pero son peligrosos, ahí andan animales. Por lo general, el que entra no sale”. Los habitantes del mundo de *Plop* siguen sintiendo como propio al espacio de la cultura frente al espacio de la naturaleza, aunque su cultura sea una cultura de la basura. Por que la basura, entendida como algo que sobra y no puede ser absorbido por la naturaleza, no puede sino ser obra humana.

Las sobras del pasado utilizadas por los habitantes del mundo de *Plop* son las que sirven o no desentonan con una forma de vida centrada únicamente en la supervivencia, en el combate cotidiano por la vida. En ese contexto, es coherente que la organización interna del grupo de Plop sea heredera de estructuras militares y policiales: el líder máximo recibe el nombre de Comisario General, las tareas se dividen por un sistema de brigadas (15-16), y en casos específicos se forman células (37). Y como parte de este universo policíaco-militar, como

⁹ Ninguno de los libros que cita el diario de Aliano (la forma que adopta la novela) da cuenta de otras coordenadas tecnológicas: ni el libro de Mench ni el *Libro del Yud*, el libro canónico de la Religión del Pensar, en el que aparecen “monitorios”, las inteligencias artificiales que supervisan el estado de las viviendas (Cohen, Donde 400).

El futuro obturado

su contracara, se incorporan códigos de la cultura carcelaria, y se llaman “púas” a los cuchillos (21).

Los grupos humanos que muestra *Plop*, entonces, volvieron a un modo de vida de cazadores-recolectores, de sociedad tribal con sus propias costumbres, organización y tabúes (22). Que siempre funcionan, por supuesto, como reciclado de los de épocas olvidadas. Y es así como, pronto en la novela, nos enteramos del tabú del grupo de Plop: “todos hablan mirando para abajo. Se ríen con la boca cerrada, gritan entre dientes. Nunca abren la boca” (22). El recitado completo del tabú en ocasión de la iniciación (la entrada en la vida adulta) de Plop y sus amigos la Tini y el Urso, que incluye frases como “la comida se mastica, nadie la mira”, o “en boca cerrada no entran moscas” (30), revela el material discursivo de origen del tabú. El grupo de Plop venera las briznas (en los ejemplos citados, de refranes o “buenas maneras”), fosilizadas y sacralizadas, del mundo previo a su presente eterno de basura y barro. Estos restos afloran, transformados y casi irreconocibles, en los ritos y costumbres del grupo de Plop. Veamos el ejemplo del que se explica en el capítulo “El Karibom”:

En la primera luna llena después del solsticio de invierno se celebraba el Karibom.

Se sentaban los viejos en el centro de la Plaza. Con algunos tambores, con hierros y tachos, y empezaban a golpear rítmicamente: Ta, ta ta, tatá.

El resto de la gente caminaba en ronda. Al ritmo de los golpes. Eso podía durar toda la noche.

Estaba prohibido pelear o discutir. Ahí estaban todos. Las madres con sus chicos, los secretarios, las secretarias, el Comisario General y su mujer, los viejos, los jóvenes, hasta los esclavos de Voluntarios Dos (Pinedo 27).

El festejo del Karibom muestra diversos puntos en común con el Carnaval, además de cierto parecido en el nombre, aunque las fechas no coincidan. Como en las murgas del carnaval rioplatense, la percusión cumple un rol esencial. Y como es tradicional en el carnaval¹⁰, se trata de un momento en el que se suspenden momentáneamente las diferencias sociales. La otra fiesta importante que se menciona en la novela se llama, precisamente, la Fiesta, y tiene lugar diez noches después del solsticio de verano, para el fin del calendario¹¹ (43). Sólo

¹⁰ Bajtin habló largamente al respecto en su célebre libro *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*.

¹¹ Tomando en cuenta que los solsticios ocurren alrededor del 21 de junio y del 21 de diciembre, y las precisiones

queda el esqueleto de la celebración, sin referencia histórica ni mítica (“Jamás nadie dijo qué se conmemoraba”), y en una condensación que anula toda referencia concreta, las fiestas (Navidad y Año Nuevo), pasan a ser, simplemente, la Fiesta. Y hasta los entretenimientos son, también, fragmentos y residuos de juegos y deportes del pasado: durante el Karibom, Plop juega al tackle, que consiste en correr y tumbar al otro (43).

Los residuos del pasado, por escasos, son verdaderas reliquias, tanto los materiales como los simbólicos. Por eso, cuando la vieja Goro (la dueña de Plop, quien lo salvó de la muerte al nacer) lee en voz alta una descripción del Big Bang, todos los miembros del grupo, del primero al último, sin distinción de rango, la escuchan con veneración, aunque nadie entienda ni una palabra de lo que dice (46). Y es que un texto que habla de un origen carece de sentido en el presente de decadencia eterna del mundo de la novela. Y la adoración del pasado (de lo poco que queda de él) excede a la cultura: un árbol seco, sin hojas, es un objeto de atracción para todos, y hasta existe un grupo que vive para cuidarlo, autodenominado “Guardianes del árbol”. La veneración del grupo los lleva a una práctica exótica para el resto de los grupos: limpiar. El terreno que rodea al árbol presenta entonces sólo tierra (barro), sin alambre, vidrio o madera rota, lo que aumenta la singularidad del área: un espacio sin residuos sólo puede provenir del pasado. O así piensa la mayoría: unos pocos hablan de la existencia de una “Tierra Sana”

que se dan sobre la época de celebración del Karibom, queda definitivamente claro que el escenario de la novela es el hemisferio Sur. El Karibom es claramente el 31 de diciembre.

El mundo de *Plop* está plagado de residuos culturales e históricos. Muchos, como los mencionados más arriba, son indicios generales de una pertenencia a la cultura occidental.

El futuro obturado

donde no llueve siempre y de la que salen cosas llamadas plantas que dan comida, frutos; los llaman Mesías, y dicen saber cómo llegar a esa tierra única (101). Uno de estos mesías llega al grupo; Plop, que ya es el líder y sabe cosas que los otros no, está convencido de que el mesías no hace más que hablar del pasado y se las arregla para desembarazarse de él. Por que Plop es un hombre de su época, una época sin futuro y con un pasado muerto y enterrado.

El mundo de *Plop* está plagado de residuos culturales e históricos. Muchos, como los mencionados más arriba, son indicios generales de una pertenencia a la cultura occidental. Pero también hay marcas mucho más específicas, que construyen un cronotopo claramente anclado, en términos geográficos y culturales, en Argentina. Estas “marcas de territorialización” del mundo posapocalíptico relativamente típico de la ciencia ficción son de tres tipos: culturales, idiomáticas y geográficas. De las marcas idiomáticas, la más representativa y ubicua es el voseo. Los otros dos tipos, entonces, merecen ser observados con mayor detalle.

La ubicación geográfica se realiza prácticamente en una sola página (22), donde se nos describe un paisaje uniformemente llano (“La Llanura, la llaman”), sólo interrumpido por las omnipresentes pilas de basura. El breve capítulo proporciona más detalles:

Dicen los viajeros que lejos, a más de treinta días de camino, el suelo se levanta y hay partes de piedra y no hay cascotes ni latas.

[...] A lo lejos, por donde sale el sol, de noche se ve un resplandor [...]. Dicen los viejos que todo es agua.

Una extensa llanura, limitada de un lado por montañas y del otro (el Este) por una inmensa extensión de agua. No resulta difícil, a partir de estas precisiones, ubicar el escenario de la novela, de manera general y apoyándose en el resto de los indicios, en una de las regiones más representativas y conocidas de Argentina, la Pampa (que excede a la provincia homónima). Por supuesto, esto resulta de importancia sólo para el lector. Los habitantes del mundo de *Plop* reciben estos relatos con la misma incredulidad (“nadie les cree”, “son cuentos”). Su mundo es un mundo de basura, sin límites ni cambios.

Ese mundo de residuos es un mundo de miseria y de pobreza, y la vida en ese mundo toma elementos, con toda lógica, de los rasgos con que se definen las

zonas de pobreza extrema en la Argentina contemporánea, y su emergente más visible, la “villa miseria”. Los miembros del grupo de Plop viven en “cassillas” de chapa, y sus campamentos temporarios se llaman “asentamientos”, en una perennización de la cultura de la precariedad.

El cuervo que sabía, de Kwaichang Kráneo: pulsión y desierto, o el desierto de la pulsión

El mundo de *El cuervo que sabía* es, en muchos aspectos, el opuesto del de *Plop*. Si el mundo de la novela de Pinedo es un mundo de restos, de sobras, el de la historieta de Kráneo (Carlos Lima) es un mundo en el que no queda casi nada. Aunque en ambos casos se trata de desiertos: un desierto de basura y barro en un caso, un desierto de roca y árboles petrificados en el otro, unidos por el hecho de ser mundos estériles.

La primera página de *El cuervo...* (la página cero en realidad, que hace las veces de “tapa” virtual) parece dar una idea bastante clara de lo que le espera al lector¹²: la página está ocupada por una única viñeta que muestra a una figura humanoide (luego veremos que es un chico humano con un traje especial) sosteniendo lo que parece ser una foto de familia, contra un fondo indefinido y aparentemente rocoso. En sobrepuesto, el título de la historieta, seguido de un epígrafe: “dentro de 200 años, ¿quién se acordará de nosotros?”. Sin embargo, esta aparente precisión se ve desestabilizada a lo largo de la historieta, que hace referencia a civilizaciones e imperios que no pueden haber surgido y desaparecido en sólo dos siglos¹³. Esa desestabilización de las coordenadas temporales contribuye a la construcción de un escenario situado en un futuro impreciso, cuya singularidad ya se establece desde las primeras páginas. Así, la página 2 (de viñeta única, como la página 3) nos muestra la figura humanoide de la primera página avanzando por un desierto, y la siguiente un plano entero de la misma figura. Esta página, en una mezcla perturbadora de extrañeza y familiaridad que evoca el efecto de lo *siniestro* en la literatura fantástica de efectuar una transformación de lo familiar en extraño (Jackson 64), nos muestra al personaje (que parece una especie de cíclope con apéndices que recuerdan las orejas de un ratón) cantando una canción infantil muy

¹² La historieta se publicó semanalmente en www.historietasreales.com.ar.

¹³ En un guiño metaliterario, se hace referencia a la civilización de los Murkins, que pertenece a un futuro distante en la obra de Cordwainer Smith (Kráneo 61).

El futuro obturado

conocida (“El gallo pinto se durmió...”) y expresando su incompreensión al respecto (“Me gustaría saber qué cosa es un ‘cocoricó’”). El mismo recurso para evidenciar la distancia del personaje con la cultura del contexto de producción de la obra se vuelve utilizar unas páginas más tarde, cuando el personaje canta otra canción (“y al final del largo día/ con un gran queso campero/ el ratón siempre volvía/ a dormir a su agujero”) y la interpreta de manera errónea: Mono (el protagonista) le cuenta a Lobo (un personaje que parece, por el momento, invisible o inexistente), que “queso campero” quería decir, en el pasado del que proviene la canción, “buen compañero” (Kráneo 9).

Como en *Plop*, el de *El cuervo que sabía* es un mundo en el que hasta los fenómenos naturales se han visto transformados como causa de algún tipo de cataclismo. Si en *Plop* el agua de lluvia es la única que puede beberse, en *El cuervo...* la lluvia es ácida, y le sirve al protagonista para recargar sus “pilas de ácido”, *novum* claramente cienciaficcional (4). El misterio del acompañante invisible también se resuelve en clave científico-tecnológica: Lobo (que cuando es representado toma una forma canina o antropo-canina) es una “esquizofrenia de compañía” (43). El mismo Lobo lo confirma hablando con Mono: “Yo estoy de tu lado, Monito... Soy tu lado, somos lo mismo” (74, en negrita en el original). En los recuerdos de Mono que se nos muestran poco antes del final podemos ver como Dardo, su padre, le inculca a través del oído algún tipo de dispositivo, diciéndole que le va a dejar un amigo hasta que vuelva, y que es un lobo (81). Y el cuervo del título lo confirma, al definir a Lobo como “un implante esquizofrénico independiente” (86).

Al comienzo de este apartado se dijo que *El cuervo que sabía* funcionaba, de diversas maneras, como un opuesto de *Plop*, y esto a pesar de los mundos yermos que comparten. Y una de las diferencias principales tiene que ver con el “tono” de la historia. Si *Plop* es un relato duro como los hierros residuos de metal y vidrio que, mezclados con el barro, cubren la superficie de ese mundo, *El cuervo...* destila cariño por su protagonista y por la especie a la que pertenece (la humana), un cariño explicitado por la voz narradora en su parlamento final: “seguimos en el camino, y los recordamos con cariño y tristeza, violentos padres humanos” (96). En esta última página la voz narradora les vuelve a hablar directamente a los lectores —ya se había dirigido a los “queridos lectores del pasado” (72)— y se identifica como perteneciente a una forma de

vida (natural o artificial, no se precisa) heredera de la humanidad, y dice provenir del futuro. La historietta sería entonces un testimonio desde el futuro, y el dibujante no sería más que una interfase de ésta, no del todo fácil de controlar: “los dibujos de un sistema nervioso poco confiable no siempre respondieron a mi entera voluntad”. Lo interesante del recurso es que, sin anular el carácter aislado del cronotopo construido, establece un lazo entre el presente del lector y el futuro de la historia. Mientras *Plop* enfrenta al lector con el horror de una humanidad reducida a una guerra continua de todos contra todos por la supervivencia en la que sólo se aceptan aliados circunstanciales, *El cuervo que sabía* retrata la permanencia de lo humano, aún más allá de su desaparición física. De hecho, la historietta se cierra con un parlamento de la voz narradora que va en ese sentido:

Quería decirte: no importa el nombre de la tormenta que asolará tu mundo y será el inicio de tu extinción.

Importa que nos dieron impulso a nosotros, sus hijos, que vamos corriendo hacia el futuro que admite posibilidades, pero nunca hace una sola promesa.

El cuervo que sabía es la historia del último chico humano, Mono, y sobre todo de los acontecimientos precipitados por su naturaleza humana. Mono vive sólo, sin más compañía que la (virtual) del lobo y de la “maquinik” que produce agua y comida y supervisa la tecnología que asegura su supervivencia, como la del “nanotraje” que le permite soportar un medio ambiente vuelto inapto para la vida y le da una apariencia ratonil (las orejas son captosres de energía solar). La maquinik también es responsable de sintetizar drogas que impidan el desarrollo sexual, pero una falla en este cometido precipita los acontecimientos. Este desarrollo altera la existencia de Mono, hasta el momento sin otro objetivo que la mera supervivencia y marca la definitiva irrupción de lo humano. Hasta entonces, Mono vivía una existencia signada por lo animal y lo tecnológico. Como se supone hace el animal del que toma su apodo, Mono repetía acciones (que le dictaba su maquinik) sin entenderlas. Como un ratón, del que su nanotraje le daba la apariencia, vivía de sobras y hurgaba entre restos, entre los que buscaba objetos que le pedía su maquinik (12). Su desarrollo sexual cambia todo esto, como le señala la Inteligencia Artificial que Mono activa al curiosear entre

El futuro obturado

los restos de una nave estrellada: “Lo que tenés es un festival de hormonas. Evidentemente, las drogas de tu maquinik fallaron, permitiendo que tus caracteres sexuales madurasen, algo complicado para un ratón” (41). Algo más adelante, la entidad confirma su suposición: “Ahora está claro. La libido no suprimida de Mono fue la que derribó este avión” (45). Más allá de la metáfora sobre la fuerza de las pulsiones, el hecho se explica en la obra por el complicado mecanismo de funcionamiento de la nave, que tiene algún tipo de contacto con un satélite que guarda “como una joya” a una chica en hibernación (80). Pero lo que prima es la postulación de la fuerza de las pulsiones, y específicamente de la pulsión sexual: la voz narradora, en un resumen de la acción, vuelve afirmar: “¡La libido derriba aviones!” (72). De todas formas, la atracción de Mono por el sexo opuesto no queda limitada, en la obra, al sólo aspecto sexual, y se da lugar a su costado más romántico. Cuando el protagonista recibe información de parte del cuervo (que pasa a ser un animal “que sabe” y puede comunicarse luego de ingerir una de las unidades de almacenamiento de energía del avión derribado), su visualización de la chica en hibernación en un satélite en órbita está encabezado por el epígrafe “La chica de tus sueños” (80). Y cuando Mono discute con el cuervo sobre la posibilidad de alcanzar a la chica alguna vez, la respuesta negativa del cuervo se da en clave lírica: “Quiénes podrían hacerlo ya no existen, y nosotros no tenemos los medios [...]. Las ciudades de las vidis [registros audiovisuales] son canciones del pasado [...]. la chica es una canción imposible”. Lo que no impide que Mono se fije como objetivo alcanzar a la chica, aunque tal vez no suceda nunca.

Lo que también es interesante es que esta postulación de la importancia de los impulsos sexuales como parte constitutiva de la identidad humana no se realiza oponiendo lo humano a lo no humano, lo natural a lo artificial: el sexo (y la actividad sexual en particular) funciona también, en la historia, como un dispositivo para incorporar “mejoras” científicas que faciliten la adaptación del cuerpo humano al nuevo medio ambiente, sin necesidad de mediaciones como la del “nanotraje”. La imagen que muestra la relación sexual entre Mono y una especie de clon de la chica congelada en el espacio está encabezada por la leyenda “Recuperación, transmisión y transformación de la información” (72). El cuervo parlante explica poco más tarde en qué consiste esta transformación: “En el intercambio de fluidos, ella te inoculó 600 millones de

nanobots que e aproximadamente 120 segundos se convertirán en un sistema de 127.000 millones de operadores nanobóticos en tu organismo” (75). El uso de *nova* como “nanobots” u “operadores nanobóticos” inscribe de pleno la explicación del cuervo en un verosímil ciencia ficcional.

Otro rasgo particular de *El cuervo...* es que, como en *Plop*, el cronotopo que se construye presenta rasgos de territorialización particulares vinculados con lo argentino. Estas marcas geográficas y culturales, menos abundantes que en la novela de Pinedo (lo cuál es lógico, teniendo en cuenta que en la historieta de Kráneo hay un solo personaje y un escenario prácticamente vacío), no dejan de hacerse presentes. La primera es la ya mencionada canción infantil que aparece en la página 3, “El gallo pinto se durmió”, del escritor y titiritero argentino Javier Villafañe; la segunda, omnipresente como en *Plop*, es el voseo. Por otra parte, la poca profusión de estas marcas de territorialización es coherente con la focalización de la historieta en la supervivencia de lo humano¹⁴. Y, como sucedía en *Plop*, el mundo de

14 Es posible encontrar antecedentes de historietas emparentadas con la ciencia ficción que focalizan las pulsiones, y especialmente la sexual, como característica (y motor de la supervivencia) del ser humano. En el primer tomo de la saga *La casta de los metabarones*, de Alejandro Jodorowsky y Juan Giménez, *Othon le trisaieul* (Othon el tata-rabuelo), el protagonista, que sufrió la pérdida de su aparato reproductor, logra conducir una nave espacial “gracias a su instinto”, adosando el comando de la nave a su enterpierna. De manera similar, en el encuentro virtual con la inteligencia artificial que conducía el avión estrellado, Mono es salvado de hacer en el muro de fuego por un rayo luminoso que conecta su ingle con la extraña construcción a la que

El mundo de *El cuervo que sabía* es, en muchos aspectos, el opuesto del de *Plop*. Si el mundo de la novela de Pinedo es un mundo de restos, de sobras, el de la historieta de Kráneo (Carlos Lima) es un mundo en el que no queda casi nada.

El futuro obturado

El cuervo... está constituido por fragmentos, mezclados y transformados, del mundo del pasado, que ya no existe. Esos fragmentos se manifiestan en la obra principalmente de dos maneras. Por un lado, a través de las canciones y refranes que Mono repite, y que pueden provenir de tipos de discurso bien diferentes del que les atribuye el protagonista; es lo que sucede con el “refrán” “Vorsprung duch technik” (traducible aproximadamente como “progreso a través de la tecnología”), que aparece dos veces a lo largo de la obra, primero en boca de Mono y luego del cuervo (Kráneo 60 y 76), y que es en realidad el slogan de la marca de autos alemana Audi. Lejos de este origen comercial, el “refrán” explica de manera literal, en el mundo de la obra, la supervivencia del ser humano (cuyo único exponente en la tierra parece ser el protagonista), inviable sin la ayuda de la tecnología. Efectivamente, sin su “maquinik de supervivencia”, su nanotraje y sus paneles solares primero, y sus “operadores nanobóticos” después, la vida de Mono no sería posible en el medio ambiente contaminado que lo rodea. Otro ejemplo de adaptación de restos culturales es la canción que tararea Mono antes de dormirse en una excursión al desierto: “Lobo de la guarda/ loca compañía/ no me dejes solo/ ni de noche de día”¹⁵. La segunda manifestación de fragmentos del pasado, además de los refranes y canciones, la constituyen las “vidis” que Mono atesora, de las cuales la mayoría son “vidis de chicas”, una preferencia debida al desarrollo sexual de Mono que su maquinik defectuosa no impidió. Es interesante también que la tecnología falla para anular la libido de Mono pero no para asegurar su supervivencia. Lo que prevalece es el impulso humano de supervivencia, incluso si esto implica una hibridación tecnológica.

El Delta Panorámico de Marcelo Cohen, ¿un posapocalipsis que se ignora a sí mismo?

Donde yo no estaba parece situarnos, en principio, a años luz de los cronotopos de *Plop* y *El cuervo que sabía*. Y sin embargo se trata, en ambos casos, de construcciones de mundos posapocalípticos, claro que de tipos bien distintos. Las tierras devastadas de las últimas dos obras, coincidentes con el arquetipo de “tierra baldía” de la tipología binaria de Berger (5-7), son más fáciles de identificar como

quiere llegar, cubierta de esculturas femeninas (Kráneo 44). En ambos casos se literaliza a través del dibujo la idea del impulso sexual como motor y como esencial para la vida.

¹⁵ La canción es una adaptación de la oración “Ángel de la guarda/ dulce compañía...”.

Donde yo no estaba parece situarnos, en principio, a años luz de los cronotopos de *Plop* y *El cuervo que sabía*. Y sin embargo se trata, en ambos casos, de construcciones de mundos posapocalípticos, claro que de tipos bien distintos.

espacios posapocalípticos que el escenario de la novela de Cohen. Profusamente habitado, el Delta Panorámico, el mundo que Cohen crea en el libro de relatos *Los acuáticos* (2001) y continúa desarrollando en *Donde yo no estaba*, no deja de evidenciar rasgos propios de lo posapocalíptico, con una singularidad: el Delta Panorámico es, de alguna manera, un posapocalipsis que se ignora a sí mismo. Aparentemente un mundo perfectamente funcional, el Delta Panorámico muestra, a lo largo de las más de setecientas páginas de la novela, características propias tanto del segundo tipo de mundo mencionado por Berger, la utopía urbana, como de representaciones más tradicionales de lo posapocalíptico. Pero la novela de Cohen es atípica en varios aspectos. Por un lado, presenta una forma particular y asordinada de distopía urbana que se sitúa además, a diferencia de lo que ocurre por ejemplo la ciencia ficción *cyberpunk* norteamericana, en la periferia del mundo de la ficción¹⁶. Por otro, al construir un mundo posapocalíptico en el que la vida

¹⁶ La novela multiplica las referencias a Isla Múrmora, la isla-país del Delta en el que se desarrolla la novela, como espacio “secundario”, “atrasado” (Cohen, *Donde* 286, 492).

El futuro obturado

sigue “normalmente” consigue el efecto paradójico de un posapocalipsis casi desdramatizado. El resultado es tanto una versión de un escenario tradicional de la ciencia ficción como una reflexión metalingüística sobre el género en el que se inscribe y con el que dialoga.

Sin índice ni capítulos, *Donde yo no estaba* (9) comienza directamente con una entrada del diario íntimo que pretende ser. Así, luego de la fecha (sin mes ni año), leemos:

A veces el monitorio de casa cumple sus funciones con un celo arrasador: Hoy a la hora del desayuno, justo cuando me llevaba la taza de cafeto a la boca, el individuo se encendió en la pared para informarme de que en el techo del cobertizo de las herramientas siguen extendiéndose unas manchas de humedad.

Con *nova* como “monitorio” o “cafeto”, estas primeras líneas nos sumergen en un mundo que definitivamente no es el nuestro, el mundo del lector. O, más bien, que *ya* no es el nuestro: los *nova* introducidos, lo suficientemente cercanos a objetos del mundo empírico y contemporáneo como para que podamos considerarlos como evoluciones de ellos (teniendo en cuenta que el mundo de la novela está en un estadio tecnológico más avanzado que el nuestro), colaboran en la construcción de un cronotopo posfuturista. Y esto, por supuesto, independientemente de que el Delta Panorámico sea o pretenda ser una versión futura del mundo actual o la evolución de un mundo paralelo: la construcción de la impresión posfuturista sirve para establecer una relación con los mundos de la ciencia ficción, con los que la novela dialoga. Pero no con todos: específicamente, con aquellos con los que se muestra como posapocalípticos. Y es que más allá de que el Delta sea la versión futura de “nuestro” mundo o de otro (que, de todas formas, se le parecería bastante), lo que va quedando claro a medida que avanza el relato es que el mundo de la novela sobrevivió a un cataclismo, si no material, al menos conceptual y cosmogónico, y por ende nada despreciable: en un pasado remoto, la religión (y sistema de pensamiento) dominante no era la Religión del Pensar del presente de la novela, sino otro, la del Dios Único, de la que no quedan más que algunos creyentes irreductibles y algo fanáticos. El Delta Panorámico es entonces un mundo pos-monoteísta, siendo justamente ese cambio de paradigma el cataclismo del que es sobreviviente. Pero no es ese dato el único

Más allá de las diferencias de “tono” y de foco del relato entre *El cuervo...* y *Plop*, en ambas obras, en tanto suceden en mundos devastados, ocupa un lugar esencial la lucha por la supervivencia (de la especie humana en un caso, de los individuos en el otro). En el mundo de *Donde yo no estaba*, en el que si hubo un cataclismo (y parece haberlo habido, al menos en lo concerniente a una visión del mundo) sucedió hace tanto tiempo que la memoria se ha perdido, no es extraño que esto no sea así.

El futuro obturado

elemento para considerar al mundo de *Donde yo no estaba* como posapocalíptico: a lo largo de la novela se van acumulando elementos de ese tipo de escenario, tanto en su versión tradicional (proveniente de textos religiosos) como en sus relecturas ciencia-ficcionales.

Entre los rasgos característicos de las representaciones más tradicionales de mundos posapocalípticos se encuentra, como habíamos comenzado a mencionar antes, la ruptura con el pasado y el fin de todo proceso histórico, el quiebre de las causalidades naturales e históricas (Raphaël 14). En la novela de Cohen, una de las maneras en las que esta atemporalidad se manifiesta es a través de la Panconciencia: la facultad, compartida por todos los habitantes del Delta, de “viajar” por una conciencia distinta de la propia (una especie de paseo, digamos, por otra mente). La sensación de ruptura de los límites temporales que proporciona la Panconciencia es señalada desde la primera experiencia narrada, en la que se la describe como un “vicio que nos llena de mundos ajenos, única eternidad”¹⁷ (Cohen, *Donde* 76). En tanto que experiencia puramente mental, la Panconciencia separa de lo carnal, de lo material y del aquí y ahora, construyendo así una impresión de atemporalidad. Esa consideración de la Panconciencia como una búsqueda de la eternidad también aparece en la crítica que realiza Fusco Maraguane, el fumigador contestatario, cuando fustiga el escapismo de la “Pan”:

[...] nadie quiere asumir que vive en el tiempo; quieren rapidez; puro narcisismo; náusea, irrealidad, alineación, autonomía total; anhelo de satisfacción instantánea y constante... ¡en esta isla de pordioseros! [...] el narciso quiere que el tiempo culmine en una eternidad perfecta; y lo quiere enseguida; por eso la gente se relame con la Panconciencia y se olvida de la materia real, las lombrices de la tierra, las vides (139).

Esta atemporalidad de la Panconciencia se suma a la propia del Delta Panorámico y específicamente de Isla Múrmora, que parece fijada, como señalábamos antes, en una especie de “futuro” eterno en el

que ni siquiera sus propios habitantes parece percibir el paso del tiempo, que por otra parte tampoco parece ser importante ni tener demasiado importancia. Pero si esta característica acerca al mundo *Donde yo no estaba* a la descripción tradicional de lo posapocalíptico, hay un rasgo fundamental que lo singulariza, y es que se trataría en todo caso de un posapocalipsis de un mundo secundario, “de pordioseros”, como dice Maraguane en su diatriba.

El carácter “atrasado” de isla Múrmora es mencionado de manera recurrente a lo largo de la novela. Así Aliano, el narrador, describe a su isla como “la retaguardia provinciana del futuro” (285), con una expresión que hace referencia al atraso sociopolítico y tecnológico de la isla en comparación con otros territorios del Delta. Este “subdesarrollo” de la isla resulta importante porque participa de la construcción, junto con otros elementos, de un cronotopo en el que se insertan, ligeramente transformados, elementos de una identidad, más o menos estereotipada, argentina o latinoamericana. El anacronismo de Isla Múrmora, en la que todo lo nuevo ya es viejo en otras partes del Delta, puede y debe leerse también en clave sociopolítica.

Además del énfasis en lo periférico del lugar de la acción (Isla Múrmora) con respecto al mundo ficcional (el Delta Panorámico), *Donde yo no estaba* presenta otras “marcas de territorialización” del cronotopo cienciaficcional que utiliza y transforma. Como en *Plop* y *El cuervo que sabía*, las marcas idiomáticas toman la forma del voseo. Como en esas obras, la lengua del mundo ficcional está enrarecida por neologismos. También hay marcas culturales, como una de las maneras en que se bebe la omnipresente infusión de *yecle*: en ronda, en cáscara de calabaza, sorbido con una caña (560), en una referencia inequívoca a la manera tradicional de preparar y tomar la yerba mate, consumida de la manera descrita principalmente en Argentina, Uruguay y el sur de Brasil. La imagen del delta, por último, si no es una característica identificatoria de los argentino sí lo es de lo rioplatense, como el mate y el voseo.

Más allá de las diferencias de “tono” y de foco del relato entre *El cuervo...* y *Plop*, en ambas obras, en tanto suceden en mundos devastados, ocupa un lugar esencial la lucha por la supervivencia (de la especie humana en un caso, de los individuos en el otro). En el mundo de *Donde yo no estaba*, en el que si hubo un cataclismo (y parece haberlo habido, al menos en lo concerniente a una visión del mundo) sucedió hace tanto tiempo que la memoria se

17 La presencia de dispositivos (tecnológicos, químicos o producto de las facultades mentales) que compiten con la realidad material es un motivo recurrente en la ciencia ficción a partir de la segunda mitad del siglo XX. En el subgénero cyberpunk, que toma a sus vez muchos elementos del tipo de ciencia ficción practicada por Philip K. Dick, los artefactos generadores de realidad virtual suelen ser un elemento recurrente.

El futuro obturado

ha perdido, no es extraño que esto no sea así. Y es que si los protagonistas de las obras de Kráneo y Pinedo debe vivir sobre las ruinas de un cataclismo devastador, en la novela de Cohen los eventos que desencadenan la acción carecen de cualquier dimensión monumental. Por más extraños que sean los acontecimientos que la singularidad del mundo de *Donde yo no estaba* permita, los hechos que impulsan a Aliano a realizar las acciones principales de la novela (proteger a un fugitivo de las autoridades y realizar un largo periplo por la isla) no tienen nada de cienciafocionales. Efectivamente, lo que aleja a Aliano de su rutina son sucesos de lo más prosaicos: una separación y una enfermedad potencial y aparentemente mortal. Aliano se sitúa e las antípodas de Plop y Mono, movidos ambos por objetivos concretos y puntuales: al protagonista de *Donde yo no estaba* la acción le sucede, le ocurre sin que él la haya buscado. Y la única vez que aparece la palabra “apocalipsis” en el texto es para un evento tan poco extraordinario, tan propio de “nuestro” mundo real y concreto como el robo de un vehículo. El robo de su *cocheciño* es para Aliano su apocalipsis particular, alejadísimo del final catastrófico pero con posibilidad de redención en el que creen

Toda apropiación de un género dado desde coordenadas geográficas y culturas distintas de las de su origen requiere, para no caer en una simple repetición de modelos, de una adaptación. Las obras aquí analizadas, más allá de sus singularidades y diferencias, comparten hasta cierto punto determinadas estrategias de adaptación.

los fieles del Dios Solo (556-557). Su propio apocalipsis, escribe Aliano, carece de visión, de verdad, de revelación y de redención. La pérdida del vehículo, último resabio de su vida anterior (su mujer lo dejó, debió mudarse, uno de sus hijos se mudó a una ciudad lejana) lo deja “en tierra de nadie entre el Dios solo y el Yud”. Porque ese es el desierto, la tierra baldía que habita Aliano: una tierra de nadie conceptual, que lo aísla de los adherentes de una y otra religión y visión del mundo.

Conclusión. El aislamiento como catalizador de la especificidad del mundo de ficción

Toda apropiación de un género dado desde coordenadas geográficas y culturas distintas de las de su origen requiere, para no caer en una simple repetición de modelos, de una adaptación. Las obras aquí analizadas, más allá de sus singularidades y diferencias, comparten hasta cierto punto determinadas estrategias de adaptación. Por un lado, la inclusión de marcas culturales, idiomáticas y geográficas que distinguen a los cronotopos construidos de los escenarios típicos de las formas de ciencia ficción con las que dialogan. Por otro, la decisión de descartar un elemento recurrente en muchas obras de ciencia ficción: la advertencia sobre las consecuencias de tal o cual conducta humana. En efecto, ninguna de las obras analizadas incluye la más mínima información sobre la naturaleza del evento causante de la extinción de la civilización previa al presente de la acción. En todos los casos se deja completamente de lado el costado predictivo, concentrándose en el posapocalipsis y desentendiéndose completamente de sus causas. Esta elección tiene dos lecturas posibles. En primer lugar, puede leerse como la postulación fatalista de la imposibilidad de impedir las catástrofes. En segundo lugar, y de manera opuesta pero también complementaria, como una declaración de descreimiento frente a los finales taxativos, definitivos. En *Plop*, la caída en desgracia del protagonista, condenado a muerte, se debe a su imposibilidad de captar las señales de cambio en su grupo, de pretender perpetuar el contexto que le permitió ascender al poder¹⁸. En *El cuervo que sabía*, la pulsión vital de su protagonista abre la posibilidad de que la especie humana no esté, en el momento del relato, definitivamente condenada. Y *Donde yo no estaba* nos presenta un

18 La novela da cuenta de las numerosas oportunidades en que Plop no ve o no quiere ver los cambios sociales en su grupo, entre ellos una menor aceptación de la violencia;

El futuro obturado

mundo en el que la caída de un paradigma dominante no parece haber cambiado demasiado a sus habitantes. La contradicción típica del relato pos-apocalíptico (la presencia de un “algo” más allá del fin) se resuelve en la negación de ese fin.

Es importante mencionar antes de concluir que el aislamiento mencionado para caracterizar a los cronotopos de las tres obras se declina también de una forma distinta: en la ausencia de elementos exógenos, un tema tradicional de la ciencia ficción. Ninguno de los actantes de los tres relatos tiene un origen externo, ni siquiera el avión que derriba Mono en *El cuervo...* (el avión tiene lazos con quienes construyeron el satélite donde hiberna la chica, también humanos). No hay extraterrestres, por ejemplo, y ni siquiera las inteligencias artificiales que sucederán al hombre en *El cuervo...* se muestran como algo radicalmente distinto (recordemos que la IA que parece ser el narrador de la historia se dirige a sus “padres humanos”). Esta ausencia no es menor, ya que es justamente la presencia de un adversario externo, inexistente en las obras analizadas, lo que permite construir un “nosotros” inclusivo. De hecho no existe, en ninguno de los relatos, un “afuera” con respecto al escenario de la acción. El basural de *Plop*, el desierto de *El cuervo...* y el Delta Panorámico en *Donde yo no estaba* son el mundo, a los efectos del relato. Si existe un “afuera” de esos espacios, no es así para el relato. Hasta en el espacio comparativamente extenso de la novela de Cohen lo que resalta es lo que queda fuera. Un delta es forzosamente un recorte, y sin embargo no hay mares a la vista. Las tres obras optan por la mirada micro, el recorte extremo, en la construcción tanto del escenario como del foco de la acción, confluyendo en una adaptación de modelos de género que prescinde de los formatos a gran escala. Ese recorte no hace más que acentuar la impresión de un mundo ficcional elaborado “con lo propio”, para completar el efecto de un cronotopo cienciaficcional poblado de marcas de territorialización, que lo distinguen de otras construcciones más propias del *mainstream*.

Bibliografía

Bajtin, Mijail M. “Forms of Time and the Chronotope in the Novel”. Circa 1930. *The Dialogic Imagination*, Caryl Emerson y Michael Holquist, traductores y editores. Austin: University of Texas Press, 1981, pp. 84-258.

Bajtin, Mijail: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, ed. cast. Madrid, Alianza, 1999.

Berger, James. *After the End*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

Coelho, Oliverio. *Promesas naturales*. Buenos Aires: Norma, 2006.

Cohen, Marcelo. *Los acuáticos*. Buenos Aires: Norma, 2001.

Cohen, Marcelo. *Donde yo no estaba*. Buenos Aires: Norma, 2006.

Gibson, William. *Neuromancer*. New York: Ace Books, 1984.

Greimas, A. J. *Sémantique structurale*. 1966. Paris: PUF, 1986.

Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Methuen, 1988.

Jodorowsky, Alejandro - Giménez, Juan. *Othon le trisaïeul*. Paris: Les Humanoïdes Associés, 1992.

Kermode, Frank. *The Sense of an Ending*. New York: Oxford University Press, 1967.

Kráneo, Kwaichang. *El cuervo que sabía*, www.historietasreales.com.ar, 2008-2009.

Malmgren, Carl D. “Worlds Apart: A Theory of Science Fiction”. *Utopian Thought in American Literature*. Arno Heller, editor. Tübingen: Narr, 1988, pp. 25-42.

Pinedo, Rafael. *Plop*. Buenos Aires: Interzona, 2006.

El futuro obturado

Reati, Fernando. *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Buenos Aires: Biblos, 2006.

Smith, Cordwainer. *The Rediscovery of Man*. John J. Pierce, editor. Framingham: NESFA, 1993.

Steimberg, Alejo. "El posapocalipsis rioplatense de Marcelo Cohen. Una lectura de *Donde yo no estaba*". *Imaginario apocalíptico en la literatura hispanoamericana (Siglos XX-XXI)*. Geneviève Fabry, Ilse Logie, Pablo Decock, editores. Oxford-Bern: Peter Lang, 2010, pp. 245-255.

Suvin, Darko. *Pour une poétique de la science-fiction*. Montréal: Presses de l'Université du Québec (P.U.Q.), 1977.

Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven and London: Yale University Press, 1979.

Villafañe, Javier. *El gallo pinto y otros poemas*. Buenos Aires: Colihue, 2005.

Cinco reyes, cinco príncipes

Julián Díez

Periodista y exdirector de *Gigamesh*

Una persona con un cierto interés por la ciencia ficción que busque informarse en Internet, se encontrará de inmediato con incontables referencias a los tres grandes. El triunvirato de los venerables de la Edad de Oro: Isaac Asimov, Robert A. Heinlein, Arthur C. Clarke.

Si ese lector ya previamente se siente atraído por los temas propios de la ciencia ficción es bastante posible que encuentre algunas obras que le satisfagan entre los trabajos de esos autores; pero quizá ese lector ya habría llegado hasta ellos en cualquier caso. Por otra parte, si quien hace esa búsqueda es un lector de amplio espectro, que simplemente pretenda completar sus conocimientos acercándose a un enfoque prospectivo de la literatura, superando los prejuicios ambientales... Bueno, es muy posible que se sienta decepcionado. Para alguien que consuma literatura de manera regular, que esté acostumbrado a una prosa de cierto relieve y a obras con inquietudes, Asimov, Heinlein y Clarke —sobre todo, a mi juicio, los dos primeros— ofrecen un panorama repleto de carencias.

Creo que a estas alturas somos gran mayoría los lectores algo versados en el género que tampoco creemos que esos tres escritores sean los más relevantes de la historia de la ciencia ficción, entendida como ese sector de la literatura prospectiva que ha mantenido durante décadas sus propios cauces y normativas. Afortunadamente, ha

Para alguien que consuma literatura de manera regular, que esté acostumbrado a una prosa de cierto relieve y a obras con inquietudes, Asimov, Heinlein y Clarke ofrecen un panorama repleto de carencias.

Cinco reyes, cinco príncipes

ofrecido en sus ochenta años de historia bastante más: obras de temática más sutil, personajes mejor dibujados, prosa más rica que la que los tres grandes tradicionales.

Sin embargo, la falacia de los tres grandes amenaza con perpetuarse, porque su simplicidad es agradecida, y porque la falta de una historiografía sería del género hace posible que estos lugares comunes sean un refugio fácil.

Por supuesto, no creo que esta propuesta alternativa que realizo vaya a cuajar seriamente. Pero confío en que, al menos, algún lector curioso llegue hasta este listado alternativo que propongo, y encuentre en las obras de estos maestros los valores que deberían caracterizar a la ciencia ficción: buena calidad literaria combinada por auténticas inquietudes por especular sobre la condición humana, nuestra sociedad y la realidad.

Tenemos la fortuna, además, de que la ciencia ficción ya ha contado con un número no enorme, pero sí significativo, de buenos escritores en sus filas. No es posible limitarse a tres: propongo una lista de diez. He decidido llamarlos «los cinco reyes» y «los cinco príncipes» por dos motivos: el primero, por el de encontrar una denominación que resulte fácil de entender. Y el segundo, porque en efecto creo que los cinco primeros ya se han asegurado un lugar cierto entre los clásicos de la literatura a ojos de la mayor parte de los ámbitos académicos, mientras los otros cinco deberían contar con él, sería de justicia, pero aún no lo han obtenido.

Estos son, pues, mis diez grandes de la ciencia ficción, con un comentario para los lectores casuales que no los conozcan, y una primera orientación de obras destacadas en su bibliografía que cualquier lector culto podría disfrutar.

Los cinco reyes (por orden alfabético)

J.G. Ballard (Shanghai, 1930)

El abominable hábito de buscar respetabilidad para las obras prospectivas acompañándolas del latiguillo «trasciende las fronteras del género» —del género siempre aborrecido de la ciencia ficción, se entiende— quizá puede aplicarse con rigor solamente a este narrador. Dicho sea sin que «trascender» sea algo necesariamente bueno: pero es cierto que Ballard, cuando presenta un futuro en el que el planeta se ha inundado —como en el caso de *El mundo*

sumergido—, en realidad quiere hablar de la permanencia en la mente humana de ecos animales como explicación a nuestras reacciones y problemas.

Ballard habla siempre —salvo en su primera novela, de la que abomina— de nuestra sociedad o de nuestra psique, y lo hace empleando herramientas narrativas complejas tanto en lo formal como en lo temático. Buena parte de su producción escapa a cualquier definición de género, pero en todos los casos —salvo las obras autobiográficas— comparte una cualidad singular con sus obras de ciencia ficción más estricta: al igual que Dick, mira el mundo y ve una cosa distinta a la que percibimos los demás. Es un escritor de obsesiones —las catástrofes, los paisajes desolados, la iconografía pop del futuro desde una óptica artística— que convierte esos temas en universales.

En los últimos tiempos, se ha centrado en obras de futuro inmediato —o de presente acentuado— en las que denuncia el consumismo, la falta de valores y de alternativas en la sociedad actual.

Ha tenido una influencia decisiva en la cultura contemporánea: Chuck Palahniuk, Clive Barker, David Cronenberg o el *cyberpunk* beben directamente de su obra.

Bibliografía recomendada: *El mundo sumergido* (1962, Minotauro), *Vermilion Sands* (1971, Minotauro), *Furia feroz* (1988, Booket).

Ballard, al igual que Dick,
mira el mundo y ve una cosa
distinta a la que percibimos
los demás

Cinco reyes, cinco príncipes

Bradbury creó un mecanismo temático muy poderoso, que ha tenido influencia decisiva en parte del género hasta hoy: la nostalgia del futuro, la capacidad de convertir en recuerdos las ensoñaciones prospectivas.

Ray Bradbury (Waukegan, Illinois, EE UU, 1920)

La extensión e irregularidad de su obra, en los últimos tiempos mayoritariamente autoindulgente y derivativa, hace que se pierda de vista que Bradbury firmó en los años cincuenta varios de los libros más importantes de la historia del género, y al menos dos de los muy pocos que han terminado por ser aceptados por el entorno académico como aportaciones válidas al canon literario universal: *Crónicas marcianas* y *Fahrenheit 451*. En rigor, el primero es, como él mismo ha afirmado en varias ocasiones, una obra de fantasía situada en un entorno de ciencia ficción, pero dadas las difusas fronteras del género, la discusión se hace irrelevante.

Bradbury creó un mecanismo temático muy poderoso, que ha tenido influencia decisiva en parte del género hasta hoy: la nostalgia del futuro, la capacidad de convertir en recuerdos las ensoñaciones prospectivas.

Su prosa es de una claridad prístina, con una sensibilidad que en sus mejores obras resulta noble y contagiosa, si bien con el tiempo ha terminado por degenerar frecuentemente en cierta ñoñería. Aún así, incluso en sus antologías más recientes —por ejemplo, en *El convector Toynbee*, de 1988— es posible encontrar ocasionales joyas con temáticas de ciencia ficción. Un volumen que recogiera sus mejores trabajos sería un auténtico tesoro, pues navegar a través de sus más de cuarenta recopilaciones resulta cansino.

Bibliografía recomendada: *Crónicas marcianas* (1950, Minotauro), *El hombre ilustrado* (1951, Minotauro), *Fahrenheit 451* (1953, Minotauro).

Philip K. Dick (Chicago, 1928-Santa Ana, California, 1982)

El mártir que la ciencia ficción necesitaba: un autor ya fallecido, con aura de maldito por su oscura carrera comercial y desastrosa vida privada, con novelas suficientemente difíciles como para que la *intelligentsia* se sienta reconfortada dándole crédito, sobre cuya obra se han ido acumulando adaptaciones cinematográficas...

Desafortunadamente, al menos por ahora, Dick ha sido salvado por el *mainstream* como la rara joya surgida en medio del estiércol, no como la prueba de que dentro de la ciencia ficción pueden esconderse otros autores de igual valía. Y, en España, da la sensación de que ha pasado a englobar el descomunal listado de escritores a los que se cita a partir de un par de obras conocidas, pero a los que en realidad casi no se lee.

La popularidad de Dick ha permitido que incluso se generalice —hecho reservado a los grandes— el adjetivo «dickiano» para describir giros argumentales que cuestionan la validez de la realidad o la naturaleza humana. De hecho, es cierto que las obras de Dick son contumazmente dickianas, y de hecho el conjunto de su trabajo puede ser considerado tal vez como excesivamente monocorde, dificultando recomendar unos libros sobre otros. Pero en casi todos ellos, salvo los que escribió tal vez demasiado pasado de pastillas, están sus innegables cualidades: una capacidad inusitada para sorprender al lector por muy prevenido que se encuentre de sus trucos, el don para crear personajes memorables o la perfecta utilización de los mecanismos y escenarios del género de ciencia ficción para narrar con ellos historias singulares, pero relevantes para el lector contemporáneo.

Dick era, en realidad, un sofisticadísimo ingenuo que, redoblando la apuesta de la tradición socrática, una y otra vez se preguntaba por la normalidad de las cosas más básicas. Sus interrogantes sin respuesta resuenan en las inquietudes comunes al hombre contemporáneo, por lo que cabe esperar una larga vida y un creciente peso para su influencia.

Bibliografía recomendada: *Tiempo desarticulado* (1959, Minotauro), *El hombre en el castillo* (1962, Minotauro), *Ubik* (1969, La Factoría de Ideas).

Cinco reyes, cinco príncipes

Ursula K. Le Guin (Berkeley, California, 1929)

Sólo por ser autora de dos de las tres mejores novelas situadas en otro planeta jamás escritas —de la otra hablaré unas líneas más abajo—, Le Guin merecería un puesto destacado en la historia de la literatura. Pero tampoco pueden olvidarse sus cuentos: si una sola obra pudiera resumir la sociedad contemporánea en una sola parábola precisa y magistralmente ejecutada, sin duda sería “Los que se alejan de Omelas”, un cuento que a mi juicio resume en escasas líneas cuánto puede hacer la literatura prospectiva en apenas cinco páginas.

Le Guin también fue la escritora que instaló definitivamente en el lector de ciencia ficción la idea de que las mujeres pudieran emplear el género de manera completamente satisfactoria. Aportó con ello características tópicamente atribuidas a ellas, como sensibilidad, pero también un sentido ético y político propio. Es, por añadidura, una perspicaz estudiosa de la ciencia ficción y una sofisticada cuentista, a la que en ocasiones se cita incluso como posible candidata al premio Nobel.

No lo recibirá nunca porque, para ser sinceros, comparte con Bradbury cierta displicencia hacia su propio trabajo que le ha llevado, desde hace casi treinta años, a ser casi siempre metarreferencial y, por qué no decirlo, un tanto ploma. Existe un pedazo demasiado acusado que separa a *La mano izquierda de la oscuridad*, *Los desposeídos* y la docena de relatos más destacables en su bibliografía —de los cuales quizá sólo tres o cuatro sean posteriores a 1975— del resto. Sin embargo, esas obras cumbre resplandecen al nivel más alto y demuestran que incluso con sus escenarios más populares, la ciencia ficción puede albergar literatura de máxima categoría.

Bibliografía recomendada: *La mano izquierda de la oscuridad* (1969, Minotauro), *Las doce moradas del viento* (1974, Edhasa), *Los desposeídos* (1974, Minotauro).

Stanislaw Lem (Lvov, Ucrania, 1921-Cracovia, Polonia, 2006)

Aunque casi sólo fuera en su Polonia natal, Lem es el único escritor que se consideró a sí mismo como especializado en ciencia ficción —aunque lo fuera sólo en parte de su obra— que ha recibido en vida un total reconocimiento por su trabajo. Académico, candidato al Nobel, lectura obligatoria en los colegios, provocador oficial en los medios de comu-

Si una sola obra pudiera resumir la sociedad contemporánea en una sola parábola precisa y magistralmente ejecutada, sin duda sería *Los que se alejan de Omelas*, de Le Guin, que resume cuánto puede hacer la literatura prospectiva en apenas cinco páginas.

nicación... Lem era en su país una figura tan conocida y respetada como pudiera serlo, en España, Camilo José Cela en su momento.

Incluso aquí ha recibido un trato algo singular en su publicación: gran parte de sus obras capitales están permanentemente en catálogo en un sello tan poco sospechoso como Alianza, mientras editoriales jóvenes de prestigio como Funambulista e Impedimenta recuperan con gran alborozo mediático el resto. Hay varias razones para todo esto, como el hecho de que tocara en su obra temas «importantes» como el papel del hombre en el universo, y su posible impotencia para abarcarlo, que empleara frecuentemente mecanismos alegóricos que le emparentan directamente con precedentes nobles como Swift o Chesterton, o que en el segundo tramo de su carrera se entregara a complejas —y hermosas— metaficciones con prólogos o reseñas de libros imaginados. Sin embargo, creo que la verdadera razón es que es europeo: su carrera se desarrolló en un entorno —también cronológico— en el que no estaba condenado férreamente a la etiqueta «ciencia ficción», por lo que la calidad de su prosa le permitió aparecer originalmente en colecciones de literatura general.

Solaris es la tercera obra que citaba más arriba como fundamental en la ciencia ficción de escenario espacial, y la que mejor desarrolla sus constantes

Cinco reyes, cinco príncipes

temáticas, presentes también en numerosos cuentos o las novelas *El invencible*, *Fiasco* o *La voz de su amo*. En un dato que suele obviarse cuando se cita, es seguramente el mejor escritor de la historia de la ciencia ficción dura, rigurosa en el plano científico.

Bibliografía recomendada: *Solaris* (1962, Minotauro), *Diarios de las estrellas* (1971, Alianza), *Fiasco* (1986, Alianza).

Los cinco príncipes (por orden alfabético)

Alfred Bester (Nueva York, 1913-Doylestown, Pennsylvania, EE UU, 1987)

Quizá la única novela capaz de unir a todos los lectores de ciencia ficción a su alrededor —los amantes de la aventura, los que exigen experimentación, los que reclaman cuidado literario— sea *Las estrellas mi destino*, la salvaje y vital adaptación de Bester a la aventura espacial del mito de Edmundo Dantés. Desgraciadamente, el autor optó a finales de los años cincuenta —cuando daba casi a cada paso inequívocas pruebas de su talento— por los senderos más rentables económicamente de la radio y la televisión en lugar de seguir escribiendo género. Cuando, ya prácticamente jubilado, volvió a la ciencia ficción en los ochenta, sólo publicó obras de segunda fila.

La prosa chispeante de Bester llevó por primera vez la experimentación gráfica y sensorial de las vanguardias a la ciencia ficción, un campo en el que por lógica deberían haber prosperado, pero que se resistió a ello por la naturaleza *pulp* del género desde su nacimiento. Además, en sus cuentos sobre todo se transparenta la peculiar humanidad de Bester, un hombre de mundo que supo enriquecer su literatura con los rasgos de una personalidad mucho más rica e inquieta que la de la práctica totalidad de sus coetáneos. Por fortuna —y es algo poco frecuente en el género—, existe además una buena recopilación en castellano en la que se encuentran casi todas sus mejores historias.

Bibliografía recomendada: *El hombre demolido* (1953, Minotauro), *Las estrellas mi destino* (1955, Gigamesh), *Irrealidades virtuales* (1997, Minotauro).

Lem es seguramente el mejor escritor de la historia de la ciencia ficción dura, rigurosa en el plano científico.

Quizá la única novela capaz de unir a todos los lectores de ciencia ficción a su alrededor —los amantes de la aventura, los que exigen experimentación, los que reclaman cuidado literario— sea *Las estrellas mi destino*.

Thomas M. Disch (Des Moines, Iowa, EE UU, 1940-Nueva York, 2008)

La historia trágica por antonomasia de la ciencia ficción contemporánea: genio incapaz de liberarse de esa etiqueta maldita, y a la vez rechazado por su heterodoxia en el interior del género, termina por suicidarse cuando tras la muerte de su amante es incapaz de pagar la renta del piso en el que vivía. Poeta, homosexual, ensayista demoledor al que le dolía la ciencia ficción en el alma aunque fuera incapaz de librarse de ella... Disch dejó tras de sí cuatro novelas formidables, cuatro tristísimos monumentos al potencial prospectivo de la ciencia ficción que deberían ser de obligada lectura para cualquiera que desee conocer la evolución de este género. En un dato que resume bien la descompensación entre calidad y popularidad dentro del género, pese a la obvia relevancia de estos trabajos, Disch sólo ganó un premio literario de ciencia ficción en toda su vida, el Locus, y fue por un cuento infantil: “La tostadora valiente”.

Cinco reyes, cinco príncipes

El denominador común de la obra de Disch es una absoluta, incorruptible certidumbre sobre la mezquindad de la condición humana, combinada con una profunda empatía por los protagonistas que se oponen a ese entorno para buscar su propio camino. Los ciudadanos corrientes que intentan sobrevivir en el futuro cercano de *334*, los intelectuales infectados por un sífilis que incrementa su inteligencia en *Campo de concentración* o el atormentado protagonista —de rasgos obviamente autobiográficos— de *En alas de la canción* se cuentan entre los caracteres más fina y hermosamente descritos de la historia de la ciencia ficción.

Desafortunadamente, sólo uno de sus grandes trabajos (*En alas de la canción*) se encuentra disponible hoy para el lector español, y pese al relativo éxito de la edición de una de sus tardías novelas de terror, es por lo general considerado como un autor sin gancho comercial.

Bibliografía recomendada: *Los genocidas* (1965, Edhasa), *Campo de concentración* (1968, Ulramar), *En alas de la canción* (1979, Bibliópolis).

Frederick Pohl (Nueva York, 1919)

Si una editorial se tomara el trabajo de publicar en un solo volumen los mejores cuentos de ciencia ficción sociopolítica escritos por Pohl en la década de los cincuenta, yo lo elegiría sin duda como mi libro de ciencia ficción favorito. Lo que ese hombre fue capaz de escribir —sólo o en compañía de Cyril M. Kornbluth— durante ese periodo es, a mi juicio, el gran tesoro escondido de la historia de la ciencia ficción: mientras Asimov y Heinlein dominaban el género con fábulas y anécdotas, Pohl clamaba sobre un futuro hipercapitalista controlado por multinacionales y publicitarios, y encontraba además tiempo para imponer unos nuevos estándares de calidad para el género organizando una revolución literaria y temática al frente de las revistas *Galaxy* e *If*. Dado que maravillas de profeta solitario como “El túnel bajo el mundo”, “La plaga de Midas”, “Los brujos en el recodo de Pung”, “Querido Jesusito” o “Tam, mudo y sin gloria” no resultan hoy encontrables, recomiendo encarecidamente degustar su más memorable novela de la época, *Mercaderes del espacio*. Este conjunto de obras hizo que, en los años sesenta, Kingsley Amis no dudara en calificarle como el mejor escritor de ciencia ficción del mundo, si bien esa consideración quedó luego postergada por una abundancia de obras de perfil menor.

El denominador común de la obra de Disch es una absoluta, incorruptible certidumbre sobre la mezquindad de la condición humana, combinada con una profunda empatía por los protagonistas que se oponen a ese entorno para buscar su propio camino.

Pohl clamaba sobre un futuro hipercapitalista controlado por multinacionales y publicitarios, y encontraba además tiempo para imponer unos nuevos estándares de calidad para el género organizando una revolución literaria y temática al frente de revistas

Cinco reyes, cinco príncipes

Pohl comenzó a escribir muy prolíficamente casi a los sesenta años, después de abandonar sus responsabilidades editoriales. Su obra más destacada de esta etapa es sin duda *Pórtico*, una brillante aventura espacial con exquisitos matices en la creación de personajes y atractivos logros formales, si bien sus continuaciones resultan progresivamente decepcionantes. En el resto de las novelas que ha publicado con infatigable laboriosidad en estas tres décadas pueden encontrarse briznas de inquietud, pero se trata de obras casi siempre de repertorio, lejos de sus furibundas parábolas anticapitalistas de los cincuenta.

Bibliografía recomendada: *Mercaderes del espacio* (1955, Minotauro), *Pórtico* (1977, Ediciones B), *Jem* (Minotauro, 1979).

Priest siempre narra maravillosamente y es sutil en extremo a la hora de desarrollar sus tramas, que por lo general tocan temas cercanos al lector medio contemporáneo; tiene la rara habilidad de resultar ameno y reflexivo a un tiempo

Christopher Priest (Manchester, 1943)

Los autores británicos de género han conseguido, por lo general, un mayor reconocimiento público que sus colegas estadounidenses. Salvo, en relación con sus méritos, Christopher Priest. De obra no muy extensa pero casi en su totalidad de muy alto nivel, quizá su problema es que no acaba de tener un camino del todo claro, que no resulta fácil hablar de él en términos genéricos: a veces es dickiano pero más legible y empático —como en *La afirmación*—; en ocasiones resulta ballardiano, pero menos elíptico —como en *Experiencias Extremas* o los cuentos del *Archipiélago del Sueño*—; en otras, actualiza la tradición británica wellsiana, pero la

sofística hasta dejarla casi irreconocible —como en *El prestigio*—; e incluso ha llegado a crear mundos alternativos sólidamente *hard* —como en *El mundo invertido*—. Parece personalmente apegado al género, pero lo que escribe desde hace veinticinco años es en realidad el tipo de material que se publica generalmente como *slipstream*. Un problema adicional es que no tiene ninguna obra definitiva, un libro de referencia, y la adaptación cinematográfica de *El prestigio*, que podría haber dado ese empujón a tan excelente novela, y que era en sí misma una muy apreciable película, pasó relativamente inadvertida.

En cualquier caso, Priest siempre narra maravillosamente y es sutil en extremo a la hora de desarrollar sus tramas, que por lo general tocan temas cercanos al lector medio contemporáneo; tiene la rara habilidad de resultar ameno y reflexivo a un tiempo. He escuchado a gente tan poco sospechosa como Carlos Ruiz Zafón asegurar que es uno de los mejores escritores del mundo en activo, y a esa afirmación sólo puedo oponer que ya hace cinco años que no publica ninguna obra nueva, y le necesitamos...

Bibliografía recomendada: *Un verano infinito* (1979, Minotauro), *La afirmación* (1981, Minotauro), *El prestigio* (1995, Minotauro).

Robert Silverberg (Nueva York, 1935)

Se le cita en general desde el *establishment* de la ciencia ficción anglosajona como el posible cuarto grande, en realidad más en atención a su carisma y su peso dentro del género que a su obra. Desde luego, en su condición de escritor de ciencia ficción «puro» que ha asumido ese rol, Silverberg es incuestionablemente *primus inter pares*, pero su obra no ha tenido relevancia alguna fuera del mundillo especializado porque: a) emplea reiteradamente una iconografía muy marcada y propia del género; b) no tiene ninguna obra fácil de destacar sobre el resto, no tiene ninguna adaptación cinematográfica, un superventas o una obra maestra en términos estilísticos: personalmente, si escogiera las veinticinco mejores novelas de literatura prospectiva, seguramente no incluiría ninguna suya, pero si eligiera las cien mejores, tal vez sería el autor más representado.

Otro problema para la consideración de Silverberg es que lleva treinta años decayendo, que ya es decir: desde que tenía 40. Tras su década mágica 1967-1976, en la que publicó ¡veinticinco novelas! de las cuales una decena larga pueden ser consi-

Cinco reyes, cinco príncipes

deradas excelentes, Silverberg anunció que abandonaría la ciencia ficción ante la incompreensión por su arriesgado trabajo. Volvió con una serie de fantasía tópica pero de buena factura, y desde entonces ha hecho todo aquello que socava el prestigio de un escritor, pero que es habitual en el género: continuar novelas ajenas, auto-homenajearse, escribir paridas sobre los temas de moda... De vez en cuando, también, publicar un cuento a la altura de su pasado talento ("Rumbo a Bizancio", "Entra un soldado, después otro"), pero con cuentagotas, casi con pudor.

Pero en esa década mágica... Ah, llegó a pensarse que Silverberg podría cambiar el mundo, que él sería el rostro accesible de la revolución *New Wave* que autores más arriesgados estaban desencadenando. Con novelas de doscientas páginas de puro magro, identificables por su ritmo narrativo creciente hacia finales catárticos, creó un tipo de ciencia ficción bien escrita y con temas arriesgados pero completamente propios del género que, honestamente, llegué a pensar que estaría destinada a dominarlo. Posiblemente la ciencia ficción sucumbió a *Star Wars*, o más bien lo que vino después: los libros largos, las series, el triunfo de la comercialidad y la conversión de las versiones más reflexivas del género en rarezas que no han encontrado su sitio ni dentro ni fuera de él.

Bibliografía recomendada: *El hombre en el laberinto* (1968, Bruguera), *Regreso a Belzagor* (1970, La Factoría de Ideas), *Muero por dentro* (1972, La Factoría de Ideas).

Los nombres descartados

Todavía queda en la recámara del género más de un autor relevante al que no he mencionado aquí. Los hermanos Arkadi y Boris Strugatski cuentan con dos de las novelas más importantes de la historia de la ciencia ficción: *Qué difícil es ser dios* (1973) y, sobre todo, la magistral *Picnic junto al camino* (1972), pero con las traducciones disponibles no es posible juzgar el resto de su obra. Arthur C. Clarke es, como decía más arriba, el más completo de los antiguos «grandes», y no es posible olvidar el peso y al calidad de sus mejores volúmenes de relatos o de novelas como *La ciudad y las estrellas*, y *Cita con Rama*. Por supuesto que Asimov tiene *Los propios dioses* y excelentes relatos, pero resulta tan tentador darle de lado por sus enormes carencias...

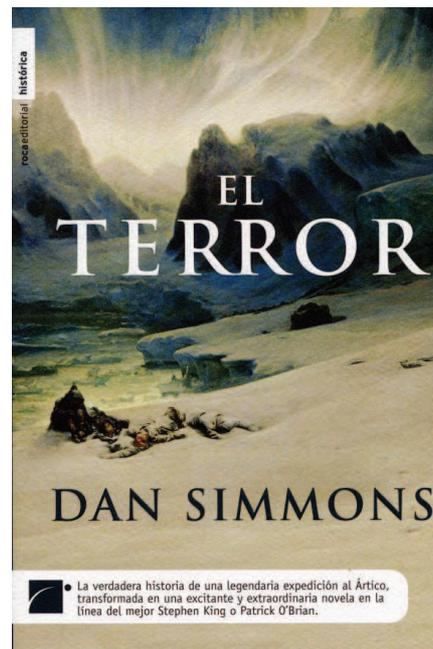
Roger Zelazny es un prosista de primera magnitud, pero sin una obra amplia de primera categoría. William Gibson parece ir continuamente hacia abajo casi desde el propio arranque de *Neuromante*, una novela que, además, temo que hoy no aguante bien una relectura. La obra de Gene Wolfe es difícilmente encajable a rajatabla dentro de la ciencia ficción. Iain Banks mola (mucho), pero no me parece que eso sea un elemento suficiente para tener sitio entre la auténtica nobleza. Un volumen con los mejores cuentos de Sheekley o los de Tiptree estaría fácilmente entre los mejores libros de la historia del género, pero su obra no tiene mayor peso posterior; lo mismo puede decirse del *La historia de tu vida*, de Ted Chiang; *Hyperion*, de Dan Simmons; o *Crystal Express*, de Bruce Sterling.

El terror

Santiago L. Moreno

En estos tiempos de ambigüedad nada está claro. Ejemplo de ello es la vorágine clasificatoria en la que está inmersa la literatura actual. Vayan ustedes a las librerías y comprobarán lo que les digo. Decenas de nuevas definiciones, las de siempre en proceso de reconversión, mixturas de géneros imposibles, novelas que crean su propia e intransferible etiqueta...; en definitiva, un caos. El libro de Dan Simmons se suma a este *maelstrom* al ser presentado por Roca editorial en su colección dedicada a la novela histórica, cuando en realidad se trata de una obra perteneciente al género fantástico. Lo cierto es que, cuando los géneros se solapan, la clasificación definitiva responde a las intenciones mercantiles de quien publica el libro. En este caso, la editorial ha debido de prever una mayor posibilidad de ventas situándolo en el género histórico, a pesar de que la narración encamine los hechos conocidos hacia un desarrollo y un desenlace fantásticos.

El destino de la expedición Franklin, a la busca del denominado paso del noroeste, es uno de los mayores misterios de la exploración polar. El Erebus y el Terror, con una tripulación de más de cien hombres, desaparecieron en los hielos árticos. Tampoco las posteriores misiones de rescate aportaron más respuestas que misterios. Numerosos libros han tratado desde entonces de dar solución a un enigma que lleva fascinando a los expertos desde mediados del siglo XIX. En la novela *El Terror*, Dan Simmons da un paso más allá y propone una nueva respuesta en clave de ficción fantástica.



El terror
Dan Simmons
776 páginas
Roca Editorial, 2008

El destino de la expedición Franklin, a la busca del denominado paso del noroeste, es uno de los mayores misterios de la exploración polar. El Erebus y el Terror, con una tripulación de más de cien hombres, desaparecieron en los hielos árticos. Tampoco las posteriores misiones de rescate aportaron más respuestas que misterios.

El terror

La narrativa anterior de Simmons es un excelente prelude a lo que se puede encontrar en este libro. Si las descripciones de paisajes helados tanto en *Endymion* como en *Olympos* y el buen manejo de las claves del género de terror —premiado en múltiples ocasiones— presagiaban una historia bien ambientada y aterradora, una vez leído puedo decir que *El Terror* no falta en absoluto a su promesa. En él se complementan una exhaustiva documentación y un imaginativo argumento salpicado de referencias a anteriores trabajos, todo ello envuelto en un estilo literario muy descriptivo, que cuenta con grandes aciertos y también con reconocibles defectos.

Simmons enlaza a la perfección el probable destino de los expedicionarios, entresacado de las escasas pruebas encontradas, con una aportación propia de tintes macabros. Centra las culpas del fracaso de la expedición en la rectitud (o más bien ineptitud) de John Franklin, quien los condujo a un emparedamiento de varios años entre el hielo. El autor también propone causas de propio cuño para algunos de los más significativos misterios, como lo son la extraña ausencia de documentos en los túmulos, cuyo depósito era de obligado cumplimiento, o los escasos restos encontrados de las embarcaciones, y pasa de refilón por otros, como el insólito

Si las descripciones de paisajes helados tanto en *Endymion* como en *Olympos* y el buen manejo de las claves del género de terror, premiado en múltiples ocasiones, presagiaban una historia bien ambientada y aterradora, una vez leído puedo decir que *El Terror* no falta en absoluto a su promesa.

acopio de la cubertería de plata. Sitúa las causas de la pérdida de toda la tripulación tanto en la deficiente alimentación como en dos culpables de distinta naturaleza, uno humano y otro sobrenatural, y utilizando ambas tramas, conduce una narración de ambiente opresivo hacia un final que reafirma la pertenencia de la novela al género fantástico.

El desarrollo de la epopeya marítima es enormemente descriptivo, tan bien documentado como pudieran estarlo las novelas náuticas de Patrick O'Brian o C. S. Forester. Las penurias de la tripulación a 50 grados bajo cero, castigados por los elementos, por las venenosas latas Goldberg, el escorbuto y el monstruo de la nieve suman una tenebrosidad que puede afectar el ánimo del lector sensible. Esta no es la exótica historia de una expedición polar, plena de sana aventura; no es una ficción decimonónica, sino la terrorífica, macabra descripción de una masacre, el exterminio de un centenar de seres humanos de la forma más cruel.

La presencia constante del frío es un elemento de gran peso, pero la esporádica aparición del monstruo de las nieves es singularmente aterradora. La pavorosa presencia (que los aficionados a los cómic de la Marvel podrían confundir con la figura del Wendigo) guarda muchos puntos en común con uno de los triunfos más celebrados del escritor en el pasado: el Alcaudón. Sus acciones, sus monstruosas características (ojos inquietantes, enorme estatura, garras como cuchillos), incluso sus imprevisibles apariciones, recuerdan a la fascinante y terrible criatura omnipresente en la mítica serie de *Hyperion*.

El libro luce especialmente en las descripciones naturales, uno de los puntos fuertes del escritor en todas sus novelas. El tiempo está usado con excelente criterio, alternando los modos verbales con suma fluidez. La historia, contada *in media res*, presenta tanto a hechos como a personajes mediante *flashbacks*. El que mejor está tratado de todos ellos es quien finalmente se erige como protagonista de una historia engañosamente coral, el capitán Crozier. La novela transita a dos velocidades, y paradójicamente, resulta más interesante en su primera mitad, cuando ambos barcos están anclados, que en el desenlace posterior, en el que la penosa marcha por la banquisa, los ataques del monstruo y las pérfidas acciones del ayudante de calafatero debieran acelerar la acción y la velocidad en la trama. Se puede afirmar que la novela es más apasionante en su parte realista, en la descripción de las penurias naturales, que en la fantástica, en la

El terror

Se puede afirmar que la novela es más apasionante en su parte realista, en la descripción de las penurias naturales, que en la fantástica.

que, a pesar de sumar como acierto la resolución mitológica, quizás acaba sobrando tanta aparición del monstruo.

La novela, a pesar de sus más de 700 páginas y de la pesantez atmosférica, invita a una lectura continuada. Y eso que defectos no le faltan. Por ejemplo, el ya citado cambio de ritmo en la historia, marcado por una fiesta en el hielo inspirada en un cuento de Poe (era obligado que el autor de *Narración de Arthur Gordon Pym*, al que tanto debe esta novela, estuviera presente); también figuran en el debe algunos hechos difíciles de comprender relacionados con la racanería de acción de la bestia, cuyas actuaciones son casi caprichosas; y sobre todo, algo que parece un mal endémico en Simmons: la improvisación. En este caso, evidenciada en el ecuador de la novela. Llegados a este punto, nuevos personajes cobran voz para alargar el libro algunas páginas e incluir a Darwin en la historia. Es aquí también donde Crozier da las primeras muestras de poseer una condición especial que le convertirá en protagonista central de la historia. Una estrategia, al fin y al cabo, que permite al autor acercarnos a los acontecimientos que se sucederían en años posteriores, para que de ese modo todo quepa en el libro. Es como si a Simmons le hubiera molestado que parte de la información recopilada por él hubiese quedado fuera. Y no es tanto la sensación de que sobren todas esas subtramas como la de que, dada la carencia anterior de indicios, se le hayan ocurrido a Simmons sobre la marcha.

En cuanto a ritmo y estructura, *El Terror* comienza espléndidamente, pierde fuelle en las postrimerías de su recorrido y levanta el vuelo de nuevo en su conclusión. Al no querer seguir el destino de los últimos supervivientes, el autor convierte lo que hasta entonces había sido la historia de la expedición al completo en la historia de un solo hombre,

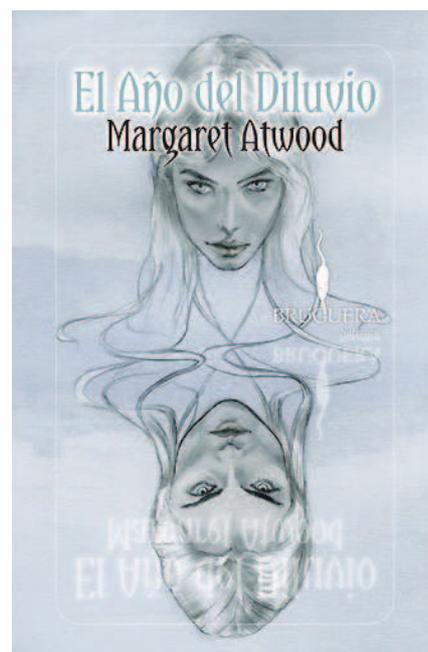
Random Francis Moira Crozier. Esta pérdida de coralidad es ejecutada de forma poco elegante, pues la narración acompaña al grupo de supervivientes, ya sin Crozier en sus filas, durante un tramo para, finalmente, no aportar información alguna sobre su destino final. Elusión que parece más producto del cansancio (algo habitual en las obras de Simmons), un ahorro de páginas, que una estrategia argumental. Todo ello se traduce en un desequilibrio interno del ritmo que además se hace notar en el entramado general.

Son detalles que si bien dan un carácter de imperfección a la novela no resultan cruciales a la hora de su calificación. *El Terror* es un libro de suspense histórico con monstruo. Un buen libro. Su mayor virtud, ese frío polar y humano que exhala cada una de sus páginas, trabaja en el lector calándole hasta los propios huesos. Se trata, pues, de una ocasión a aprovechar por todo aquel que quiera sufrir los rigores del gélido norte en su cálido salón de invierno.

Un minuto para las doce

Elena Clemente
DEA en literatura anglonorteamericana y traductora

Decíamos ayer (bueno, decíamos en el número 11), que Margaret Atwood le debe mucho a ese ancestro brujeril que estuvo a punto de morir colgada allá por la Nueva Inglaterra del siglo XVII. Igual que en sus dos distopías anteriores, la que nos ocupa hoy pone a prueba de nuevo los poderes de predicción de esta mordaz Cassandra, siempre dispuesta a amargarnos la fiesta del capitalismo. En octubre del año 2008 Atwood ya había publicado una serie de conferencias con el título de *Payback: Debt and the Shadow Side of Wealth* (*Saldo: la deuda y el lado oscuro de la riqueza*). El título, como suele suceder con Atwood, apareció en un momento de lo más oportuno: el mismo mes en el que la crisis financiera forzó la aprobación del rescate estatal de los bancos. Aún por traducir en España, *Payback* es una colección de ensayos sobre el aspecto social y literario de la deuda. Parte de los sumerios y los egipcios y recorre historias que van de Madame Bovary a Fausto, pasando por Ebenezer Scrooge, las primeras leyes esclavistas, las prisiones de deudores del XIX, las deudas que se pagan en el otro mundo y el sentido de la justicia de los simios. El libro se cierra con un “Scrooge Nouveau”, todo un tiburón de los negocios que, a diferencia de su antepasado, no tiene inconveniente en gastar (en sí mismo) y sí tiene una esposa (y cuatro ex). Tampoco es visitado por los espíritus de las Navidades sino por los del día de la Tierra, que le van mostrando cómo hemos ido contrayendo deudas con la naturaleza que cada vez van siendo mayores. Y una cosa queda clara al final del libro: estamos muy cerca de llegar a un punto en



El año del diluvio
Margaret Atwood
592 páginas
Bruguera, 2010

En palabras de la autora, el libro es una “simultecuela”, es decir, una trama paralela a su novela del 2003, *Oryx y Crake*, con la que comparte universo y personajes secundarios

El año del diluvio

En el caso de *El Año del Diluvio*, los personajes son mucho más cercanos, e incluso aquellos que, como Jimmy y Crake, provienen de la anterior novela, son contemplados desde un punto de vista más humano que en la primera entrega

la historia en el que ya no seamos capaces de pagar. Tanto *Oryx y Crake* como *El Año del Diluvio* hablan de cómo podríamos acabar saldando esas deudas. Ya adelante que no es bonito.

No era la primera vez que Atwood daba muestras de sus inquietantes habilidades proféticas: *El cuento de la criada* (1985) apareció años antes de que nos preocupase el régimen talibán, y *Oryx y Crake* (2003), que tenía como premisa principal una plaga devastadora, estaba en plena promoción cuando llegó a Toronto la gripe aviaria. Su siguiente novela, *El Año del Diluvio* (2009) comparte casi todas sus predicciones con su antecesora y de momento sólo podemos decir que el ultra-capitalismo que augura progresa adecuadamente en todo el mundo. En palabras de la autora, el libro es una “simultecuela”, es decir, una trama paralela a su novela del 2003, *Oryx y Crake*, con la que comparte universo y personajes secundarios. Aunque no es necesario leer la primera para disfrutar de la segunda, no deja de ser un juego interesante para el lector de la segunda novela encontrarse con “cameos” de los personajes de la primera. Si había un defecto en *Oryx y Crake*, era su exceso de frialdad a la hora de tratar a sus protagonistas, con los que era muy difícil identificarse (Ursula K. Le Guin los ha comparado con las alegorías de un

auto sacramental). En el caso de *El Año del Diluvio*, los personajes son mucho más cercanos, e incluso aquellos que, como Jimmy y Crake, provienen de la anterior novela, son contemplados desde un punto de vista más humano que en la primera entrega.

Es posible que esto sea porque Atwood vuelve aquí a observar el mundo desde los ojos de sus personajes femeninos, a los que parece que comprende mejor y a los que ha dedicado el grueso de su carrera: por un lado tenemos a Ren, una joven bailarina exótica, y por el otro a Toby, una empleada de balneario con un duro pasado. Ambas han sobrevivido milagrosamente a la gran plaga (conocida como el Diluvio Seco) y, como Jimmy en la primera entrega, no están seguras de si quedan más seres humanos sobre la tierra, o de cuánto tiempo resistirán sin alimentos. Pronto descubrimos que tienen un pasado común: pertenecieron en algún momento de sus vidas a una secta religiosa conocida como los Jardineros de Dios, un grupo a medio camino entre el ecologismo radical y la iglesia paleocristiana, cuyos santos y mártires provienen no ya del santoral católico sino de una hagiografía Verde que incluye a Santa Dian Fossey y a Santa Rachel Carson entre otros muchos. Los himnos y sermones de Adán Uno, el jefe de los Jardineros, abren cada uno de los capítulos de la novela, y Atwood los llena intencionadamente de una santurronería que roza el ridículo¹. Pero después de la carcajada, queda la reflexión. Con sus huertos de azotea y sus sayos de tela reciclada, los Jardineros son como una nave de los locos tratando de sobrevivir a la descomposición social, económica y ecológica del mundo que les rodea. A uno puede resultarle ridículo escuchar cosas como que los ascensores son para viejos y parapléjicos, pero en el contexto del futuro desquiciado de esta historia distópica en el que el uso y abuso de los recursos han hecho posibles las peores predicciones sobre el cambio climático, Las excentricidades de la secta no dejan de ser probablemente las más coherentes de las opciones posibles. Como ha explicado Atwood, es posible que mezclar ecologismo y religión sea lo único que dé fuerzas a un movimiento que requiere sacrificios que la mayoría no estamos dispuestos a realizar:

1 El humor se perpetuó hasta en el tour de presentación de la novela. Atwood, que tiene debilidad por los espectáculos excéntricos, se paseó por medio planeta con un coro que entonaba himnos sacados del libro (si el lector tiene curiosidad, puede incluso encontrarlos en Youtube, e.g. este “himno a los perfectos topillos” <http://www.youtube.com/watch?v=XenWLDvp6dc>).

El año del diluvio

“la gente me ha comentado que a no ser que el ecologismo se convierta en una religión no va a funcionar. Creo que tiene ese elemento de fe, y que cuando conoces a la gente que hace cosas en nombre de esta causa, piensas que es muy parecido a cómo debía de ser consagrarte como monja en la Edad Media (...) Debes creer que pase lo que pase es lo que hay que hacer” (Wagner, mi traducción)

A Atwood le preocupa enormemente este aspecto de la sociedad contemporánea. Ocupados en nuestros problemas cotidianos, todo parece indicar que somos incapaces de comprender que el mundo que nos rodea no es una fuente inagotable de recursos:

“Como especie nos estamos acercando al momento mágico,” dice [Atwood]. “(...) Hay un tubo de ensayo y está lleno de comida de amebas. Pones una ameba a las doce del mediodía. La ameba se divide en dos cada minuto. A las doce de la noche, el tubo de ensayo está lleno de amebas y no queda comida. ¿En qué momento está el tubo medio lleno? (...). A las doce menos un minuto. A las doce menos uno, todas las amebas dicen: ‘Estamos bien, queda medio tubo de comida’. Ese es el momento mágico en el que estamos, y si no lo resolvemos nosotros, se resolverá de otro modo.” (Wagner, mi traducción)

En *El Año del Diluvio* están a punto de dar las doce. Para los que no estén aún familiarizados con la anterior novela, *Oryx y Crake*, nos encontramos en el paraíso del mercado libre. Todo en esta sociedad futura es susceptible de compra o venta, particularmente si se trata de personas de baja escala social. El gobierno es prácticamente invisible y todo parece indicar que las grandes decisiones dependen de las juntas directivas de las “corporaciones”, multinacionales encargadas de diferentes sectores, desde la salud hasta la belleza, pasando por la educación y la seguridad. Las vidas de los personajes son un recorrido por farmacéuticas de ética dudosa e instituciones educativas decrepitas, explotación laboral y sexual, drogas, corrupción, negocios turbios con especies protegidas, caos climático y un largo etcétera de anécdotas por las que Atwood pasa casi de puntillas y sin aspavientos, despachando a veces en unas pocas líneas cosas en los que otros se habrían regodeado con entusiasmo. Así, por ejemplo, vemos más de cerca el huracán que devasta

Texas a través del relato de una niña, Amanda, que se limita a exponer los hechos sin que le parezcan extraordinarios:

El refugio era un estadio de fútbol americano con tiendas. Había mucho intercambio allí: la gente hacía cualquier cosa por veinte dólares, dijo Amanda. Entonces su madre enfermó por beber agua contaminada, pero Amanda no, porque ella se cambiaba por sodas. (122)

Tampoco se puede contar con la policía. Como todo lo demás, las fuerzas policiales (y más tarde el ejército) han sido privatizadas para maximizar el beneficio, y sin que a la población general le resulte muy traumático el cambio (al menos al principio):

Ya entonces Corpsegur estaba consolidando su poder. Había empezado como una empresa de seguridad privada de las corporaciones, pero luego había asumido el poder cuando las fuerzas policiales se desarticulaban por falta de fondos. Al principio a la gente le gustó, porque las corporaciones pagaban, pero pronto Corpsegur empezó a extender sus tentáculos por doquier. (43-4)

Ni siquiera las élites viven en una Arcadia Feliz. Aislados del mundo exterior por una verja y vigilados permanentemente por las Corpsegur, enormemente ricos y en su mayoría inmensamente despreocupados, las élites viven sus pequeños melodramas banales como grandes tragedias griegas siempre y cuando no decidan salirse del camino

Como ha explicado Atwood, es posible que mezclar ecologismo y religión sea lo único que dé fuerzas a un movimiento que requiere sacrificios que la mayoría no estamos dispuestos a realizar

El año del diluvio

marcado. Hacerlo supone convertirse de inmediato en proscritos, perseguidos por la justicia y con el peligro constante de acabar ejecutados, o peor, en el Painball, una especie de Battle Royale presidaria transmitida por internet a audiencias embrutecidas y sedientas de sensaciones fuertes.

Y entonces suenan las doce. El “diluvio” al que hace referencia el título de la novela que nos ocupa no es una catástrofe natural, sino completamente artificial, creada a partir de la manipulación genética y cuyo único propósito es aniquilar la raza humana para dejar espacio a una nueva raza “nueva y mejorada”, los Crakers. Aquí los Crakers y el mundo post-diluvio en general ocupan un espacio mucho más marginal que en la novela del 2003, pero por dar unas pinceladas, estos Crakers son seres humanos sólo en el sentido en que aún pertenecen al género *homo sapiens*. En lo demás, se parecen a nosotros lo mismo que nuestros primos neandertales, solo que en este caso, nosotros somos la raza primitiva. Ésa es la impresión que nos habíamos llevado ya en *Oryx y Crake*, en la que el presunto último hombre sobre la Tierra, Jimmy, (alias “El Hombre de las Nieves”) era contemplado siempre con perplejidad y algo de aprensión por la “raza superior” que supuestamente ha de cuidar y proteger, un loco torturado por la culpa con serias dificultades para sobrevivir. En *El Año del Diluvio* nos reencontramos con él visto a través de otros ojos, y su retrato nos resulta aún más patético que en la anterior entrega: “Hay otro tipo allí abajo, duerme en un árbol, habla solo, loco como una cabra, sin ofender a las cabras.” (534)

Los Crakers son una especie ecológicamente correcta, que practica el sexo de forma ordenada y pacífica, recicla sus propios excrementos en comida y carece de pensamientos abstractos por los que enfrentarse en una guerra. El lector no deja de contemplar con cierta suspicacia las cordiales relaciones de los Jardineros con Crake, el creador de esta nueva raza y responsable del Diluvio Seco. ¿Es posible que todos esos avisos que nos cuela Adán Uno de rondón en sus sermones sobre evitar “a cualquiera que estornude” tengan que ver con el apocalipsis que Crake planeó en *Oryx y Crake*? Recordemos que Crake había llegado a una conclusión fría y nada sentimental sobre el futuro de la humanidad. Esa conclusión le hizo crear la pastilla BlyssPluss; una especie de Viagra que, según explica a Jimmy, de paso esteriliza en secreto y a voluntad del fabricante, como método de control de una población que según sus predicciones ha sobrepasado el límite de la sostenibilidad:

Todo en esta sociedad futura es susceptible de compra o venta, particularmente si se trata de personas de baja escala social

Como especie, nos encontramos en un callejón sin salida, una situación mucho peor de lo que se supone. No se atreven a hacer públicas las estadísticas por miedo a que el personal, sencillamente, se rinda, pero créeme, nos estamos quedando sin espacio-tiempo. Hace bastante que, en zonas geopolíticas marginales, la demanda de recursos supera el suministro, de ahí las hambrunas y las sequías. Es cuestión de tiempo que ese exceso de demanda nos afecte a todos. Con la pastilla BlyssPluss, la humanidad alcanzará más probabilidades de sobrevivir. (*Oryx y Crake*, 336)

Lo malo es que pronto descubriremos que el BlyssPluss no tiene como último propósito esterilizar, sino exterminar a toda la población: la pastilla contiene en realidad el virus mortal que causa el Diluvio Seco.

Esta nueva humanidad no es la única especie modificada genéticamente. Regresan las criaturas de *Oryx y Crake*: los astutos y asesinos cerdones, cerdos con cerebro humano; los adorables mofaches, mofetas-mapache criados como mascotas; los conejos verdes luminosos... y nos encontramos con algunas nuevas. Algunas son inquietantemente peligrosas, como los leoneros, mitad león mitad cordero. Otras son conmovedoramente ridículas, como las desgraciadas ovejas mohair, diseñadas para la producción de extensiones capilares, cosa que no les aporta exactamente una ventaja adaptativa en el nuevo mundo post-diluvio:

El mohair violeta es el más nervioso (...). Y claro está, los leoneros van a por el violeta. Lo separan del grupo y lo persiguen durante una

El año del diluvio

corta distancia. El patético animal está impedido por su peinado —parece una peluca violeta asustada con patas— y los leoneros enseguida lo abaten. Les cuesta un rato encontrar la garganta bajo todo ese pelo (325-6)

Éste es el futuro que Crake deja en herencia a su amigo y a sus criaturas, los Crakers, y el que heredan también por accidente Toby y Ren. Hay mucho por explorar aún, después de la Hora Cero, y aunque no que lo parezca, el apocalipsis ha llegado sólo en parte. La civilización que Crake ha planeado empieza a hacer aguas. Después de múltiples incidentes dignos de la mejor novela de aventuras, *El Año del Diluvio*, como *Oryx y Crake*, termina con un final abierto cargado de preguntas. No es casualidad: Atwood está trabajando ya en una tercera entrega, de la que aún no se conoce demasiado, aunque todo parece indicar que todos los secretos que nos quedan por saber de este desquiciado mundo quedarán al descubierto. Ojalá que no tengamos que esperar otros seis años, y sobre todo, que no se cumpla ninguna otra profecía.

Después de múltiples incidentes dignos de la mejor novela de aventuras, *El Año del Diluvio* termina con un final abierto cargado de preguntas.

Bibliografía

Atwood, Margaret. *El Año del Diluvio*. Trad. Javier Guerrero. Barcelona: Bruguera, 2009.

—. *Oryx y Crake*. Trad. Juanjo Estrella. Barcelona: Ediciones B, 2003 (2004 en España).

Guin, Ursula K. Le. *The Guardian: The Year of the Flood by Margaret Atwood*. 29 de Agosto de 2009. 5 de Diciembre de 2010 <<http://www.guardian.co.uk/books/2009/aug/29/margaret-atwood-year-of-flood>>.

Wagner, Erika. *The Sunday Times: Interview with Margaret Atwood*. 15 de Agosto de 2009. 5 de Diciembre de 2010 <http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/books/book_extracts/article6796036.ece>.

Enanos en el castillo: Fantasía y realidad en los libros de caballerías hispánicas

Dana (Dean) Simpson
Doctor en Lenguas Modernas
Profesor de lengua y literatura (Boston)
Poeta, crítico literario y consultor

A través de la diacronía literaria española desde comienzos del siglo XVII, el tejido se ha ceñido a una tendencia mayormente realista. Antes era otro cantar. Por una parte, *El Quijote* hizo para el mundo literario lo que la máquina de vapor hizo para la edad moderna, pero dio muerte a un género fascinante, un género de tipo popular en el que todo, menos las ahora existentes propensiones realistas, gozaban de un desfreno incomparable, un género de fantasía y de milagros, de héroes infalibles y de encantamientos deslumbrantes. El escritor Vargas Llosa afirma que a partir del Quijote «la ficción en lengua española dio un viraje en redondo, y se orientó por un camino de sistemática represión de lo real imaginario, de sometimiento a lo real objetivo, a tal punto que muchos historiadores cuya visión llega sólo hasta el Siglo de Oro afirman que la novela española fue siempre rigurosamente realista»¹.

Cervantes conocía el género caballaresco desde sus comienzos, su desarrollo y su consecuente esperpentización. Esta esperpentización le animó a hacer la parodia quijotesca que hizo callar de un machetazo no sólo el género caballaresco, sino la

Cervantes conocía el género caballaresco desde sus comienzos, su desarrollo y su consecuente esperpentización. Esta esperpentización le animó a hacer la parodia quijotesca que hizo callar de un machetazo no sólo el género caballaresco sino la afición hacia lo fantástico.

¹ Mario Vargas Llosa, "Viejos y nuevos libros de caballerías", *Historia y crítica de la literatura española*, ed. Francisco Rico (Barcelona: Crítica, 1980) 361.

Enanos en el castillo

afición a lo fantástico. La hoguera simbólica a la que los amigos del Quijote tiraron los libros fue la muerte de una época literaria y el comienzo de otra. Cuatro siglos más tarde, con la creciente afición a la literatura fantástica, vale la pena recordar los comienzos de este género en la literatura en España.

Si vamos atrás en el tiempo para examinar los brotes de *El Quijote*, encontramos su inspiración en libros en que los personajes de verdad «socorrían a los menesterosos» y «amparaban a las doncellas», donde las Dulcineas no eran «falsas y desleales», donde los caballos no eran raquíticos (pero tampoco duraderos, como en el caballero Zifar al que se le muere el caballo cada diez días), y donde las hazañas del héroe no producían risa sino fascinación. El cura y el barbero arrojaron a las llamas estos libros que, a su parecer, tenían poco valor literario, libros que con toda su fantasía y maravilla provocaron las aventuras “locas” del protagonista. Sin embargo, mientras iban alimentando el fuego con las páginas de la biblioteca de don Quijote, se salvaron unos cuantos ejemplares clásicos del género caballeresco —el *Palmerín de Inglaterra* y el *Amadís de Gaula*: «...que éste y *Amadís de Gaula* queden libres del fuego, y todos los demás, sin hacer más cala y cata perezcan.»². Poco después el

² Miguel de Cervantes, *Don Quijote*, ed. Martín de

cura salvó el *Tirant lo Blanc*: «¡Que aquí esté Tirante el Blanco! Dádmale acá, compadre; que hago cuenta que he hallado en él un tesoro de contento y una mina de pasatiempos.»³ Estos libros que se salvaron son las obras clásicas, de la mejor calaña del género.

Esta investigación sobre lo fantástico en los libros de caballerías propone resucitar de la Cripta de las Letras una edad muerta en que el género caballeresco resplandecía con el mismo fervor que el cine de hoy acoge a millones de aficionados. Se estudiará el mundo literario popular precervantino en el que una multitud de aficionados lectores leía con vehemencia los centenares de páginas repletas de sucesos fantásticos, al observar el género caballeresco, sus orígenes y su público. Se analizarán algunas teorías de lo fantástico y su aplicación a cuatro libros de caballerías claves: *El caballero Zifar*, ya que es el comienzo del género en España, y los otros tres ya mencionados que se salvaron de la fogata en el *Quijote*. Éstos son efectivamente las obras clásicas caballerescas que tenían mucho éxito entre el público en su época y son las que hoy en día la crítica reconoce como las de mayor importancia. Después de ver los episodios fantásticos en los textos veremos algunas clasificaciones de tipo fantástico (la magia, el espacio, las pruebas, los entes y las profecías) y algunas similitudes y diferencias entre los libros.

Los orígenes

Esta investigación sobre lo fantástico en los libros de caballerías propone resucitar de la Cripta de las Letras una edad muerta en que el género caballeresco resplandecía con el mismo fervor que el cine de hoy acoge a millones de aficionados.

Los libros de caballerías tienen sus orígenes en varias fuentes; la mayor es la de materia artúrica del norte, del llamado «ciclo bretón». Como es evidente en la cultura popular de hoy día, los Caballeros de la Mesa Redonda aún disfrutan de cierta popularidad hoy en día. Trazando la genealogía literaria más hacia atrás encontramos rasgos árabe-orientales, como veremos en el *Zifar*, reminiscencias de las cruzadas y el mundo carolingio, y características de los héroes clásicos. Aunque hay semejanzas entre la épica y los libros de caballerías, el elemento fantástico es mucho más evidente en el segundo.

Mijail Bajtín señala las diferencias y similitudes entre el género clásico-griego y el género caballeresco. El «cronotopo» (un marco tiempo-espacio) es esencialmente el mismo —un mundo distinto con variedades y abstracciones—, pero mientras

Riquer. (Barcelona: Planeta, 1980) 75.

³ Cervantes, 76.

Enanos en el castillo

en la novela griega hay la intervención de dioses y destinos, en la novela caballeresca (así la llama Bajtín, así que por el instante nos atenemos a sus términos) lo repentino se hace habitual, y «la imprevisibilidad misma cuando es permanente deja de ser imprevisible.»⁴ Muestra también que el héroe griego busca la restitución del orden y quiere convertir su vida de casualidad en una vida normal, mientras el héroe caballeresco busca nada más que la aventura azarosa. El suceso caballeresco se define por sus propiedades misteriosas y milagrosas que se manifiestan en sus múltiples formas fantásticas (los encantamientos, las hadas, los castillos, los enanos, etc.). Ajena a la novela griega asimismo es la idea de la gloria. El héroe caballeresco busca el enaltecimiento personal por varias razones, una propiedad de la épica. Como existe el elemento de la glorificación, también existe la individualización de los personajes. En la novela griega no hay gran diferencia en las facciones físicas de los personajes ni en sus «destinos», en tanto que en lo caballeresco se destaca su individualización. La idea de la patria y el patriotismo no es un tema central en la novela caballeresca porque los héroes del rey de un país crecen en otro sin saber su origen y luego acaban enamorándose de una doncella de otra tierra. En todas partes el concepto de la honra y deshonor es igual. Por ejemplo, en el *Palmerín de Inglaterra* Al-baizar, del mundo árabe, viaja a los países europeos para combatir con los caballeros de allí por las mismas razones: la belleza de su doncella y la honra de su persona. Por último, la idea de las pruebas fantásticas es corriente en la novela caballeresca, lo que confirma la fidelidad amorosa de los protagonistas y da testimonio de la superioridad del héroe sobre los otros caballeros⁵. El caballero no lucha por la patria, la religión y la tierra, como en las novelas épicas, sino por la exaltación individualista y la satisfacción de la dama por cuyo honor lucha.

La trama de la mayoría de los libros caballerescos corre por el mismo hilo: la historia sucede en una época antigua y en un espacio ambiguo que permiten una plétora de sucesos fantásticos y milagrosos. El protagonista crece en un país ajeno al natal, y con un escudero fiel que muchas veces crece con él, éste prueba su valentía con diversas hazañas. Con la ayuda de una maga defensora él descubre su identidad, que es de noble linaje, y se lanza

La trama de la mayoría de los libros caballerescos corre por el mismo hilo: la historia sucede en una época antigua y en un espacio ambiguo que permiten una plétora de sucesos fantásticos y milagrosos.

al mundo en busca de aventuras. A través de su historia aventurera se topa con castillos encantados, torneos con otros caballeros, episodios fantásticos con gigantes, serpientes, y hechiceros malos, siempre luchando a solas para reclamar la gloria por sí solo y para su dama / doncella que le obliga a exponerse a unas pruebas fantásticas complicadísimas, para un día casarse con él secretamente. Como ella también es de noble ascendencia, el héroe hereda una soberanía o un reino, y juntos tienen un hijo que a su vez supera las proezas de su padre, sometiéndose al mismo ciclo en una nueva leyenda caballeresca.

La esencia del género caballeresco gira en torno de dos pilares fundamentales: el del héroe y el de sus aventuras. El héroe dice siempre la verdad, se mantiene fiel a su palabra, otorga «dones» sin pestañear, lo cual le mete muchas veces en unos atolladeros espantosos, odia la infamia y la mentira, y defiende a los oprimidos y siempre a las damas. Sus aventuras, como dice Luis Alberto de Cuenca, tienen los mismos límites que el sueño⁶. La aventura es siempre un riesgo para el caballero, y su función es la de establecer su colocación en la jerarquía caballeresca en relación con la supremacía del protagonista.

¿A que se debía la inmensa popularidad del género? Jesús Menéndez Peláez declara que cuando acababa el sistema feudal la clase nobilitaria negaba la decadencia de la conciencia cortesana, y por

4 Mijaíl Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, trad. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra (Madrid: Taurus, 1989) 304.

5 Bajtín, 303-7.

6 Luis Alberto de Cuenca, ed., *Palmerín de Inglaterra*, tomo 2 (Madrid: Miraguana, 1979) iii.

Enanos en el castillo

Los libros de caballerías no solo los devoraba la gente aristocrática, la clase educada que conocía la vida cortesana, sino también el mundo eclesiástico —Santa Teresa y San Ignacio en su infancia los leían ardorosamente—. Además de ellos, los conquistadores los llevaban al Nuevo Mundo.

Es verdad que hoy en día el género ya no seduce a un público tan extenso como en aquellos tiempos podía, no obstante, las obras clásicas como el *Amadís* y el *Tirant* siguen teniendo seguidores esotéricos que se encuentran todavía embelesados por el género.

tanto se arrimaba a la literatura caballerescas antigua que le daba cobijo y por una parte satisfacía sus añoranzas⁷. El género alcanzó un éxito que en aquellos tiempos era extraordinario. Se escribieron unos 60 textos conocidos después de 1500, además de las traducciones a otros idiomas.

Luis Alberto de Cuenca, en su introducción al segundo tomo del *Palmerín*, da una descripción curiosa del típico lector del género:

«según el dictamen de Julio García Lucas, sociólogo aragonés, el lector medio de los libros de caballerías era, en el siglo XVI y con un margen de error muy pequeño, una mujer de veinticinco a cuarenta años, bien dotada físicamente, de expresión estúpida y soltera; o, también, un varón de treinta y tantos, ancho de hombros, con el pelo castaño y la piel curtida.»⁸

Aparte de esta divertida generalización, se conoce que los libros de caballerías no solo los devoraba la gente aristocrática, la clase educada que conocía la vida cortesana, sino también el mundo eclesiástico —Santa Teresa y San Ignacio en su infancia los leían ardorosamente—. Además de ellos, los conquistadores los llevaban al Nuevo Mundo. Bernal Díaz de Castillo leía el *Amadís* cuando luchaba con los aztecas, y para otros tantos el género servía de ejemplo de valor y cortesía. El influjo de la moda caballerescas llegaba a tal punto que daban nombres de los textos a lugares conquistados como «California», que viene de *Las Sergas de Esplandián* (el hijo de Amadís), y «Patagonia», que viene de un pueblo salvaje en el *Primaleón* (parte del ciclo de los *Palmerín*). A pesar del éxito del género en aquella época, los avances de la novela desde entonces, empezando con el machetazo quijotesco, hacen que este género parezca al ojo moderno monótono y exagerado, con una escasez de elementos que retan la inteligencia. James Burke, por ejemplo, dice,

«Las moralejas son demasiado obvias; Parece haber una falta de sutileza en la creación de los personajes y los actos... El lector puede ver que no es más que una cornucopia estilística y temática rápidamente concebida y mal escrita.»⁹

7 Jesús Menéndez Paláez, *Historia de la literatura española*, tomo 2 (Madrid: Everest, 1993) 293.

8 Cuenca, tomo 2, v-vi.

9 James F. Burke, *History and Vision: The Structure of the Libro del Cavallero Zifar* (London: Tamesis, 1972) 1-2. Traducción autor.

Enanos en el castillo

Es verdad que hoy en día el género ya no seduce a un público tan extenso como en aquellos tiempos, pero las obras clásicas como el *Amadís* y el *Tirant* siguen teniendo seguidores esotéricos que se encuentran todavía embelesados por el género.

El realismo que ha caracterizado a la literatura española desde el *Quijote* ha perdido, a mi parecer, un factor vital: lo fantástico. Me pregunto si el trecho novelesco entre Cervantes y Galdós se debe a la deficiencia de constituyentes no realistas, o sea, fantásticos. Quizá la definición de «realista» se agazapó con la llegada de Cervantes, y lo que antes podría llamarse «verdadero» o simplemente «posible» (la convivencia de lo real y lo irreal en una sociedad medieval que no desmentía la posibilidad de seres fantásticos y milagros espirituales) en la época postcervantina se llamaba «disparatado» e «imposible», debido quizás al desarrollo de la razón físico-matemática y del racionalismo.

Todorov explica que lo fantástico existe mientras dura la indecisión del lector, cuando no puede decidir si lo que percibe proviene de la realidad tal como existe en la opinión común¹⁰. Tiene una función pragmática —lo fantástico desequilibra, azora, o simplemente capta la atención del lector—. En los libros de caballerías, además de ayudar en la clasificación de los personajes, como hemos visto, la fantasía intensifica el interés del lector, una cualidad particular de este género, como dice Todorov: «Lo fantástico produce un efecto particular en el lector —miedo, horror, o simplemente curiosidad— lo que otros géneros literarios no provocan.»¹¹ Otros géneros literarios tampoco nos permiten cruzar otras fronteras ajenas a las que conocemos, sin embargo, aferrados a la mano del narrador fantástico podemos entrar en lo desconocido, y una vez allí, encontramos nuestra confirmación: «Sea en la vida normal o en la narrativa, la intervención del elementos sobrenatural siempre da un descanso del sistema de reglas pre-establecidas, y al hacerlo se justifica.»¹² El género caballeresco es singular en sus capacidades funcionales de lo fantástico. Los gigantes y las hadas son personajes fundamentales en este sentido, porque la realidad ficticia del texto abre las puertas a las posibilidades de la imaginación. «Lo caballeresco es uno de los más prodigiosos y perfectos disfraces de lo fantástico, una de sus máscaras predilectas.»¹³

10 Tzvetan Todorov, *The Fantastic* (Cleveland: Case Western University, 1973) 41.

11 Todorov, 92. Traducción del autor.

12 Todorov, 166. Traducción del autor.

13 Cuenca, tomo 1, i.

Milagro y fantasía en *El Caballero Zifar*

El primer libro que aparece como libro de caballerías en castellano es el *caballero Zifar*, que aparece aproximadamente en el año 1300, escrito probablemente por Ferrán Martínez, un clérigo de Toledo. Tiene muchos rasgos estilísticos orientales (evocan una semejanza a *Mil y una noches*) y los nombres de muchos personajes provienen del árabe. El *Zifar* también tiene peculiaridades de la tradición épica. La narración del libro no es típica del género caballeresco. Además de cumplir su función de distraer, es un manual de formación de príncipes y una colección de cuentos con moralejas. El elemento religioso se manifiesta más en el *Zifar* que en otros libros caballerescos, y el margen entre lo milagroso y lo fantástico a veces no es bien delimitado. Hay también una ausencia de amor de tipo cortesano, un constituyente clave en la trama caballeresca (sin embargo, hay unos curiosos anécdotas de bigamia e infidelidad), y en su totalidad no hay una unidad determinada y fluida¹⁴. Hay dos partes del libro: la vida de Zifar (sus aventuras y su vida como rey y padre), bastante verosímil en su presentación, y la de su hijo Robaán (sus aventuras que le llevan a ser emperador), en que aparecen los episodios fantásticos. Por lo general, el *Zifar* es una obra realista, pero hay tres episodios que pueden considerarse fantásticos: el rescate de Grima en la primera parte, la aventura del Caballero Atrevido en la segunda parte, y el episodio de la *Ínsulas Dotadas* en la cuarta parte.

Primero, el rescate de Grima ocurre cuando ella se aparta de su marido Zifar y coge un barco en el que los marineros, encontrándose a solas con ella, la desean. Comen y beben copiosamente, y con la intervención de la Virgen, se matan en una disputa. Aparece el Niño Jesús que la guía a su destino:

«...e non yua ninguno en la naue que la guiasse, saluo ende un niño que vio estar ençima de la vela muy blanco y muy fermoso. E marauillose commo se podie tener atan pequeño niño ençima de aquella vela. E este era Iesu Cristo, que veniera a guiar la naue por ruego de su madre Santa Maria.»¹⁵

14 La primera en descubrir una unidad en el *Zifar* fue Justina Ruíz de Conde (*El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías* (Madrid: Aguilar, 1948). Ella notó que un episodio fantástico/milagroso se encuentra entre sucesos más realistas en las partes del libro.

15 *Libro del Cauallero Zifar*, ed. Cristina González (Madrid: Cátedra, 1983) 144.

Enanos en el castillo

El realismo que ha caracterizado a la literatura española desde el *Quijote* ha perdido, a mi parecer, un factor vital: lo fantástico. Me pregunto si el trecho novelesco entre Cervantes y Galdós se debe a la deficiencia de constituyentes no realistas, o sea, fantásticas.

Lo irreal en esta parte es la repentina muerte de todos en el barco menos la de ella, y la aparición de un niño blanco que sabe navegar un barco. Aquí lo fantástico roza en lo milagroso, pero la línea entre los dos en esta época muchas veces no está clara.

Segundo, en el episodio del caballero Atrevido éste se acerca a la orilla de un lago, de pronto aparece una dueña, ella lo arrastra al fondo del lago donde tiene su reino, y se casan. La dueña le prohíbe hablar con la otra gente del reino. El reinado acuático es un lugar maravilloso donde estos incidentes inverosímiles suceden: «“Señora”, dixo el caballero, “que es esto por que aquellos omes suben tan ligeramente por el rayo del sol e descenden?”. “Certas”, dixo ella, “ellos saben sus encantamientos para fazer estas cosas atales...”»¹⁶ En esta tierra las plantas crecen instantáneamente, tanto como las personas y los animales, y un niño que nace del Caballero Atrevido y de la dueña llega a ser adulto en siete días. El Caballero un día descuida la advertencia de la dueña y conversa con una dama hermosa con quien su eventual escarceo amoroso le echa del lago. En el momento en que la dueña con quien se había casado se percata del suceso, se convierte en diablo y le expulsa por medio de un violento terremoto. Increíble, ¿eh?

Por último, en el episodio de las Ínsulas Dotadas, Roboán, hijo de Zifar, se encuentra en el imperio de Trigrída. La relación íntima que tiene Roboán con el Emperador les produce celos a los cortesanos y les incita a convencer a Roboán a preguntar al Em-

perador por qué no ríe (el Emperador ya había promulgado un decreto que prohíbe esto, so pena de muerte), lo cual hace, y el Emperador le destierra (en lugar de condenarlo a muerte por el cariño que le tiene). Roboán va al mar y aparece un barco sin remos que le lleva a las Ínsulas Dotadas. Una doncella que allí estaba le da un caballo y le lleva a la señora de las Ínsulas, la Emperatriz Nobleza. Acaban casándose, como en el episodio del Caballero Atrevido, y éste también se enamora de otra mujer que le pide varias cosas de la Emperatriz, la última de las cuales es su caballo. La Emperatriz se lo da con remordimientos y el caballo le lleva a Roboán a la orilla donde está otra vez el barco sin remos que lo lleva a la otra orilla. El Emperador de Trigrída le recibe y escucha la narración fantástica de Roboán. La mujer que había tentado a Roboán aparece y comienza a reírse de ellos: «E ella començo a reyr e a fazer escarnio dellos, e finco la cabeça en el suelo de la fuente, e començo a tunbar en el agua...», haciendo esclarecer su verdadera índole de diablo. Roboán y el emperador «de ally adelante reyeron e ouieron grant plazer e grant solas en vno».¹⁷

El episodio de la Ínsula Dotada y el del caballero Atrevido son distintos al del rescate de Grima puesto que éstos pueden verse claramente como fantásticos. En los dos primeros hay la intervención de un hada, un ente de carácter fantástico, ajeno a lo cristiano, pero el rescate de la Virgen se vincula con la fe cristiana, dando el fenómeno una índole milagrosa, no fantástica. Los tres son maravillosos según nuestro ojo moderno por su dudosa verosimilitud, sin embargo, el rescate era un suceso creíble según las creencias cristianas. La aparición de la Virgen y la intervención de Dios eran manifestaciones plausibles y admisibles en aquellos tiempos. Cristina González dice que son, «fantásticos en cuanto que infringen las leyes de este mundo, explicables en cuanto que este infringimiento lo hace Dios.»¹⁸ Las hadas son típicas de la fantasía en los libros de caballerías, y, como afirma Antonio Garrosa Resina, la historia del Caballero Atrevido y la Dama del Lago es una «auténtica novela fantástica con caracteres bien definidos.»¹⁹ La de las Ínsulas Dotadas se caracteriza por las mismas cualidades fantásticas: hadas, sucesos inverosímiles (inclusos no cristianos). En estos episodios hay morales y temas cristianos

¹⁷ *Libro del Cauallero Zifar*, 431.

¹⁸ Cristina González, *El Cauallero Zifarr y el reino lejano* (Madrid: Gredos, 1984) 96-7.

¹⁹ Antonio Garrosa Resina, *Magia y superstición en la literatura castellana medieval* (Valladolid: Universidad, 1987) 273.

¹⁶ *Libro del Cauallero Zifar*, 243.

Enanos en el castillo

—la tentación, la fidelidad, etc.— y aunque las hadas, las ínsulas, y los reinos pertenecen a lo fantástico, desempeñan una función didáctica cristiana (la bigamia es otro elemento acristiano. Roboán se casa con la Emperatriz y después con la Infanta Seringa más adelante en el libro). Todos los elementos fantásticos —los palacios, los reinos, el mar, el barco, etc.— son de la tradición celta y la oriental, unas tradiciones que no verán su fin en este libro.

Realismo en *Tirant lo Blanc*

Una novela catalana de suma importancia que cabe dentro del género caballeresco es el *Tirant lo Blanc*. Lo extraño de este libro es su verosimilitud frente al carácter fantástico propio del género. Dice Martín de Riquer, «El *Amadís de Gaula* y el *Tirante el Blanco* son dos largas narraciones diferentes: el primero es el mejor libro de caballerías y el segundo el la mejor novela caballeresca.»²⁰ Para aclarar esta idea de llamar el *Tirant* una novela, Mario Vargas Llosa explica que además de ser una novela de caballerías, es una novela histórica, una novela sentimental, una novela militar, una novela costumbrista, una novela erótica, una novela psicológica, o sea, una novela total que compone abundantes elementos novelísticos que no se hallan en otros libros de caballerías.²¹ Escrito entre 1460 y 1466 por Joanot Martorell, el *Tirant* es un testimonio fiel de la vida caballeresca del siglo XV. Aunque es caballeresca en cuanto a lo que transcurre en la novela, hay algunos rudimentos que la distinguen de otros libros de caballerías: el tiempo, el espacio, la lógica (en general), y la vulnerabilidad del héroe.

Primero, en cuanto al tiempo, la realidad manifestada en la novela no ocurre en «tiempos lejanos»; es más bien una exposición de carácter ficticio, aunque verosímil. El *Amadís*, en contraste, como otros libros de caballerías, revela su ambigüedad temporal en sus primeras líneas: «No muchos años después de la resurrección de nuestro Redemptor y Salvador Jesucristo hubo un rey...». Segundo, el espacio del *Tirant* es verídico; la geografía de la novela, los países y las ciudades que visita el héroe existen. La tarea de hacer un mapa que trazara el trayecto de las aventuras del héroe no sería irrealizable, pero un mapa del mismo carácter de otro

libro caballeresco, como, por ejemplo, del *Amadís* o del *Palmerín*, sí que sería una labor poco fructuosa.

Tercero, la verosimilitud del *Tirant* no se limita al espacio y al tiempo. La lógica en general afecta casi todos los aspectos del libro. Dice Vargas Llosa que «...la realidad del *Tirant lo Blanc* nos convence de que está viva, refleja la realidad que le sirvió de modelo no como un cuadro, sino como un espectáculo, es una representación viviente.»²² La casualidad es enemigo de la lógica, y en el *Tirant* hay poca. Parece que en la totalidad de la novela hay dos episodios milagrosos y uno fantástico. Los milagros son la aparición al rey de Inglaterra (cap. 6) y el incidente en que los cadáveres de los cristianos se tornan hacia en cielo con las manos en señal de oración, para diferenciarse de los moros (cap. 340), pero, como hemos señalado antes, tales sucesos eran creíbles en aquella época: «El milagro cristiano en un texto medieval no atenta a la verosimilitud por la sencilla razón de que es aceptado sin reservas por el lector, y por esta razón encontramos milagros en obras rigurosamente históricas.»²³

El carácter del género caballeresco permite toda posibilidad de elementos fantásticos —castillos encantados, lagunas misteriosas, gigantes y jayanes buenos y malos, hadas, hechiceros, enanos, pruebas mágicas, espadas encantadas, islas remotas con imperios llenos de seres fantásticos, etc.— que no existen, por lo general, en el *Tirant*. Casi todo es posible y realista. El protagonista lucha con otros caballeros, pero no con seres encantados. En los 487 capítulos de la novela lo que hay de fantástico es lo siguiente: aparece un gigante (que puede ser nada más una persona de tamaño descomunal), los episodios “milagrosos” ya mencionados, y una

²² Mario Vargas Llosa (prólogo al *Tirant*), 35-6.

²³ Martín de Riquer, ed., *Tirante el Blanco*, por Joanot Martorell (Madrid: Espasa Calpe, 1974) lxxiv.

²⁰ Joanot Martorell. *Tirante el Blanco*, Ed. Martín de Riquer (Barcelona: Planeta, 1990) xlvii.

²¹ Mario Vargas Llosa, en su prólogo al *Tirant lo Blanc*, tomo 1, de Joanot Martorell (Madrid: Alianza, 1988).

El elemento religioso se manifiesta más en el *Zifar* que en otros libros caballerescos, y el margen entre lo milagroso y lo fantástico a veces no es bien delimitado.

Enanos en el castillo

aventura verdaderamente fantástica que tiene referencias a encantamientos, la del caballero Espercius y el dragón (cap. 410):

«...tenía una hija muy bellísima, que está oy en día en auesta isla en forma de un dragón que tiene bien siete codos de largo...E fue mudada de la forma de una noble donzella en aquella figura de dragón por una encantación de una deesa que sa llamava Diana.»²⁴

La deesa, el dragón, y la isla en que vive nos recuerdan la tipología fantástica del género. Pero ¿por qué intercaló Martorell sólo una aventura fantástica? Quizá para no ser del todo verosímil y romper la tendencia realista, quizá para asemejarse a los libros de caballerías anteriores. Es importante subrayar que en una edición que editó Martín de Riquer, éste menciona a pie de página que este fragmento del libro, en su original, era una traducción del texto francés *Voyage d'outre mer* del escritor inglés sir John Mandeville²⁵. Sin este préstamo el *Tirant* sería un relato casi afantástico.

Otra diferencia que tiene el *Tirant* del género caballeresco es la fragilidad del protagonista comparado con los héroes de otros libros. El vigor de Amadís y de sus hermanos, y de Palmerín y de sus hermanos son óptimos. Luchan batallas larguísima que duran horas, y muchas veces hay que buscar antorchas para poder continuar cuando oscurece. Estos poderes sobrehumanos del caballero típico caerían dentro de lo maravilloso también. El héroe siempre cae el último con sus heridas espantosas, pero se recupera en un par de días. Nunca está enfermo si no por una dolencia sentimental por la dama que ama²⁶. En el *Tirant*, sin embargo, el héroe no es sobrehumano. Su naturaleza realista es visible en una escena con Carmesina en que Tirant se rompe una pierna, cosa que nunca ocurriría en los libros de caballerías. También la mortalidad del héroe es más evidente —muere Tirant de una enfermedad normal, no cae valerosamente esgrimiendo una espada por la dama—. Amadís no muere en los cuatro libros de su ciclo, sino en *Las Sergas de*

Esplandián, cuando ya había cedido su primacia como «el mejor caballero del mundo» a su hijo. En el *Tirant* el protagonista muere dentro de su propia novela.

Fantasía desbordada en *Amadís de Gaula*

El libro de caballerías más famoso en el mundo hispano es sin duda el *Amadís de Gaula*. Representa la cumbre de la gloria caballeresca literaria y ha servido de ejemplo a docenas de imitadores, algunos de los cuales también tuvieron mucho éxito. Sus orígenes son casi tan misteriosos como el nacimiento del héroe caballero. Se cree que un infante de Portugal llamado Alfonso participó en la redacción del libro, y que en el siglo XIV eran populares tres libros de esta historia en Castilla, pero no se sabe exactamente cuando se estrenó. Lo que sí es cierto es que Garcí Rodríguez de Montalvo corrigió estos tres libros, añadió otro, y los publicó en 1508 en Zaragoza, cuando sale la primera edición regenerada. Además de añadir un cuarto libro al *Amadís*, él escribió también *Las Sergas de Esplandián*, en que muere el protagonista, y su hijo reanuda las proezas familiares. Hubo después siete imitadores que intentaron seguir el linaje, por ejemplo, *Florisando* (el sobrino de Amadís), *Lisuarte de Grecia* (el hijo de Esplandián), etc. Toda esta serie salió entre 1510 y 1546. A pesar del número exuberante de imitaciones del *Amadís*, la fórmula seguía las mismas líneas: nacimiento del héroe, abandono y formación, narración de sus aventuras, y las bodas con la dama. Comparado con los dos libros anteriormente mencionados, en el *Amadís* hay una cornucopia de aventuras fantásticas.

Lo fantástico se manifiesta de varias maneras: la inverosimilitud geográfica, los entes mágicos (los buenos y los malos), las «pruebas» de los enamorados y del héroe y los objetos encantados, y en las profecías y los sueños; veremos algunos ejemplos de cada uno. Las descripciones geográficas, como hemos señalado en el análisis del *Tirant*, no especifican detalladamente regiones geográficas y esta ambigüedad es un ingrediente clave en la receta fantástica. El lector puede imaginar un país lejano y exótico si los detalles los imagina él mismo, y no el autor. En la tercera parte del libro el héroe pasa por Alemania, Bohemia, Rumania, etc., en una enmaraña topográfica de lugares y aventuras:

«Se encuentran toda suerte de accidentes geográficos. Los prodigios surgen por doquier.

²⁴ Joanot Martorell, *Tirante el Blanco*, ed. Martín de Riquer (Barcelona: Planeta, 1990) 968-969.

²⁵ Riquer, ed. (Planeta) 968. Sir John Mandeville vivió entre 1322 and 1372.

²⁶ Aunque hay un instante en el *Amadís* en que Galaor, el hermano de Amadís, está muy débil durante un largo periodo, pero su enfermedad tiene una función dramática en el libro: si no estuviera enfermo tendría que luchar en la guerra contra su hermano, lo cual hubiera sido contraproducente

Enanos en el castillo

Lo maravilloso y lo que tiene visos de verosimilitud vive en total mescolanza. Ninguna preocupación se advierte de diferenciar las regiones de este mundo de fantasía...Caballeros, jayanes, enanos y doncellas andariegas pululan por todas partes.»²⁷

La personificación del elemento fantástico se manifiesta en diversos personajes en el libro, sobre todo en la hada buena y el brujo. Las escaramuzas entre ellos no son el hilo central de la historia, sin embargo, su presencia como función auxiliar ayuda a establecer la supremacía del héroe. Urganda la Desconocida, la buena, o la que defiende el bien, mira por los intereses de Amadís, le ayuda con sus enemigos, y es la pregonera de las profecías que presagian el futuro predominio del protagonista. A veces aparece como una doncella joven y hermosa, y otras como una vieja, y su capacidad de transformar su aspecto físico por encantamiento la utiliza según las circunstancias. Con el desarrollo de la trama ella establece su representación como la defensora del bien. Al comienzo su función queda algo incierta y no es la omnipotente hada que llega a ser al final del relato, pero sus poderes parecen crecer y al final tiene poderes muy grandes mediante los cuales sabe todas las aventuras de nuestro protagonista.

Arcaláus el Encantador, el brujo, el «defensor del mal» y el «diputado del diablo», como lo llama Juan Bautista Avalor-Arce²⁸ aparece por primera vez en el capítulo XVIII en un combate con Amadís. Es un personaje físicamente inferior al héroe, como percibimos por su derrota, sin embargo, sus poderes mágicos a ratos encarcelan y encantan a Amadís. En un capítulo Amadís persigue a Arcaláus por su palacio, y éste atrae al héroe a una cámara encantada, donde al entrar Amadís cae al suelo sin poderes. Arcaláus, perpetuando sus villanías, persuade a Barsisnán de Sanueña a tomar por fuerza la Gran Bretaña y casarse con Oriana, la dama de Amadís. El héroe, viendo la posible derrota de los dos fundamentos que le son esenciales —la dama y el honor— rescata a Oriana y castiga severamente a Barsisnán. La presencia de Arcaláus disminuye con el desarrollo de la historia, en oposición al incremento de la popularidad de Urganda, como si los poderes del bien fueran dominando a los del mal. Al

final Urganda le entrega a Amadís un anillo que le protegerá de cualquier encantamiento de Arcaláus.

Hay otros seres maravillosos en el Amadís que valen la pena destacar por sus peculiaridades físicas. Ardián el enano malintencionado, uno de los escuderos de Amadís, tiene una representación graciosa en el libro, pero también es responsable por un desbarajuste entre el protagonista y su dama Oriana. Cuenta la historia que «...el enano, que no sabía la hacienda de su señor y de Oriana, pensó que amava aquella niña tan hermosa...así que este entendimiento no lo hiziera menester a Amadís por muy gran cosa que por él fue sazón de ser llegado a muy cruel muerte, como adelante se contará.»²⁹ Ardián malinterpreta la relación entre esta doncella (Briolanja) y Amadís, y más adelante se la cuenta a Oriana, quien la interpreta como un engaño por parte de su amante. Iracunda, ella le manda una carta con estas palabras, «Yo soy la donzella ferida de punta de spada por el corazón, y [v]os sois el que me heristes.»³⁰, y Amadís, decaído, se retira a la Peña Pobre donde casi muere de angustia, hasta que se descubre el embrollo malentendido, y así vuelve a su estatura heroica.

Otros entes fantásticos en el *Amadís* son los gigantes, como, por ejemplo, Ardán Canileo y la gigante Andandona. Ardán es «feo y muy desmejado y esquivo que nunca se vio...de sangre de gigantes...»³¹ Amadís le vence en un duelo en tierras de Madasima, de quien Ardán está enamorado. Un excelente ejemplo de una gigante (no se limitan a ser varones) es el caso de Andandona «...la más brava y esquiva que en el mundo avía...tenía todos los cabellos blancos y tan crespos...fea de rostro, que no semejava sino diablo. Su grandeza era desasiada...muy enemiga de los christianos y haziales mucho mal.»³² Ella, como todo representante del mal, es vencida por el bien; Gandalín, el escudero y hermano de leche de Amadís, le corta la cabeza. Lo que nos llama la atención en los dos casos es su increíble fealdad y su carácter esquivo, contraste con la hermosura y rectitud del héroe. Amadís también pertenece al mundo de la fantasía ya que es un tipo de superhéroe que nunca falla, habla con una retórica impresionante, es el más hermoso, el más valiente, y puede hacer la que le apetezca. La imagen del gigante malo es lo opuesto a todo esto.

27 Guillermo Díaz-Plaja, ed., *Historia general de las literaturas hispánicas*, tomo 2 (Barcelona: Barna, 1951) 220.

28 Juan Bautista Avalor-Arce, ed. *Amadís de Gaula*, por Garcí Rodríguez de Montalvo (Madrid: Espasa-Calpe, 1991) 81.

29 Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, tomo 1, ed. Juan Manuel Cacho Bleuca (Madrid: Cátedra, 1987) 470.

30 *Amadís*, ed. Bleuca, tomo 1, 679.

31 *Amadís*, ed. Bleuca, tomo 1, 866.

32 *Amadís*, ed. Bleuca, tomo 2, 980-1.

Enanos en el castillo

Ser gigante no necesariamente implica ser malo, como se verá en el *Palmerín*, pero en el *Amadís*, muchas veces hay una correspondencia entre los enemigos de Amadís y su corpulencia desmedida. Este elemento fantástico, como hemos visto con la explicación de Todorov, ayuda a cautivar el interés del lector, aumenta su curiosidad y establece un espacio particular al género. En todo caso, la espantosa apariencia de estos gigantes recalca la impavidez del héroe cuando se enfrenta con ellos, además de aumentar su honor por haberlos vencido.

El mejor episodio que no sólo ilustra la monstruosidad de la casta de gigantes, sino que también ejemplifica espléndidamente lo fantástico en el libro, es la aventura que tiene Amadís con Endriago en la ínsula del Diablo. Producto del incesto, este monstruo es una mezcla de hombre, león y grifo. Cuando Amadís combate con él, «el endriago venía tan sañudo, echando por la boca humo mezclado con llamas e fuego, y fieriendo los dientes unos con otros, faziendo gran espuma y faziendo cruxir las conchas y las alas tan fuertemente, que gran espanto era de lo ver.»³³ El fuego y espumarajos que echa por la boca, las alas, y la descripción general de la bestia son de pura fantasía. De verosimilitud no hay nada sino sus facciones humanas, pero en todo caso esta bestia es la cima de las aventuras de Amadís, el ente más espantoso y feroz con que combate, y con su victoria queda clara su hegemonía dentro de la jerarquía de caballeros.

Las pruebas en el *Amadís*, como en muchos libros de caballerías, son una parte esencial de la trama, y establecen, por recursos fantásticos, la autenticidad del amor infalible entre los amantes principales. La glorificación de la disposición amorosa entre Amadís y Oriana se realiza mediante una serie de pruebas mágicas, otro fenómeno fantástico que se presenta varias veces en el libro. Todas las pruebas son destinadas a los amantes más fieles y todas son mágicas.

La Ínsola Firme es una isla en la que el Arco de los Leales Amadores y la Cámara Defendida, dos pruebas principales, atestiguan la fidelidad amorosa de la pareja y la vitalidad caballerisca de Amadís. Él se somete a las pruebas y las supera, seguido, más adelante en la historia, por Oriana, quien, por superarlas ella también, es reconocida por su lealtad y su suprema belleza. Otra prueba aparece en el capítulo LVI cuando un escudero se presenta en la corte del rey Lisuarte con una espada y una guirnalda. Desde hace sesenta años nadie

El carácter del género caballeresco permite toda posibilidad de elementos fantásticos —castillos encantados, lagunas misteriosas, gigantes y jayanes buenos y malos, hadas, hechiceros, enanos, pruebas mágicas, espadas encantadas, islas remotas con imperios llenos de seres fantásticos, etc.— que no existen, por lo general, en el *Tirant*.

³³ *Amadís*, ed. Bleuca, tomo 2, 1142.

Enanos en el castillo

ha podido superar la prueba de hacerlas lucir. En el capítulo siguiente Amadís y Oriana, que llegan a la corte, superan las pruebas propuestas, y asombran al público.

Hay otros objetos mágicos que aparecen en el libro, además de las pruebas: unas reliquias que lleva Amadís cuando Ardán Canileo lucha con Amadís (para sentirse protegido), el anillo que Urganda regala a Amadís para protegerse de los encantamientos de Arcaláus, las muchas espadas con las que Amadís y sus amigos utilizan en sus combates, etc. Muchas veces se usan estos objetos mágicos para poder enfrentarse con otros seres mágicos o sobrenaturales, o sea, como palanca fantástica para poder sostener su preeminencia sobre los demás.

Palmerín de Inglaterra: otro libro fantástico (en el doble sentido)

El último libro que se analizará es el *Palmerín de Inglaterra* que, como el *Amadís*, tuvo mucho éxito en su época, a pesar de su aparición algo tardía. La popularidad de ciclo de los *Amadís* iba disminuyendo con cada serie después de los primeros cuatro libros. A diferencia de esta serie, el ciclo de los *Palmerín* alcanzó popularidad hacia el final con el texto que vamos a ver. Este ciclo es posterior al del *Amadís* y empieza en 1511 con el *Palmerín de Oliva*. Después aparecen: *Primaleón* (Salamanca 1512), *Polindo* (Toledo, 1526), *Platir* (hijo de Primaleón) (1533), *Flotir* (1554, Venecia), el *Palmerín de Inglaterra* (1540), y el *Clasisol de Bretanha* (Lisboa, 1602). Se cree que la primera edición del *Palmerín de Inglaterra* se redactó en portugués por Francisco de Moraes (1540), anterior a la primera edición en castellano (1547-8). Cervantes en el *Quijote* manifiesta un disgusto hacia el *Palmerín de Oliva*, pero alaba el *Palmerín de Inglaterra*, «Esa oliva se haga luego rajadas y se queme, que aun no queden della cenizas, y esa palma de Inglaterra se guarde y se conserve como a cosa única...»³⁴ Desde una perspectiva moderna, aunque es difícil encontrar una edición contemporánea del libro, éste es reconocido como el de mayor importancia, y es el que vamos a examinar para revelar sus entrañas fantásticas, que por cierto, tienen mucho que ver con las del *Amadís*.

En el *Palmerín* lo fantástico se manifiesta de igual manera que en el *Amadís*: la inverosimilitud espacial, los seres mágicos (los buenos y los malos), las pruebas de los enamorados, los objetos encan-

Comparado con los dos libros anteriormente mencionados, en el *Amadís* hay una cornucopia de aventuras fantásticas. Lo fantástico se manifiesta en varias maneras: la inverosimilitud geográfica, los entes mágicos (los buenos y los malos), las «pruebas» de los enamorados y del héroe y los objetos encantados, y en las profecías y los sueños.

tados, y en las profecías. La fantasía de este libro no es tan elaborada como en el *Amadís*, los objetos mágicos no tienen tanta importancia y el autor no experimenta con las diversas posibilidades del género fantástico como hace Montalvo en su libro; sin embargo, hay unas cuantas veces que sí que interviene la fantasía con gran detalle. Parece que el autor explota las posibles inverosimilitudes y creaciones fantásticas no tanto para destacar la grandeza del héroe como para la simple diversión del lector. Los fines no son tan determinados como son en el *Amadís* (como en el caso del Arco de los Leales Amadores y de la Cámara Defendida), y en las aventuras de *Palmerín* no hay muchas veces un público para atestiguar las increíbles hazañas que hace. Hacia el final del primer libro (de dos libros) *Palmerín* va a rescatar a Leonarda de su torre en la que lleva años encantada sin poder salir. La llegada del héroe la permite salir de su encantamiento, sin embargo, tiene que pasar por una serie de pruebas para llegar a ella. Entes raros y cosas que ni siqui-

³⁴ Cervantes, 75.

Enanos en el castillo

era pueden llamarse «entes», se manifiestan en esta aventura —fantasmas, leones, espacios inciertos, serpientes y animales raros—. Un revoltijo de «bestias irracionales»³⁵ que en aquella aventura «todo eran fantasmas y cosas vanas.»³⁶ El autor intercala estas palabras porque es consciente de que su creación no finge representar ninguna realidad que se conoce.

El espacio del *Palmerín* es tan vago como el del *Amadís*. Los personajes van de país en país, muchas veces con rumbo incierto, por tierras que tienen nombres inventados por el autor. Hay referencias a países particulares, como en el *Amadís*, pero también aquí parece que el autor desconoce los lugares de que habla, y por tanto recurre a la fantasía para crear los espacios. La geografía se extiende por muchos países, como en el *Amadís*, pero tal es la vida del caballero andante. Tiene que lucir sus hazañas en tierras lejanas para hacer cundir su fama y su honor. Al comienzo del libro hay un castillo del gigante Dramusiando en que todos los caballeros del reino son capturados, un lugar encantado de donde no pueden salir. Palmerín, desde luego, es capaz de vencer a los gigantes cuidadores y darles libertad —prueba de su supremacía—.

Los entes mágicos no tienen la misma importancia que en el *Amadís*, pero existen de cualquier modo, y hay un representante del bien y otro del mal, como en el *Amadís*. El hada buena es un varón en este caso (Daliarte), y la mala es mujer (Eutropa). Daliarte es más poderoso que Eutropa, pero no interviene directamente en sus maleficios. A Daliarte «nada le era secreto»³⁷ y aparece en los lugares más azarosas para socorrer a varios personajes. Una vez aparece en un combate entre amigos que no sabían que luchaban entre ellos, les hace desmayarse de un encantamiento, les cura, y les devuelve a donde luchaban, borrando su memoria del incidente³⁸. Eutropa es la hada mala que controla el encantamiento de los caballeros en el castillo de Dramusiando, un pariente suyo. Desde el principio ella se establece como la «follonera» del libro, sin embargo, es curioso como Palmerín, «después de haberle pasado todo por la fantasía»³⁹ le da muerte a mediados del primer libro, y en el propio castillo de Eutropa. Arcaláus el Encantador nunca muere en el *Amadís*, pero aquí esta «diputada del diablo» es vencida pronto en el desarrollo de la trama. Llegamos a

La fantasía de este libro (*Palmerín*) no es tan elaborada como en el *Amadís*, los objetos mágicos no tienen tanta importancia, y el autor no experimenta con las diversas posibilidades del género fantástico como hace Montalvo en su libro; sin embargo, hay unas cuantas veces que sí que interviene la fantasía con gran detalle. Parece que el autor explota las posibles inverosimilitudes y creaciones fantásticas no tanto para destacar la grandeza del héroe como para la simple diversión del lector.

³⁵ *Palmerín de Inglaterra*, tomo 1 (Madrid: Miraguano, 1979) 388.

³⁶ *Palmerín*, 389.

³⁷ *Palmerín*, 61.

³⁸ *Palmerín*, 123.

³⁹ *Palmerín*, 223.

Enanos en el castillo

conocer sus capacidades en las primeras páginas; era «muy gran sabeadora en las artes de encantamiento...que en su tiempo pasó a todas las personas que de aquel arte sabían.»⁴⁰, pero sus capacidades mágicas son inferiores a las de Daliarte. Éste aparece, en un episodio efectivamente fantástico, como un viejo anciano (puede transformar su apariencia como Urganda)

«en una sierpe temerosa y grande con una verga de fuego en la mano, y tocando con ella en el suelo cayeron tan sin acuerdo...se fue para el castillo echando por la boca y narices gran cantidad de humo.»⁴¹

Eutropa está presente cuando aparece Daliarte sobre la sierpe, y ella, además de todos los que allí están, se maravillan de ello, pero ella «mucho más, a quien estas cosas parecían de tanto espanto como quien con ellas hallaba traspasadas todas las fuerzas de su saber.»⁴² Comparadas con el *Amadís* parecen relativamente mal expuestas las oposiciones entre el bien y el mal, como se ve aquí con las hadas.

Otros entes fantásticos en el *Palmerín* son los gigantes y las muchas bestias ya mencionadas en las aventuras casi surrealistas de Palmerín. Dramusiando es un gigante que en el principio desempeña un papel de malo, porque es el dueño del castillo encantado que captura a todos los caballeros del reino. El autor, sin embargo, explica que tiene corazón de un buen caballero, y cuando viene Palmerín a rescatar a sus amigos, vence a Dramusiando. Desde este punto en adelante se convierte en gigante bueno. Es un factor ausente en el *Amadís*, donde ser gigante es sinónimo de ser malo, pero tal no es el caso en el *Palmerín*, aunque la mayoría de las veces los otros gigantes sí que son malos. Hay gigantes que echan humo por las viseras de sus yelmos, y otros «de grandeza desmedida». Sus características son similares a las de los gigantes en el *Amadís*; no obstante, el autor del *Palmerín* no recurre a tanta adjetivación para describir su fealdad.

Lo fantástico se manifiesta en este libro de otras maneras. Primero, las pruebas en el *Palmerín* tienen la misma función que en el *Amadís*: enaltecer el heroísmo del protagonista y destacar su lealtad amorosa, como, por ejemplo, la prueba de la copa encantada. Segundo, hay varios objetos mágicos de importancia, aunque no tantos como en el *Amadís*.

Don Duardos, el padre de Palmerín tiene una espada que «deshacía todos los encantamientos»⁴³, y Daliarte tiene un librito de donde, en un instante, lee algo que hace venir a él al salvaje que cuidaba a Palmerín y su hermano en su infancia. Por último, hay el elemento de la profecía. Daliarte, como Urganda, muchas veces pronostica el futuro del héroe por las mismas razones que en el *Amadís*. En un episodio él dice a Palmerín, «se llegan los días en que tus obras harán poner en olvido todas las de otros pasados.»⁴⁴ Además de él, hay doncellas que siempre vienen en un palafrén, y por las tantísimas veces que sucede en el libro parece que el autor tiene una manía por las chicas en palafrenes. Esto pasa muchas veces, no sólo con las profecías, sino con las aventuras en general. Llegan con profecías o noticias, o simplemente para introducir otro episodio en la acción.

Comparaciones

Si tenemos en cuenta todos los elementos de la fantasía que hemos visto —espacio/tiempo, la división entre sucesos fantásticos y milagrosos, los seres mágicos y características del héroe no verosímiles, las pruebas de los enamorados y del héroe, y las profecías y los sueños— la clasificación de los textos es más fácil. El *Tirant* es el más contrario al género por su verosimilitud temporal y espacial, la lógica del relato en general, y la vulnerabilidad del héroe. El *Zifar* tampoco es típico del género por su carácter primogénito, porque el molde genérico todavía no había experimentado su plasmación, lo cual sucede con la aparición del *Amadís*. El número de variantes a partir de esta fecha son pocas, y el prototipo que hizo Montalvo (no merece él solo todo el crédito) es evidente en el *Palmerín*, porque, a pesar de algunas diferencias textuales, todos los elementos fantásticos mencionados que tiene el uno los tiene el otro también.

El *Zifar* y el *Tirant* tienen pocos sucesos fantásticos, y cuando ocurren, su distinción de sucesos «reales» parece más evidente que en el *Amadís* y el *Palmerín*, donde la realidad y la irrealidad se cruzan en un movimiento constante. En el *Zifar* el protagonista tiene que sumergirse en un lago o aislarse en una isla para distinguir esta irrealidad con la realidad de donde sale y a donde vuelve. En el *Tirant* el episodio también ocurre

40 *Palmerín*, 21.

41 *Palmerín*, 123.

42 *Palmerín*, 146.

43 *Palmerín*, 22.

44 *Palmerín*, 122.

Enanos en el castillo

en una isla. En el *Amadís* y el *Palmerín* hay también aislamiento espacial de los sucesos fantásticos (la Ínsola Firme, el rescate de Leonarda) en algunos casos, pero no en todos. Los seres y los objetos mágicos son parte de la vida cotidiana; están entrelazados. Como dice Cristina González, «el *Zifar* es una historia de protagonistas únicos de acciones sucesivas, mientras que el *Amadís* es una historia de protagonistas múltiples de acciones simultáneas.»⁴⁵ En el *Amadís* y el *Palmerín* algunos personajes son fantásticos y participan en la acción durante todo el libro. En el *Zifar* y el *Tirant* hacen parte de una especie de recorte fantástico que se podría quitar y poner en otro sitio.

La agrupación del *Zifar* con el *Tirant* no es tanto por lo que tienen en común entre sí, sino por lo que no tienen en común con el carácter gemelo del *Amadís* y el *Palmerín*. En el *Zifar/Tirant* hemos visto cómo los sucesos irreales (el rescate de Grima, los cuerpos que van al cielo, etc.) pueden considerarse milagrosos y no fantásticos, puesto que eran creíbles en su época por su carácter cristiano, mientras tanto los dragones, los palacios acuáticos, los gigantes, y las hadas no lo eran, por su naturaleza fantástica. El *Zifar* es una obra cristiana con

⁴⁵ Cristina González, *El Cavallero Zifar y el reino lejano* (Madrid: Gredos, 1984), 114.

Lo importante es que el género admite variaciones en la expresión de lo fantástico, y que estas variaciones, diversas en su forma y abundantes en su representación, pueden servir de ejemplo en la literatura actual, después de una larga temporada adormecida durante siglos de racionalismo.

finés didácticos, mientras que los otros tres son más formulados para la diversión del lector. Se van alejándose de lo religioso a lo recreativo en el orden siguiente: *Zifar*, *Tirant*, *Amadís*, *Palmerín*, con sus contenidos con cada vez menos connotaciones religiosas.

El héroe del *Tirant* es más vulnerable al daño físico y al cansancio que los héroes *Amadís/Palmerín*. En el *Zifar* el héroe también goza de cierta superioridad sobre los demás, pero, como hemos visto en los dos episodios fantásticos (el del caballero Atrevido y el de las Ínsulas Dotadas) es «humano» cuando cae en la tentación. Hay una consecuencia moral cristiana ligada a sus acciones. En este sentido en el *Tirant* y el *Zifar* hay esta semejanza: el héroe tiene vulnerabilidades. Las únicas de los protagonistas *Amadís/Palmerín* quedan en los encantamientos de las hadas malas (pero las hadas buenas les ayudan a superarlos) y las aficciones amorosas que experimentan por su dama. Cuando *Amadís* se retira a la Peña Pobre, él lo hace voluntariamente, pero cuando el caballero Atrevido es expulsado del lago, es una acción involuntaria por su parte.

Las pruebas de los amantes es un elemento clave en el *Amadís*. Son comprobaciones de mérito que afirman que merece el héroe lo que tiene. En el *Palmerín* las pruebas de los amantes no son tan existentes, sin embargo, los protagonistas siempre establecen su rango con las armas, y en el *Palmerín* las armas son la prueba de la belleza; luchan los caballeros por la belleza de su dama, quedando el más valiente con la más “hermosa”, aunque en realidad la belleza que se reconoce por conquista no tenga nada que ver con su belleza de verdad. En este sentido no intervienen muchas veces pruebas mágicas como suceden tantas veces en el *Amadís*, y queda fuera lo fantástico, pero existen de todas formas. En el *Zifar/Tirant* si hay pruebas se las resuelven con las armas, o, como en el caso del *Zifar*, la prueba puede verse fusionada con los valores cristianos, como en el caso de las tentaciones de los héroes durante sus aventuras fantásticas. En cuanto a las profecías y los sueños hemos visto su importancia en el *Amadís* y el *Tirante*, dejando otra semejanza entre ellos, y en el caso de los otros textos la ausencia de fantasía, aparte de los episodios mencionados, esto despoja la necesidad de buscar cualquier significado fantástico.

A pesar de las diferencias entre el *Amadís* y el *Palmerín*, éstas se encuentran dentro de las categorías que tienen en común: la inverosimilitud

Enanos en el castillo

cronotópica, la interpolación de sucesos reales/irreales, la existencia de seres fantásticos y de objetos mágicos, las pruebas mágicas, las profecías de las hadas, los amores inquebrantables de los héroes, la aventuras precipitadas, el éxito heroico del protagonista, la misma trama, etc., y por tanto su emparejamiento. En el caso de *Zifar* y el *Tirant* lo que tienen en común es que no son típicos del género, hay pocos episodios fantásticos, son aislados estos episodios del resto de la trama y no entrelazados como el *Amadís/Tirant*, la existencia de los milagros es creíble en su era, la vulnerabilidad de los protagonistas es evidente, hay episodios de infidelidad amorosa y hay una carencia de pruebas mágicas.

Conclusión

La diferencia entre el *Zifar* y el *Palmerín* muestra una evolución en la exageración de la fantasía. Episodios que eran determinados e infrecuentes llegaron a estar vagamente mezclados con la realidad. Cervantes quizá vio este momento de exageración oportuno para crear su parodia quijotesca. Aunque da licencia a sus personajes de quemar los libros y de destruir el género, reconoció la importancia de los tres libros caballerescos que se salvaron. Le agradaban plenamente, porque sin conocer el género a fondo no hubiera sido capaz de crear una parodia tan esmerada. No vamos a profundizar en las razones de la destrucción del género caballeresco, ya que esta investigación intenta resucitar un género, no justificar su remate, pero es imprescindible nombrar el *Quijote* como el ocaso del género. Al comienzo de este estudio se ha discutido este tema para orientar al lector en su comprensión del género, ya que si reconoce las andanzas de Don Quijote, puede llegar a entender lo que ofrece el género caballeresco. Curiosamente lo que Cervantes condena en el libro es lo que intentamos destacar con este estudio. ¿Por qué destacarlo? Porque en la literatura contemporánea ha habido cierto resurgimiento del género, no de lo caballeresco como lectura popular sino en el interés en lo fantástico. Lo importante es que el género admite variaciones en la expresión de lo fantástico, y que estas variaciones, diversas en su forma y abundantes en su representación, pueden servir de ejemplo en la literatura actual, después de una larga temporada adormecida durante siglos de racionalismo.

Bibliografía

Amezcuca, José, ed. *Libros de caballerías hispánicas*. Madrid: Alcalá, 1973.

Avalle-Arce, Juan Bautista, ed. *Amadís de Gaula*, por Garcí Rodríguez de Montalvo. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.

Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Trad. de Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989.

Brooke-Rose, Christine. «Géneros históricos/ géneros teóricos. Reflexiones sobre el concepto de lo Fantástico en Todorov.» *Teoría de los géneros literarios*. Ed. Miguel A. Garrido Gallardo. Madrid: Arco, 1988. 49-72.

Burke, James F. *History and Vision: The Figural Structure of the Libro del caballero Zifar*. London: Tamesis, 1972.

Cacho Blecua, Juan Manuel. *Amadís: heroísmo mítico cortesano*. Madrid: Espasa Calpe, 1979.

Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Martín de Riquer. Barcelona: Planeta, 1980.

Cuénin, Micheline. *L'Idéologie amoureuse en France*. Paris: Aux Amateurs de livres, 1987.

Díaz-Plaja, Guillermo, ed. *Historia general de las literaturas hispánicas*. Tomo 1-2. Barcelona: Barina, 1949-51.

Duque y Merino, Demetrio. *El argumento de Amadís de Gaula*. Madrid: Biblioteca Universal, 1881.

Garrosa Resina, Antonio. *Magia y superstición en la literatura castellana medieval*. Valladolid: Universidad, Secretariado de publicaciones, 1987.

González, Cristina. *El caballero Zifar y el reino lejano*. Madrid: Gredos, 1984.

Green, Otis H. *España y la tradición occidental*. Madrid: Gredos, 1969.

Libro del Caballero Zifar. Ed. Cristina González. Madrid: Cátedra, 1983.

Enanos en el castillo

—. 1300. Ed. J. González Muela, Madrid: Castalia, 1982.

Mancini, Guido. *Dos estudios de literatura española*. Barcelona: Planeta, 1969.

Martin, June Hall. *Love's Fools: Aucassin, Troilus, Calisto and the Parody of the Courtly Lover*. London: Tamesis, 1972.

Martorell, Joanot. *Tirante el Blanco*. Ed. Martín de Riquer. Barcelona: Planeta, 1990.

—. *Tirante el Blanco*. 1490. Tomo 1. Ed. Martín de Riquer. Madrid: Espasa Calpe, 1974.

Menéndez Peláez, Jesús. *Historia de la literatura española*. Tomo 1-2. Madrid: Everest, 1993.

Montalvo, Garcí Rodríguez de. *Amadís de Gaula*. 1508. Tomo 1. Ed. Juan Bautista. Madrid: Espasa Calpe, 1991.

—. *Amadís de Gaula*. 2 tomos. Ed. Juan Manuel Cacho Bleuca. Madrid: Cátedra, 1987.

—. *Amadís de Gaula*. 1508. Ed. Edwin B. Place. Madrid: Instituto Miguel de Cervantes, 1971.

Palmerín de Inglaterra. 2 tomos. Ed. Cuenca, Luis Alberto de. Madrid: Miraguano, 1979-81.

Pedraza Jiménez, Felipe B. y Milagros Rodríguez Cáceres. *Manual de literatura española*. Tomo 1-2. Tafalla (Navarra): Cénlit, 1980-1.

Rico, Francisco. *Historia y Crítica de la literatura española*. Barcelona: Crítica, 1980.

Ruiz de Conde, Justina. *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*. Madrid: Aguilar, 1948.

Seniff, Denis P., ed. *Antología de la literatura hispánica medieval*. Madrid: Gredos, 1992.

Thomas, Henry. *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas*. Trans. Esteban Pujals. Madrid: Investigaciones Científicas, 1952.

Todorov, Tzvetan. *The Fantastic*. Cleveland: Case Western Reserve University, 1973.

Vargas Llosa, Mario, (prólogo). *Tirante el Blanco*, tomo 1. De Joanot Martorell. Madrid: Alianza, 1988.

Viña Liste, José María, ed. *Textos medievales de caballerías*. Madrid: Cátedra, 1993.

Quedarnos despiertos leyendo

Ursula K. Le Guin

Traducción española de Mariano Martín Rodríguez

La ilustre escritora norteamericana Ursula K. Le Guin, que no hace falta presentar al público culto y mucho menos a los aficionados de la ciencia ficción y la fantasía, ha tenido la amabilidad, que agradecemos de todo corazón, de dejarnos traducir y publicar como primicia en nuestra lengua su ensayo «Staying Awake While We Read», que ha aparecido recientemente en su volumen misceláneo *The Wild Girls* (PM Press, mayo de 2011). Aunque su tema no tenga que ver directamente con los géneros literarios objeto de *Hélice*, creemos que su lectura es imprescindible en pro de la higiene del mundillo editorial español, al que aquejan los mismos males que al estadounidense, aunque agravados por la imitación caricaturesca y provinciana de la superstición de considerar el libro un objeto meramente comercial y a sus lectores, puros consumidores más o menos descerebrados, reputación a menudo merecida, por otra parte. En mayor medida que en los Estados Unidos, solo cuentan los escritores que ganan premios como el Planeta y, por consiguiente, venden mucho. Para ellos son casi todas las reseñas en la prensa periódica y casi todos los honores institucionales. Desde este punto de vista, el hecho de que la ciencia ficción sea un género marginal comercialmente en España sea quizá una bendición insospechada, porque sus

editores son los entusiastas que aman y conocen bien su trabajo, lejos de los despachos de gestores atentos a las cuentas bancarias que han arruinado la literatura española llamada *general* como objeto artístico. Solo cabe esperar que, entre los escritores que publican, haya alguno que consiga un renombre y unas ventas constantes a lo largo de los años, con lectores entusiastas y fieles generación tras generación como los que siguen a Tolkien y, claro está, a Le Guin, entre los que nos contamos.

Atención, libros. Sois un rollo, otra vez. O unos bodrios, por lo menos. La agencia de noticias Associated Press, basándose en una encuesta de AP-Ipsos realizada a 1.003 adultos y con un margen de error aproximado del 3% (el tipo de estadística solemne que pretende silenciar preguntas tales como: ¿qué 1.003 adultos? y, ¿cuál es el margen de error de su margen de error?) ha comunicado que el 27% de los americanos no ha leído ni un solo libro en todo el año¹. De quienes leyeron alguno, dos tercios mencionaron la Biblia y otras obras religiosas y apenas la mitad declaró haber leído cualquier cosa que se pueda describir como literatura.

¹ Alan Fram, «Books Get Low Rank on To-Do Lists» (Los libros ocupa un lugar bajo en la lista de las cosas que hacer), *The Oregonian*, 22 de agosto de 2007.

Quedarnos despiertos leyendo

Para que la noticia sea todavía peor, el artículo remite a un informe de 2004 del Fondo Nacional de las Artes, en el cual se indica que el 43% de sus encuestados había pasado un año entero sin abrir un libro. El Fondo echaba la culpa del declive de la lectura a la televisión, el cine e Internet. Es comprensible. Todos sabemos que el Americano Adulto Medio pasa entre dieciséis y veintiocho horas al día mirando la televisión (mi margen de error es ahí quizá un poco amplio) y el resto del día comprando cosas en eBay o escribiendo en su bitácora.

Que leamos tan poco parece tener un interés periodístico hasta sensacionalista, pero el tono del artículo da a entender que casi debemos congratularnos de ello. El artículo de AP cita a un director de proyectos de una empresa de telecomunicaciones de Dallas: «Es que me duermo cuando leo», y el autor añade que es «una costumbre con la que se identifican sin duda millones de americanos». Sentir satisfacción consigo mismo por la incapacidad de mantenerse conscientes frente a un impreso parece fuera de lugar. Pero creo que este supuesto (sombrió o ligeramente alborozado) de la desaparición inminente de la lectura también lo está.

Lo que pasa es que mucha gente nunca ha leído demasiado en ningún momento. ¿Por qué tenemos que pensar que lo hacen, o deberían hacerlo, ahora?

Durante mucho, mucho tiempo, la mayoría ni siquiera sabía leer. No se alentaba la alfabetización de las clases bajas, de legos o de mujeres. No solo era un atributo que distinguía a los poderosos de quienes no lo eran, sino que se identificaba con el poder mismo. El placer no tenía nada que ver. La capacidad de mantener y entender libros

Solo poco a poco, de producirse, leer y escribir se iba filtrando hacia abajo, haciéndose menos sagrado según se volvía menos secreto, además de menos directamente poderoso según iba haciéndose más popular.

Durante mucho, mucho tiempo, la mayoría ni siquiera sabía leer. No se alentaba la alfabetización de las clases bajas, de legos o de mujeres. No solo era un atributo que distinguía a los poderosos de quienes no lo eran, sino que se identificaba con el poder mismo.

de comercio, la capacidad de comunicarse pese a la distancia y en clave, la capacidad de reservarse para sí mismo la palabra de Dios y de transmitirla solo a la voluntad y la conveniencia de uno, eran herramientas formidables de control de los demás y de exaltación propia. Toda sociedad alfabetizada empezó con la alfabetización como prerrogativa constitutiva de la clase dirigente.

Solo poco a poco, de producirse, leer y escribir se iba filtrando hacia abajo, haciéndose menos sagrado según se volvía menos secreto, además de menos directamente poderoso según iba haciéndose más popular. El imperio chino lo mantuvo como un instrumento efectivo de control gubernamental, al fundarse el ascenso en la jerarquía burocrática estrictamente en una serie de exámenes literarios. Los romanos, mucho menos sistemáticos, acabaron dejando leer y escribir a los esclavos, a las mujeres y a la demás plebe, pero acabaron recibiendo su merecido en la sociedad fundada en la religión que los sucedió. En la Edad Media, ser un clérigo cristiano quería decir normalmente que se sabía leer al menos un poco, pero ser laico significaba probablemente que no sera era capaz de leer, como tampoco lo era casi ninguna mujer de ninguna clase. No solo no sabía, sino que ni siquiera podía, no la dejaban. Como en algunas sociedades musulmanas hoy en día.

En Occidente, se puede entender la Edad Media como una especie de lenta difusión de la luz de la palabra escrita, que se aviva en el Renacimiento y brilla con Gutenberg. Entonces, antes de que uno

Quedarnos despiertos leyendo

se haya enterado, las esclavas se ponen a leer y escribir, y se hacen revoluciones con papeles llamados declaraciones de esto y de lo otro, y las maestras sustituyen a los pistoleros en el salvaje Oeste, y la gente se aglomera delante del vapor que trae el último episodio de una nueva novela a Nueva York, gritando: «¿Ha muerto la pequeña Nell? ¿Ha muerto?»

No tengo estadísticas que respalden lo que voy a decir (y si las tuviera, no me fiaría de su margen de error), pero me parece que el apogeo de la lectura en los Estados Unidos fue entre mediados del siglo XIX y mediados del XX. Considero ese período el siglo del libro. Desde 1850 aproximadamente, cuando la escuela pública se consideró fundamental para la democracia y las bibliotecas se hicieron públicas y florecieron, gracias a la financiación de hombres de negocios y multimillonarios locales, se suponía que la lectura era algo que se compartía. Y la asignatura principal de los programas de estudios desde el primer año era el idioma, no solo porque los inmigrantes querían que sus hijos lo aprendiesen bien, sino también porque leer (ficción, obras científicas, historia, poesía) era un uso social importante.

Es interesante, aunque asusta un poco, mirar viejos libros de texto de las décadas de 1890, 1900 o 1910, como las enciclopedias de McGuffey, de los que tenía un par de ejemplares maltrechos en casa cuando era niña, o las *Cincuenta historias famosas* (o las *Cincuenta historias más famosas*) en las que mis hermanos y yo aprendimos tanto sobre lo que todavía se llama la civilización occidental. El nivel tanto de conocimientos de humanidades como en general que se suponía en niños de diez años sorprendería casi con seguridad si se echara una ojeada a esos libros; ya me sobrecogía un poco entonces.

A juzgar por esos libros de texto y aquellos programas de estudios (por ejemplo, las novelas que los adolescentes debían leer supuestamente en el instituto hasta bien entrada la década de 1960), da la impresión de que la gente deseaba y esperaba realmente que sus hijos no solo supieran leer, sino que lo hicieran también y que no se quedaran dormidos al hacerlo. ¿Por qué?

Pues bien, evidentemente, porque la familiaridad con los libros era en gran medida el camino de cualquier mejora económica y de clase, pero también, creo, porque leer era una importante actividad social. La experiencia compartida de los libros unía verdaderamente a las personas. Es verdad que

No tengo estadísticas que respalden lo que voy a decir (y si las tuviera, no me fiaría de su margen de error), pero me parece que el apogeo de la lectura en los Estados Unidos fue entre mediados del siglo XIX y mediados del XX.

una persona leyendo parece haberse aislado de todo lo que la rodea, casi tanto como alguien gritando trivialidades en su teléfono móvil mientras embiste tu coche con el suyo. Está el elemento privado de la lectura, pero esta tiene también una dimensión pública considerable, consistente en lo que uno y los demás han leído.

Igual que la gente puede mantener estos días una conversación sociable, relajada e inocua sobre quién ha matado a quién en la última serie de televisión de éxito sobre policías o mafiosos, extraños en el tren o colegas en el trabajo podían conversar sencillamente en 1840 sobre *Almacén de antigüedades*, de Charles Dickens, y si la pequeña Nell iba a poder salir adelante. Los libros aportaban una esfera compartida de entretenimiento y disfrute que facilitaba la conversación. Como la enseñanza pública, bastante normalizada y también muy difundida, insistía mucho en la poesía y en diversos clásicos literarios durante todo aquel período, mucha gente reconocía y apreciaba las citas o referencias a Tennyson, Scott o Shakespeare, cuyas obras eran propiedades mostrencas y un terreno de encuentro social. Era menos probable que una persona se jactase de quedarse dormido con una novela de Dickens que se sintiera fuera de juego por no haberla leído.

Aún hoy, la literatura conserva esa cualidad social para algunos; la gente pregunta si hemos leído un buen libro últimamente. Y existe una tibia institucionalización en forma de grupos de lectura y la popularidad de los superventas. Los editores se salen con la suya convirtiendo novelas aburridas,

Quedarnos despiertos leyendo

La excepción puntual prueba mi regla: el superventas genuino de base, como el primer libro de Harry Potter. Fue un éxito en un nicho que los de relaciones públicas ni siquiera sabían que existiese: los adultos ávidos del tipo de fantasía que habían dejado de leer a los diez años.

Creo que la gente no ha hablado lo suficiente de los libros como vector social y los editores, estúpidamente, no han intentado comprender al menos cómo funcionan. Ni siquiera se habían enterado de la existencia de los clubes de lectura hasta que Oprah Winfrey no se los señaló con el dedo.

estúpidas y plenas de chorradas en superventas gracias simplemente a las relaciones públicas, porque la gente necesita esa clase de libros. No es una necesidad literaria, sino social. Deseamos los libros que todos empiezan (y ninguno acaba), para poder hablar de ellos. Las películas y la televisión no cubren precisamente la misma necesidad, al menos para las mujeres.

La excepción puntual prueba mi regla: el superventas genuino de base, como el primer libro de Harry Potter. Fue un éxito en un nicho que los de relaciones públicas ni siquiera sabían que existiese: los adultos ávidos del tipo de fantasía que habían dejado de leer a los diez años. Se trata de unos lectores a los que no podía satisfacer Tolkien, pese a su categoría de superventas permanente (un tema completamente distinto, que la gente de relaciones públicas tampoco reconoce), porque su trilogía es para adultos y esos adultos no deseaban fantasía para adultos. Querían una historia de colegio, donde se podía mirar por encima del hombro a los de fuera, porque eran todos unos *muggles*. Y querían charlar de ello. Cuando los niños lo adoptaron realmente, se convirtió en un fenómeno extraordinario, que explotaron a fondo los editores del libro, por supuesto, pero que ni podían predecir ni manejar ellos realmente, un fenómeno que se manifestaba en la excitación suscitada por la publicación de cada nuevo libro de la serie. Si trajéramos los libros de Inglaterra en barco hoy en día, las multitudes se habrían precipitado a los muelles de Nueva York para acoger el último volumen, gritando «¿Lo ha matado ella? ¿Ha muerto?» Se trata de un auténtico fenómeno social, como la adoración de las estrellas de rock y la subcultura entera de la música pop, que ofrece a los adolescentes y jóvenes una pertenencia exclusiva al grupo y una experiencia social compartida. Y eran libros.

Creo que la gente no ha hablado lo suficiente de los libros como vector social y los editores, estúpidamente, no han intentado comprender al menos cómo funcionan. Ni siquiera se habían enterado de la existencia de los clubes de lectura hasta que Oprah Winfrey no se los señaló con el dedo.

Pero la necedad de las editoriales actuales, propiedad de corporaciones, no tiene fondo. Creen que pueden vender libros como si fueran materias primas.

Las corporaciones son entidades con ánimo de lucro controladas por ejecutivos vergonzosamente ricos y sus contables anónimos, que han adquirido la mayoría de las editoriales antes independientes con la idea de hacer dinero con rapidez vendiendo obras de arte e información.

Quedarnos despiertos leyendo

No me sorprendería enterarme de que a esta gente leer le da sueño. Pero en la ballena corporativa hay muchos Jonás engullidos vivos con su vieja editorial (autores de edición y otros anacronismos), personas que leen manteniéndose bien despiertas. Algunas de ellas lo están tanto que pueden olfatear nuevos escritores prometedores. Algunas de ellas tienen los ojos lo suficientemente abiertos como para saber incluso corregir pruebas. Sin embargo, esto no les sirve de gran cosa. Casi todos los editores tienen que perder la mayor parte de su tiempo en condiciones de competencia muy escasamente equitativas, luchando contra los departamentos de ventas y contabilidad. En esos departamentos, tan caros a los presidentes de consejo de administración, un «buen libro» significa altos ingresos y un «buen escritor» es aquel cuyo nuevo libro se va a vender de forma garantizada más que el anterior. El que no exista esta clase de escritores no interesa a esos empresarios, que no entienden la ficción aunque esta rija sus vidas. Su interés por los libros es egoísta, por las ganancias que les puedan reportar. O, a veces, para los ejecutivos de más alto nivel, como los Murdoch y otros, por el poder político que puedan ejercer gracias a ellos, aunque entonces se trata también de puro egoísmo, de provecho personal.

Y no se trata solo de provecho. Crecimiento. El Capitalismo Real depende, como todos sabemos, del crecimiento. Los valores de los accionistas deben subir cada año, cada mes, cada día, cada hora. El capitalismo es un cuerpo que juzga su bienestar por el tamaño de su crecimiento.

¿Crecimiento infinito, crecimiento ilimitado, como en la obesidad? O crecimiento de un bulto en la piel o en el pecho, ¿cáncer? El tamaño del crecimiento es una manera extraña de medir nuestro bienestar.

El artículo de AP usaba la palabra «planas», afirmando que las ventas de libros se habían mantenido «planas» en los últimos años. En otras palabras, ¿lisas como una piel sana o planas como un vientre sin barriga? No; lo gordo es bueno, lo liso no. Basta preguntar a McDonald's.

Los analistas atribuyen los bajos beneficios a la competencia de Internet y de otros medios de comunicación, a una economía inestable y al hecho de que se trata de un sector bien asentado, con posibilidades de expansión limitadas.

Ahí está el truco: expansión. Los viejos editores se sentían bastante satisfechos si la oferta y la demanda se mantenían paralelas, si vendían sus libros con regularidad, «llanamente». Pero, ¿cómo puede mantener un editor un crecimiento anual de

los beneficios cifrado en el 10-20%, como espera el sagrado accionista? ¿Cómo conseguir una expansión de las ventas de libros sin fin, como la cintura de los americanos?

El estudio fascinante de Michael Pollan dado a conocer en su libro *El dilema del omnívoro* explica qué se hace con el maíz. Cuando se ha cultivado suficiente maíz para satisfacer cualquier demanda razonable, se crean demandas irrazonables, necesidades artificiales. De esta manera, tras haber inducido al Gobierno a declarar normativa la carne de vacuno alimentado con maíz, se alimenta con maíz al ganado, que no puede digerirlo, torturándolo y envenenándolo al paso. Y las grasas y los azúcares de los subproductos del maíz sirven para fabricar un surtido cada vez más desconcertante de refrescos y comida rápida, creando al hacerlo una adición a una dieta que engorda, además de inadecuada e incluso dañina. Y no se puede dejar de hacerlo, porque de otro modo los beneficios podrían ser bajos, «planos» incluso.

Este sistema ha funcionado demasiado bien en el caso del maíz y, de hecho, en todo el sector agrario y manufacturero de los Estados Unidos. Por eso comemos y generamos cada vez más basura, al tiempo que nos preguntamos por qué los tomates saben a tomate en Europa y los automóviles extranjeros están bien fabricados.

Hollywood adoptó el sistema con entusiasmo. El hincapié en el rendimiento bruto (a menudo lo único que se oye de una película es cuánto dinero ha recaudado el primer día, la primera semana, etc.) ha debilitado la industria cinematográfica hasta el punto de que parece que hace más versiones de viejas películas que otra cosa. Se supone que una nueva versión de un éxito es ir a lo seguro: como arrojó beneficios antes, lo hará una vez más. Es una forma previsiblemente estúpida de hacer negocios con una forma artística. La manera de vender de Hollywood, regida por el crecimiento, solo la supera el moderno mercado del arte, en que el precio del cuadro constituye todo su valor y el artista más valorado es el dispuesto a hacer copias infinitas de la obra que brinda la seguridad de la moda.

Se puede cubrir Iowa de un confín a otro de maíz nº 2 y Nueva York de pared a pared con Warhols, pero esto no se puede hacer sin problemas con los libros. La normalización del producto y de su producción solo es posible hasta cierto punto. Tal vez porque existe algún contenido intelectual hasta en el libro más imbécil. Al leer, se usa la cabeza. La gente comprará superventas intercambiables, no-

Quedarnos despiertos leyendo

Al leer, se usa la cabeza. La gente comprará superventas intercambiables, novelas formulaicas de suspense, novelas rosa, novelas de misterio, biografías pop, libros sobre temas de actualidad, pero solo hasta un momento dado. La fidelidad de los lectores a los productos falla. Los lectores acaban aburriéndose.

velas formulaicas de suspense, novelas rosa, novelas de misterio, biografías pop, libros sobre temas de actualidad, pero solo hasta un momento dado. La fidelidad de los lectores a los productos falla. Los lectores acaban aburriéndose. Las personas que compran un cuadro pintado entero de un solo color y titulado *Azul n° 2* no se aburren con él, porque ven en él principalmente los miles de dólares que les ha costado, además de que el cuadro no requiere, por supuesto, que se ejerza el sentido estético, ni la conciencia siquiera. Pero un libro se debe leer. Lleva tiempo. Exige un esfuerzo. Uno tiene que mantenerse despierto. Y por eso se desea alguna recompensa. Los aficionados fieles que habían comprado las novelas *Muerte a la una* y *Muerte a las dos* dejan de comprar de pronto *Muerte a las once*, aunque responda exactamente a la misma fórmula que todas las demás. ¿Por qué? Se han aburrido.

¿Qué tiene que hacer el buen editor capitalista aficionado al crecimiento? ¿Dónde puede sentirse seguro?

Puede conseguir algo de seguridad aprovechando la función social de la literatura, lo que incluye naturalmente la educación (libros de texto, presa favorita de las corporaciones), así como los superventas y los libros populares de ficción y ensayo que aportan un tema de conversación actual común y un vínculo para las personas en el trabajo y en los clubes de lectura. Aparte de eso, creo que las corpo-

raciones dan pruebas de una idiotez considerable si buscan seguridad o un crecimiento constante publicando libros.

Incluso en mi «siglo del libro», cuando se daba por supuesto que mucha gente leía y disfrutaba con ello, ¿cuántos tenían o encontraban mucho tiempo para leer después de la escuela? En aquella época, la mayoría de los americanos trabajaba duro y con jornadas largas. ¿No ha habido siempre una mayoría no lectora y una minoría que leyera muchos libros? Si nunca ha habido mucha gente que leyera mucho, ¿por qué creemos que la debería haber ahora o que la habrá nunca? Resulta más probable con seguridad que su número no aumentará en un 10-20% cada año.

Si la gente encontraba o encuentra tiempo para leer, es porque forma parte de su trabajo o porque no tiene acceso a otros medios de comunicación o porque disfruta leyendo. Entre tanto lamento y cálculo de porcentajes, resulta demasiado fácil olvidar a la personas a quienes sencillamente les gusta leer.

Me conmueve saber que un duro vaquero de Wyoming llevó durante treinta años un ejemplar de *Ivanhoe* en su alforja o que las obreras de Nueva Inglaterra tenían sociedades dedicadas al poeta Browning.

Es verdad que leer por puro placer se hizo menos frecuente cuando el tiempo libre se llenó con películas y radio, luego con la televisión y después con Internet; los libros son ahora solo uno de los medios de entretenimiento, aunque no uno de los peores si pensamos en cómo consiguen entretener realmente, cómo proporcionan un placer genuino. La competencia es sombría. La hostilidad del Gobierno castró las emisoras públicas de radio, mientras que el Congreso permitía que unas pocas grandes empresas compraran y degradaran las emisoras privadas. La televisión no ha dejado de rebajar la calidad de su entretenimiento y estética hasta llegar a un punto en que la mayoría de los programas, o entontecen, o son directamente obscenos. Hollywood hace nuevas versiones de versiones e intenta hacer caja, con alguna excepción de vez en cuando que nos recuerda lo que puede ser una película si se realiza con arte. E Internet ofrece de todo a todo el mundo, pero quizá por ese carácter exhaustivo se suele conseguir curiosamente escasa satisfacción estética navegando. Si se desea el placer que da el arte, es verdad que se pueden contemplar cuadros o escuchar música o leer un poema o un libro en el ordenador, pero Internet solo da

Quedarnos despiertos leyendo

acceso a esos artefactos, no los crea ni son inherentes a ese medio. Tal vez escribir bitácoras sea un esfuerzo por llevar creatividad a la red, pero casi todas son pura expresión ególatra y las mejores que conozco solo funcionan como buen periodismo. Quizá evolucionen hacia una forma artística, pero no lo han hecho todavía. Nada en los medios de comunicación proporciona el placer con tanta seguridad como los libros a quien le guste leer.

Y le gusta a mucha gente. No a la mayoría, pero a una amplia minoría.

Y los lectores reconocen que su placer es distinto al simple entretenimiento. Mirar suele ser algo completamente pasivo, mientras que leer siempre es un acto. Una vez encendido el televisor, este sigue y sigue y sigue... No se tiene que hacer nada más que sentarse y mirar. Pero al libro hay que prestarle atención. El lector lo hace vivir. A diferencia de otros medios, un libro es mudo. No arrulla con música de fondo o ensordece con chirriantes risas enlatadas o disparos en la sala de estar. Solo se puede oír en la cabeza. Un libro no hace mover los ojos como la televisión o el cine. No llegará a la mente si esta no le presta su atención, ni al corazón si no se pone este. No hace el trabajo por uno. Leer bien una buena novela es seguirla, representarla, sentirla, convertirse en ella: todo salvo escribirla, de hecho. La lectura es una colaboración, una participación. No es extraño que no todos estén por la labor.

Porque ponen parte de sí mismos en los libros, muchas personas que leen por placer se sienten conectadas a ellos de forma especial y a menudo apasionada. Un libro es un objeto, un artefacto, discreto en su tecnología, pero complejo y eficiente en extremo: un pequeño dispositivo verdaderamente bien hecho, compacto, agradable a la vista y al tacto, que puede durar décadas, siglos incluso. A diferencia de un vídeo o un disco compacto, no hace falta activarlo ni introducirlo en un aparato; todo lo que necesita para funcionar es luz, unos ojos humanos y una mente humana. No es único, ni tampoco efímero. Dura. Esta ahí. Es fiable. Si un libro te dijo algo especial cuando tenías quince años, te lo volverá a decir con cincuenta, aunque lo puedas entender naturalmente tan de otro modo que tienes la impresión de estar leyendo un libro completamente distinto.

Esto es lo importante: el hecho de que el libro sea un objeto, con una presencia física, duradero, reutilizable hasta el infinito, un artículo valioso.

En el carácter duradero del libro se basa una gran parte de lo que llamamos la civilización. La historia empieza con la escritura; antes de la palabra escri-

ta, solo hay arqueología. La mayor parte de lo que sabemos de nosotros mismos, de nuestro pasado, de nuestro mundo, ha constado durante mucho tiempo en los libros. El judaísmo, el cristianismo y el Islam centran todos su fe en un libro. La durabilidad de los libros representa una parte muy grande de nuestra continuidad como especie inteligente. Por eso su destrucción voluntaria se considera el colmo de la barbarie. El incendio de la biblioteca de Alejandría se recuerda desde hace dos mil años, igual que se recordará la profanación y destrucción de la gran biblioteca de Bagdad.

Así pues, para mí lo más despreciable del sector editorial corporativo es la convicción de que los libros no tienen ningún valor inherente. Si un título que se suponía iba a vender mucho no «funciona» en unas semanas, se le quitan las cubiertas o se le manda al pión, como papel viejo. La mentalidad corporativa no reconoce ningún éxito que no sea inmediato. Quiere un exitazo cada semana, y el exitazo de la semana debe eclipsar al de la semana anterior, como si no hubiera sitio para más de un libro a la vez. De ahí la estupidez supina de esos editores a la hora de gestionar sus catálogos.

Los libros que se mantienen en venta a lo largo de los años pueden hacer ganar miles de dólares a sus editores y autores. Unas ganancias constantes, aunque los beneficios anuales sean medios, pueden mantener una editorial durante años y permitirle incluso asumir algún riesgo con autores nuevos. Si fuera editor, me gustaría mucho más tener los derechos de Tolkien que de Rowling.

Me conmueve saber que un duro vaquero de Wyoming llevó durante treinta años un ejemplar de *Ivanhoe* en su alforja o que las obreras de Nueva Inglaterra tenían sociedades dedicadas al poeta Browning.

Quedarnos despiertos leyendo

Pero «a lo largo de los años» no genera la cuota trimestral del sagrado accionista ni supone Crecimiento. Para conseguir mucho dinero rápidamente, el editor debe arriesgar un anticipo multimillonario a algún autor que se supone que puede elaborar el superventas de la semana. Esos millones, que acaban a menudo en pura pérdida, proceden de los fondos que solían destinarse a abonar un anticipo normal a escritores fiables de éxito medio y a pagar los derechos de autor de viejos libros que seguían vendiéndose. Pero se han descartado esos escritores y los libros antiguos de venta asegurada se han saldado, a fin de alimentar a Moloch.

¿Es así cómo se debe gestionar una empresa?

Sigo esperando que las corporaciones se den cuenta de que la edición no es, en realidad, un negocio sensato ni normal que mantenga una sana relación con el capitalismo. Las prácticas de las editoriales especializadas en literatura son, desde casi todos los puntos de vista empresariales, poco prácticas, exóticas, anormales e insensatas.

Partes del sector editorial pueden tener éxito capitalista o se les puede forzar a tenerlo: los libros de texto constituyen una prueba elocuente de ello. Y los manuales y libros similares tienen una buena previsibilidad de mercado. Sin embargo, algo de lo que los editores editan es ineludiblemente, o lo es en parte, literatura, es decir, arte. Y la relación entre el arte y el capitalismo es, para decirlo suavemente, problemática. Pocas veces es un matrimonio feliz. Un menosprecio regocijado es la emoción más agradable que sienten el uno por el otro. Sus definiciones de lo que es beneficioso para el ser humano son demasiado diferentes.

Entonces, ¿por qué las grandes empresas no se olvidan, por no ser rentables, de las editoriales, o al menos de los departamentos de literatura de las editoriales que compran, con ese menosprecio regocijado? ¿Por qué no las dejan que vuelvan a ir tirando, ganando justo lo suficiente, en un año bueno, para pagar a los tipógrafos, a los autores de edición, pequeños anticipos y derechos de mala muerte, e invertir luego la mayoría de los beneficios en apostar por nuevos escritores? No hay esperanza alguna de crear nuevos lectores aparte de los niños que proceden de la escuela, a quienes ya no se enseña a leer por gusto y que, de todos modos, se distraen con los electrones; no solo resulta improbable que el número relativo de lectores registre ningún incremento útil, sino que podría muy bien seguir disminuyendo. ¿Qué hay en esta escena sombría para ti, señor ejecutivo? ¿Por qué

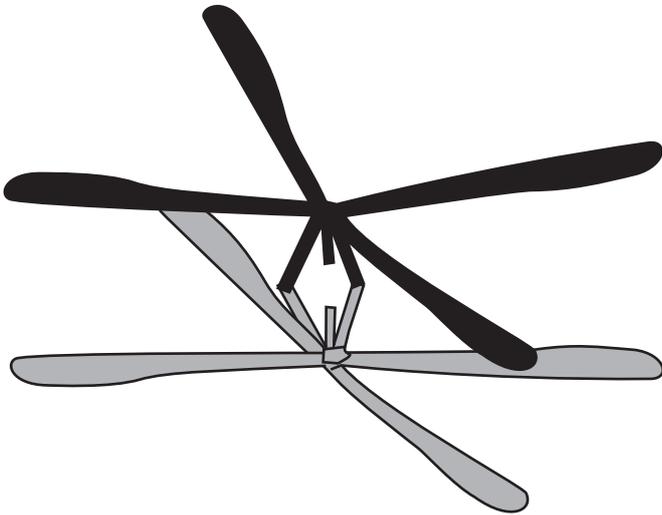
Sigo esperando que las corporaciones se den cuenta de que la edición no es, en realidad, un negocio sensato ni normal que mantenga una sana relación con el capitalismo. Las prácticas de las editoriales especializadas en literatura son, desde casi todos los puntos de vista empresariales, poco prácticas, exóticas, anormales e insensatas.

no sales corriendo, simplemente? ¿Por qué no te olvidas de esos pelagatos desagradecidos y te dedicas al verdadero negocio de los negocios, gobernar el mundo?

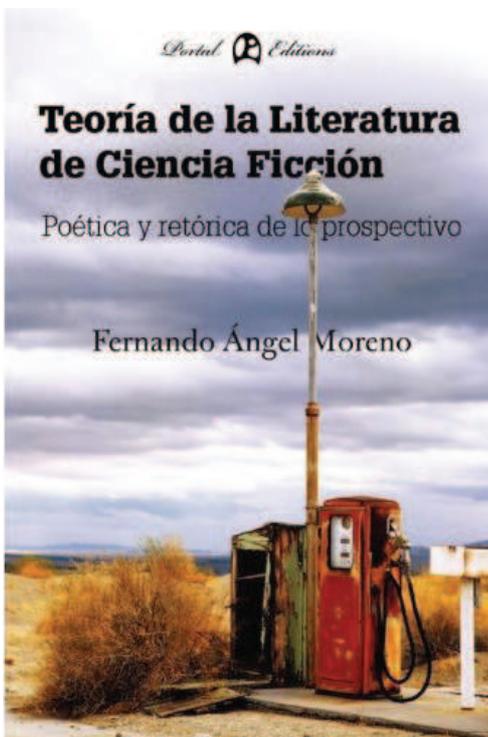
¿Es porque crees que, si eres dueño de las editoriales, puedes controlar lo que se publica, lo que se escribe, lo que se lee? Bueno, le deseo mucha suerte, señor mío. Este es un error muy común de los tiranos. Los escritores y los lectores, aun cuando sufran por ello, lo miran con menosprecio regocijado.

Doble Hélice: *Teoría de la literatura de Ciencia Ficción*

por Rubén Sánchez Trigos y
Antonio Rómar



Rubén Sánchez Trigos
Escritor y profesor de Comunicación Audiovisual
Universidad Rey Juan Carlos



Teoría de la literatura de Ciencia Ficción:
Poética y retórica de lo prospectivo
Fernando Ángel Moreno
544 páginas
Portal Editions, 2010

Un libro, cuatro públicos

Abordar un libro como *Teoría de la literatura de Ciencia Ficción* exige, para empezar, un posicionamiento férreo. ¿Desde dónde debemos valorarlo? ¿Desde sus aciertos y errores como reflexión acerca de los mecanismos y los (no) límites de un género literario? ¿Desde su utilidad didáctica como manual que disecciona, explica y organiza el ADN de este mismo género? ¿Desde la importancia que su publicación tiene para la divulgación académica en España? ¿o desde el rigor de la historia de la ciencia ficción española que propone? La cuestión es que el libro de Fernando Ángel Moreno es todos estos libros y más, y esta suerte de esquizofrenia literaria, que parece perfectamente consciente —como el propio autor admite en sus reflexiones iniciales—, es un aspecto que debe ponerse sobre la mesa a la hora de escribir sobre él. Es, de hecho, un aspecto que condiciona cualquier aproximación al texto.

El volumen se divide en cuatro partes, y esta división me parece muy sintomática de lo que acabo de exponer. A saber: 'Desde la ciencia ficción...' con un primer tramo, de clara vocación ensayística, donde se plantean las circunstancias socio-culturales que han condicionado la recepción del género y su estudio en español, y un segundo tramo, ya en

Doble Hélice: *Teoría de la literatura de Ciencia Ficción*

un terreno académico, donde se sientan las bases teóricas para el estudio de la ciencia ficción; ‘Poética y retórica de lo prospectivo’, posiblemente el corazón del libro, el núcleo duro del texto, donde se emplea la teoría literaria para proponer una nueva aproximación al género, empezando por su misma denominación; ‘Tipología de lo prospectivo’, donde se vuelve al terreno del ensayo para, a modo de sofisticado manual, categorizar las distintas posibilidades de lo prospectivo; y, por último, ‘Historia del género como guía de lectura’, donde se aborda, con ánimo más representativo que exhaustivo, la evolución de lo prospectivo dentro y fuera de España —este último acercamiento pretende completar, que no sustituir o corregir, aproximaciones anteriores como las de Carlos Saiz Cidoncha, Pablo Gil Casado o Julián Díez—. Cuatro partes que podrían haber derivado sin excesivos problemas en, al menos, tres o cuatro libros distintos. ¿Porqué, entonces, no hacerlo? ¿Porqué no aprovechar un trabajo tan vasto y entregarlo desmenuzado a sus potenciales —y en apariencia distintos— públicos? Consideraciones editoriales aparte, lo cierto es que en esta misma decisión podría esconderse la esencia última de *Teoría de la literatura de Ciencia Ficción*.

A poco que se siga el trabajo de Fernando Ángel Moreno en la organización de congresos, en esta misma revista o militando en la asociación *Xatafi*, resulta palpable su voluntad por acercar la universidad a la sociedad y viceversa, por introducir en las aulas temas y autores hasta hace poco inviables y por aproximar los resultados de este esfuerzo al aficionado de a pie o incluso al autor. Su libro no es ni más ni menos que la consecución de este ideal llevado hasta sus últimas consecuencias. Bas-

ta con preguntarse: ¿a quién se dirige el volumen? ¿Al aficionado a la ciencia ficción que pretenda adquirir una visión totalizadora de aquellas novelas y cuentos que lleva toda una vida consumiendo? ¿Al profesor universitario más o menos interesado en el género que pueda emplear el libro en sus clases y trabajos? ¿Al autor interesado en diseccionar los engranajes del trabajo de sus colegas? La respuesta es tramposa, pues Moreno parece apuntar mucho más alto. El lector tipo de su libro es, sencillamente, el interesado en la ciencia ficción —en todos sus grados y variantes— capaz de sacudirse los complejos de encima. Me refiero a los complejos que, durante los últimos veinte o treinta años, han separado el *fándom*, el mundo académico y la sociedad, entendiendo esta por los lectores potenciales que no frecuentan un ámbito ni otro. En este sentido, *Teoría de la literatura de Ciencia Ficción* hace de esta ambición su santo y seña; su fortaleza, pero también, si se quiere ver así, su mayor distintivo.

Ya las primeras páginas del libro apuntan en esta dirección, cuando Moreno expone los problemas de fondo que tradicionalmente han afectado a la recepción y la crítica de la ciencia ficción entre los círculos literarios —con especial atención en España como caso paradigmático—. Mientras vuelve a eternas cuestiones como la diferencia entre la alta literatura y la llamada literatura de entretenimiento, o entre la crítica profesional y la popular, el autor no puede reprimir cierta actitud a la defensiva, no tanto con él como con los que, como él, defienden la validez de lo prospectivo —o, aún en esta parte del libro, de la ciencia ficción en general— como instrumento con que diseccionar las cuestiones del alma. “Lo lúdico, lo meramente imaginativo, lo puramente inventivo en ejemplos como el anterior despierta muchas sonrisas complacientes en no pocos críticos, pese a la defensa a ultranza de tantos escritores y teóricos”, escribe. Y añado yo: huelga subrayarlo, pues son precisamente libros como *Teoría de la literatura de ciencia ficción* —con todo el trabajo-satélite que estos conllevan— los que están contribuyendo a desterrar de las universidades y de los foros culturales los restos de un canon que llevamos demasiado tiempo arrastrando. Dicho con otras palabras: cuando el trabajo es lo suficientemente consistente y habla por sí mismo —y me parece que este es el caso—, sobran las justificaciones, a no ser que se empleen —como sí hace Moreno en otras partes del volumen— para explicar la escasa atención crítica que el género ha obtenido en nuestro país y para contextualizar su propio trabajo.

Hay que valorar su apuesta
por integrar en un mismo
corpus la visión y la influencia
que ejercen mundos
aparentemente tan alejados
como el del aficionado, la
creación y la teoría (R.S.T.)

Doble Hélice: *Teoría de la literatura de Ciencia Ficción*

Son precisamente libros como este los que están contribuyendo a desterrar de las universidades y de los foros culturales los restos de un canon que llevamos demasiado tiempo arrastrando (R.S.T.)

Más allá de ahí, nadie, y mucho menos después de este libro, debería gastar una línea en justificar por qué escoge la ciencia ficción o cualquier otro de los (mal) llamados géneros populares como objeto de estudio.

Es precisamente cuando el libro abandona estas consideraciones más o menos personales y se adentra en terrenos más analíticos y sistemáticos, cuando alcanza la cohesión de la que hablaba antes, y lo hace mediante un acierto que abandona momentáneamente en sus partes centrales por motivos obvios —son puramente teóricas—, pero que retoma con fuerza en su tramo final: el empleo de fuentes y referencias de toda índole, desde el semiótico académico al especialista procedente del *fándom*, pasando por el autor que tiene algo que decir sobre su trabajo. La estrategia, sin embargo, tiene muy poco de anárquica —no se trata de un “todo vale”—, sino que se percibe en la selección de fuentes un trabajo tan riguroso como el aparato teórico que articula sus dos partes centrales. La decisión de Moreno —y he aquí la que me parece una de las aportaciones más importantes y singulares de su título— responde a una realidad tan escurridiza como susceptible de malinterpretarse: cualquier estudio de la ciencia ficción hoy, y muy especialmente de la ciencia ficción en España, debería tener en cuenta no ya la opinión de quien frecuenta el género asiduamente —ya sea a través del *fanzine* en el pasado o de la Red hoy—, sino, mucho más importante, su aportación como un eslabón más en la cadena de producción, recepción y divulgación de lo prospec-

tivo —en realidad, de cualquier género que goce de cierta tradición popular—. Desde esta perspectiva, el libro de Fernando Ángel Moreno hace una apuesta por abarcar la totalidad de esta realidad quizás demasiado ambiciosa, pero siempre rigurosa y honesta, al proponer una visión del género extremadamente amplia y flexible, muy poco frecuentada por la crítica y la investigación española.

Por momentos, esta estrategia está a un paso de pasar factura a la credibilidad de su texto, no tanto por la naturaleza de esas fuentes —una opción con la que estoy completamente de acuerdo— como por la franqueza con que se aborda su estudio. Dicho de otra forma: el crítico más ortodoxo puede encontrar en la referencia a fuentes y realidades tan dispares como el *fándom* o la crítica popular que se practica en Internet —y de la que Moreno ofrece no pocos ejemplos—, así como en las muchas anécdotas personales con que el autor ilustra la animadversión con la que suele acogerse una empresa como la suya, un disparadero desde el que cuestionar los resultados. Moreno, por contra, justifica su inclusión como una parte esencial de la creación, crítica y divulgación de la ciencia ficción en nuestro país y, a partir de ese momento, integra todas estas referencias de un modo natural en su texto, sometién-dolas, a veces, a críticas que posiblemente no caerán del todo bien entre algunos sectores a los que alude —me refiero a una parte de la crítica popular, a la que achaca, entre otras carencias, ciertas dosis de autocomplacencia que le impide ver más allá de su propio círculo—. Esta es una constante a lo largo de la primera y cuarta parte, y distingue, a mi juicio, *Teoría de la literatura de Ciencia Ficción* del grueso de ensayos sobre géneros populares editados en España, además de abrir un interesante debate acerca de hasta qué punto los círculos de aficionados han retroalimentado aquellos mismos defectos que, durante mucho tiempo, han servido a los críticos más “apocalípticos” para cargar contra géneros como el fantástico, el terror o la ciencia ficción.

Una vez que se acepta esta estrategia, se está en disposición de valorar sus logros teóricos, un aspecto que sin duda merece más espacio y atención del que aquí puede darse. Destacaré sólo un concepto, pues constituye, a mi entender, la razón de ser del libro, al menos en su tramo más eminentemente teórico: su propuesta de lo prospectivo, que no es original de Moreno, como él mismo admite, pero que aparece aquí con la claridad que llevaba tiempo reclamando. El autor acusa por momentos cierta tendencia a la digresión a la hora de expo-

Doble Hélice: *Teoría de la literatura de Ciencia Ficción*

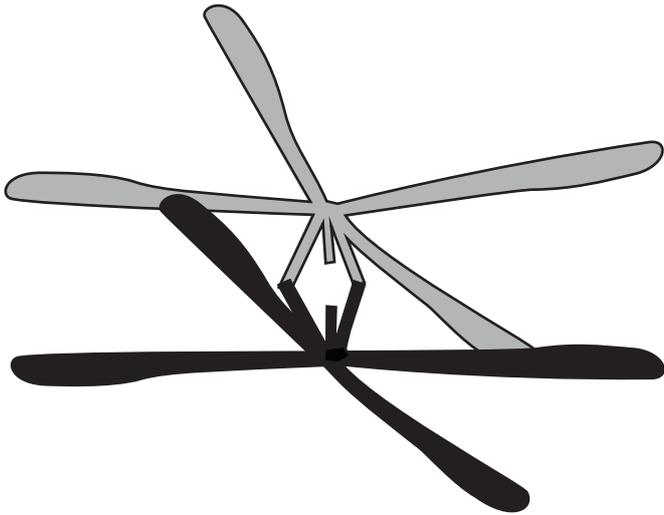
nerlo —un residuo del origen como tesis doctoral de esta parte del libro—; es justo cuando el Moreno investigador deja hablar al Moreno profesor —lo que ocurre en las primeras páginas de la segunda parte: ‘Poética y retórica de lo prospectivo’— cuando el texto adquiere la fluidez necesaria y se convierte en lo que temerariamente podríamos definir como la carta fundacional de una nueva forma de entender la ciencia ficción. Fluidez que se hace muy difícil de mantener en las siguientes páginas —especialmente en lo que se refiere a la “Retórica”—, debido al necesario cambio de registro que experimenta el libro en esta parte central con respecto a la primera y la cuarta. Como ya he advertido, se diría que cada una de sus partes se dirige a un lector diferente, aún cuando la ambición del autor parece haber sido la de dirigirse a un sólo lector tipo —el mismo Moreno aconseja, en sus reflexiones iniciales, abordar el libro como y desde donde mejor se quiera—.

Debido precisamente a lo poliédrico del público al que se dirige, y a lo aparentemente heterogéneo de sus formas, tardaremos aún un tiempo en valorar en su justa medida la importancia y lo validez de lo prospectivo como aportación a la crítica y el estudio de los géneros ya mencionados —dentro y fuera de España—; en lo que respecta al libro que nos ocupa, la propuesta es lo suficientemente clara y contundente como para reconsiderar gran parte de la mal llamada narrativa no-realista, un logro que, por sí solo, justificaría gran parte del trabajo, pero que abre más interrogantes de los que cierra. Por formularlo de otra forma: ¿debe lo prospectivo ceñirse exclusivamente a motivos y temas tradicionalmente vinculados a la ciencia ficción? ¿Dónde queda la hibridación de géneros que muchos defendemos como rasgo característico de la ficción contemporánea? Cierto es que el libro de Fernando Ángel Moreno pasa de puntillas sobre este tema, un aspecto que he echado en falta muy especialmente en su último tramo, por lo que su propuesta no debería morir aquí, sino recogerse y desarrollarse en futuros trabajos, o el sentido último de todo ensayo o investigación se habrá perdido. Retomando la pregunta que lanzaba en el primer párrafo, *Teoría de la literatura de Ciencia Ficción* debe valorarse, antes que por los muchos libros que encierra —aspecto que algunos considerarán de forma positiva y otros no—, por las que me parecen sus dos aportaciones fundamentales y con mayor futuro: por un lado, su apuesta por integrar en un mismo corpus la visión y la influencia que ejercen mundos aparentemente tan alejados como el del aficionado, la creación y

la teoría; por otro, su propuesta de lo prospectivo como herramienta desde la que actualizar y afinar el estudio de un género que, como el fantástico o el terror, sigue diseccionando las aristas más incómodas de aquello que seguimos empeñados en llamar realidad. En este sentido, el trabajo de Fernando Ángel Moreno supone la constatación de que se puede y se debe aspirar a una literatura de divulgación rigurosa y amena que no sólo no dé la espalda al lector y al aficionado, sino que lo integre como parte esencial de su discurso, e incluso que cuestione la misma noción de divulgación vigente hasta ahora. Algo que los estudios culturales llevan tiempo reclamando, y que en España hemos tardado (demasiado) en aceptar, o por lo menos en llevar a la práctica

El lector tipo de su libro es,
sencillamente, el interesado
en la ciencia ficción
—en todos sus grados
y variantes— capaz de
sacudirse los complejos de
encima (R.S.T.)

Doble Hélice: *Teoría de la literatura de Ciencia Ficción*



Este abandono por parte de la crítica académica parece estar enmendándose (A.R.)

Antonio Rómar

Poeta y doctorando en Teoría de la Literatura

Making off: Crónica de una singularidad que escapó de la academia

Todo empieza con un estudiante de literatura y una tesis doctoral.

No, qué tontería. Todo empieza mucho antes: con un niño que necesita gafas tumbado en el jardín de una casa, leyendo una aventura espacial llena de explosiones, rayos y distancias incomprensibles... pero creo que empieza incluso antes. Creo que empieza con Carl Sagan, ese hombre que siempre sonríe en las fotografías y dice a todo el mundo que estamos hechos de polvo de estrellas.

Una frase puede desatar una emoción, un pensamiento, acaso el génesis. Una frase como ésa bien puede en la mente de un niño ser un microbigbang que acelera su imaginación con una fuerza tal que el universo se expande desbocado de libro en libro, troca metáforas en palabras, el tiempo nace, vibra poderosamente en todas las moléculas verbales y en toda la materia oscura de lo poético, forja estrellas que son preguntas sin respuesta derrochando calor a cientos de noches de lectura empedernida, de Asimov a Neruda, de Platón a Derrida, de Bajtín a Rabelais o Cervantes o Murakami. El niño también se expande, se lastima las rodillas, se deja el pelo largo, conoce gentes que son libros y libros que son amigos, atraviesa pársecs de decepción y acumula gúgoles de literafilia.

De acuerdo, reconozco que no sé si todo empieza así. ¿Quién sabe cómo empieza todo realmente? Me gusta imaginar que fue así como empezó.

Y sigue mucho después con un estudiante de literatura y una tesis doctoral. Ya hemos llegado.

Cualquiera que haya tenido alguna vez la oportunidad de hacer una investigación académica de ésas que empiezan ante el fichero informático de una biblioteca universitaria habrá descubierto, quizá con inquietante normalidad, que la bibliografía original en castellano sobre gran parte de las materias, salvo excepcionales campos habitados por aún más excepcionales mentes, se parece mucho a aquel párrafo en el que Julian Barnes refería esta portentosa observación:

«A veces uno va a esos lugares donde lo más divertido que suele ocurrir es que a un anciano que contempla un incunable se le escape un estornudo antes de darle tiempo a taparse la nariz.»

Doble Hélice: *Teoría de la literatura de Ciencia Ficción*

Así es en algunos campos, por ejemplo en esa materia tradicionalmente ignorada por los estudios literarios nacionales que se llama «ciencia ficción» y que los lectores de esta revista imposible llamada *Hélice* tienen el vicio de conocer y amar. El abandono por parte de la crítica académica, sin embargo, parece estar enmendándose, gracias por ejemplo al libro que hoy nos reúne en torno a la presente crítica: *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción. Poética y retórica de lo prospectivo*.

Entonces un joven, decía, llamémoslo ya Fernando Ángel Moreno, se sumerge entre tomos impresos, por lo general aburridos, en que se dice que la «ciencia ficción» es esto o aquello y en las bibliotecas los consulta sin dejar de rellenar nuevas fichas verdes con cifras abstrusas, donde anota con fruición erudita apellidos ininteligibles acerca de los más peregrinos títulos.

Muchos días después esboza una idea, liga conceptos, pelea con profesores y alumnos que no entienden de qué habla y observan su pasión insólita, discute con otros aficionados (o adictos) al género, en fin, trabaja y trabaja durante meses que suman años mientras va cobrando forma lo que yo no definiría con una palabra menos prestigiosa que «Poética».

El título no es ése, claro, sería pretencioso llamar así a una tesis doctoral, por lo que le pone un nombre como disimulando, llama a su tesis *La ciencia ficción en España (1950 – 2000)* porque sabe que su verdadero nombre dificultaría la aprobación de un sistema universitario caduco, con tribunales plagados de glorias pagadas de sí mismas que no consentirían un ápice de creatividad ni aunque se lo ordenase la Santa Inquisición. A sabiendas de que, raramente, uno de esos tribunales leerá, más allá del propio título, acaso la bibliografía consultada y citada, tan sólo para comprobar que las obras propias de sus miembros están debidamente mencionadas sin errata, Fernando Ángel Moreno sí puede permitirse redactar una otra tesis doctoral, exponiendo una teoría, una crítica y una historia de ese género menor, intrascendente, subdesarrollado. Ya saben.

Por fin, la tesis es defendida y supera todos los trámites académicos. Por el camino han pasado algunas cosas relevantes: por ejemplo, ha nacido esta revista que ahora lees y otros hombres entusiastas han aportado aquí y discutido ideas que se reflejan en esa obra y la acaban configurando. El camino no ha acabado, sin embargo. Al contrario que muchos doctorandos, Fernando Ángel Moreno no sólo no ha

Trabaja durante meses que suman años mientras va cobrando forma lo que yo no definiría con una palabra menos prestigiosa que «Poética» (A.R.)

acabado harto de la materia de su investigación, sino que se siente con fuerzas para publicarla. Es un loco, sí. Porque una tesis doctoral no es un libro: es un mamotreto inexpugnable escrito según convenciones que lo hacen ilegible salvo para los expertos. ¿Los expertos en la materia? No, los expertos en las convenciones.

El libro de este doctor en letras era, en efecto, lo más parecido a un prospecto farmacéutico. O sería lo más parecido a un prospecto farmacéutico si el redactor del mismo no fuera un escritor escondido y un soñador. Quizá sea interesante aquí distinguir entre prospecto y receta para no llevarnos a error. Una receta es una retahíla de ingredientes y modos con el fin de lograr algo. Las recetas son prescriptivas. Dicen que algo ha de hacerse así y así. Un prospecto, en cambio, es siempre descriptivo. No da fórmulas, tan sólo relata el modo en que algo fue hecho y lo precisa con detalle.

La *Poética* de Aristóteles es un prospecto sobre la tragedia griega, no son unas instrucciones, aunque luego hayan sido norma y ley durante siglos en una evidente confusión de gente quizá demasiado acostumbrada a obedecer o puede que poco acostumbrada a criticar. Ese espíritu taxonómico recuerda mucho al de un entomólogo que hubiera ido pegando en su pared toda clase de extraños bichitos venidos de otras estrellas hasta hacerse un mapa visual de la galaxia sobre las paredes de una habitación. Así Fernando Ángel Moreno ha debido de ir etiquetando sus lecturas por tema, por forma, por ambiciones, por coincidencias y divergencias, por autor, por calidad, por colección... para luego unirlo todo en un entramado que abarca aspectos estructurales, temáticos, formales, ideológicos...

Empieza entonces el camino inverso: desbrozar la selvática profusión de los referentes y el vocabulario académicos, descartar capítulos sin más inte-

Doble Hélice: *Teoría de la literatura de Ciencia Ficción*

rés que la misma erudición, reordenar las partes, reconstruir bajo una idea integrada esa pequeña enciclopedia especializada. En resumidas cuentas, dotar de un nuevo discurso al discurso.

Y así se convierte esto en libro y ocupa aquel vacío. ¿Cuál? Aquél habitado por serenos señores que estornudan sobre el polvo.

El libro, si vamos a lo práctico, consta de cuatro partes: cada una de las cuales ofrece una perspectiva distinta del mismo fenómeno: la ciencia ficción, claro. Pero el fenómeno no se analiza detenido (y ésta sí es la dificultad; y la grandeza) sino que, mientras lo observamos desde la teoría de los géneros, desde la estilística, desde la semiótica y desde la historia literaria, el propio discurso se mueve de la mentalidad siglo 20 hacia una apertura que, no puede ser de otro modo, ha de renombrar el concepto si quiere poder explicarlo. Si el fenómeno literario muta, como lo ha hecho la ciencia ficción durante cuarenta años, ha de transformarse también la mirada que lo observa, o mejor, debe situarse a la altura del cambio. Cuando el concepto de «ciencia ficción» no es más que la vaina desbordada de un insecto que voló, hemos de nombrarlo nuevamente.

¿Y qué es lo prospectivo? Para algunos una palabreja, una etiqueta filológica al uso, sin importancia. Para Fernando Ángel Moreno (que sabe que el nombre de las cosas es las cosas), la clave desde la que puede articular su propio pensamiento. No creo que debamos entrar aquí en la interpretación del término: en primer lugar, porque ya lo hace este libro con mejores razones de las que yo tengo. Y, además, porque los lectores habituales de esta revista han asistido a la forja y prueba de fuego de dicha palabra en sucesivos artículos y reflexiones, pues aquí es donde nació para el público de la pluma de Julián Díez.

Digamos que ni siquiera eso es tan importante. El libro encierra mucho más y, si se dedicara apenas a justificar que una cosa debería llamarse de otro modo, no merecería ni una sola de estas líneas. El término se pone al servicio de una idea que lo sostiene. Y con espíritu ilustrado, o aristotélico si quieren, el autor recorre paso a paso, sin saltarse uno, las partes que todo discurso ha de observar.

La primera es la que contiene una carga teórica más potente. Después de revisar algunos de los tópicos más extendidos y los tipos de crítica a que suele ser sometido el género, el autor desarrolla toda la base teórica que permite definir y establecer el alcance de la literatura de ciencia ficción. El libro se asienta sobre este análisis, sin el cual no dejaría de

No da fórmulas, tan sólo
relata el modo en que algo fue
hecho y lo precisa con detalle
(A.R.)

ser una divagación. No obstante, salvo para otros especialistas, sea quizá la parte menos interesante para el aficionado. Sólo tras este asentamiento de ideas se atreve a acometer la tarea que lo mueve: reconstruir la terminología y exponer sus tesis. La segunda parte, pues, se convierte en el verdadero centro de la singularidad: allí se plantean la poética (la naturaleza de lo prospectivo) y la retórica (el modo en que se construye). A pesar de tener una carga teórica considerable es muy apreciable el esfuerzo realizado para esquivar el tono científico con esmerados ejemplos y un estilo accesible. La tercera parte del libro establece una variada tipología de las obras que engloba el género, tal cual se ha definido anteriormente, en función del uso del espacio, el tiempo y los personajes. Es un camino llano donde comienza a cerrarse el amplio círculo alrededor de la materia de camino ya a una cuarta parte en la que se revisa con cierto detalle la historia del género, tanto fuera como dentro de España (esto último es de agradecer, por fin).

El libro es exigente, no vamos a engañarnos. Por grande que ha sido el esfuerzo de adaptación, tiene una base doctoral y (esto es aparte de lo académico) una densidad de pensamiento que pueden hacer que algunos lectores se sientan desfallecer ante ciertos pasajes. A ese lector yo le recomiendo un poco más de paciencia. Éste no es, aventuro a decir, un libro para leer descuidadamente. Es una herramienta útil, tanto para investigadores, como para amantes del género, para profundizar en el conocimiento de la ciencia ficción (y en las propias ciencias de la literatura). Una obra de referencia y consulta.

Doble Hélice: *Teoría de la literatura de Ciencia Ficción*

Pero, sobre todas las consideraciones, también es un libro que nace de la pasión y esa pasión es presente. Tras las teorías y las citas asoma el libro de alguien que se asombra ante la literatura. Y que, igual que no puede evitar admirarse con la belleza de un pasaje o la originalidad de una idea, su propio discurso también se muestra vehemente o poético por momentos, siempre lejos de la frialdad de tono que podría esperarse en un estudio de estas características.

Si dijera que el libro es excepcional y único, podría achacárseme el pago de amistad que me une a Fernando Ángel Moreno, extremo que no puedo negar pues yo no soy apóstol ni piedra sobre la que edificar iglesia alguna. Así que lo diré de otro modo: el libro es una excepción porque no hay otro igual.

Y así acaba todo. Quiero imaginar que acaba en las manos de un lector. Como tantas historias, acaba en el mismo comienzo de otra historia. Una en la que un adolescente lee una frase y luego todo, de pronto, empieza a acelerar.

El propio discurso se mueve de la mentalidad siglo 20 hacia una apertura que, no puede ser de otro modo, ha de renombrar el concepto si quiere poder explicarlo (A.R.)

Normas para publicar en *Hélice*

La revista *Hélice: reflexiones críticas sobre ficción especulativa* está abierta a la recepción de críticas, ensayos e investigaciones de cualquier ámbito que tenga que ver con las literaturas prospectiva, de ciencia ficción, fantástica, maravillosa o de terror.

Los textos enviados deberán reunir las siguientes características. En caso de duda o de imposibilidad de seguir cualquiera de ellas, recomendamos consultarnos antes de remitir el trabajo o de decidir no enviarlo.

- Deben presentarse en formato RTF o Word, sin sangrías, tabulaciones ni negrillas.
- Las **notas** deberán ser **manuales (no automáticas)** e irán situadas **al final del documento** como parte del texto o en documento separado, con la indicación correspondiente.
- Pueden ser enviados por correo electrónico a las direcciones siguientes: revistahelice@xatafi.com, helicefer@gmail.com o martioa@hotmail.com.
- La confirmación de la recepción y de su publicación se realizará antes de una semana desde la recepción. La fecha de aparición dependerá de las necesidades de cada momento, por lo que no se comunicará en dicho plazo.
- Los documentos deberán consignar los **datos del autor** (o autores), el texto con el que pretende firmar —incluida la **institución** a la que pertenece, si al autor le parece oportuno— y la **dirección de correo electrónico**. Estos datos deberán ir tras el título del artículo.
- Para la **bibliografía** se seguirá el siguiente procedimiento: **a) libros:** APELLIDO, nombre (año), Título. Lugar: Editorial. **b) artículos de revistas:** APELLIDO, nombre, “Título” en Medio, año, número, página. **c) artículos de prensa:** APELLIDO, nombre, “Título”, Medio, fecha, página. **d) recursos de la red:** APELLIDO, nombre, “Título”, Medio web, dirección del recurso (URL), fecha, última fecha de revisión.
- Las **referencias bibliográficas** en el interior del texto deberán realizarse con el siguiente formato: (APELLIDO, año: página).
- En el caso de que el texto haya sido publicado anteriormente en otros medios impreso, se

incluirán en el documento los datos de dicha publicación.

- Las reflexiones tendrán un mínimo de 2000 palabras.
- Las críticas de libros tendrán entre 800 y 2000 palabras.
- Las críticas no podrán incluir un resumen del argumento de la obra de más de una décima parte del conjunto de la crítica, es decir, en una crítica de 2000 palabras, el resumen del argumento no podría pasar de las 200 palabras.
- El crítico es un profesional, con responsabilidad sobre lo que escribe y el recuerdo de que la obra criticada ha costado mucho esfuerzo, pero que también como crítico debe su rigor a la sociedad. Entendemos que el autor de la obra también es un profesional y sabe que su trabajo puede ser criticado y que incluso se verá enriquecido por ello.
- Si se critica una antología, recomendamos que el crítico la considere como una obra única, sobre la que se indican ejemplos específicos si se tercia de algunos cuentos determinados.
- No se admiten ofensas ni descalificaciones gratuitas.

