

Hélice



REFLEXIONES
CRÍTICAS
SOBRE
FICCIÓN
ESPECULATIVA

REFLEXIONES

Olaf Stapledon: El último de los utopistas

Pablo Capanna

Alicia se conecta. Tecnología, drogas y cyberpunk

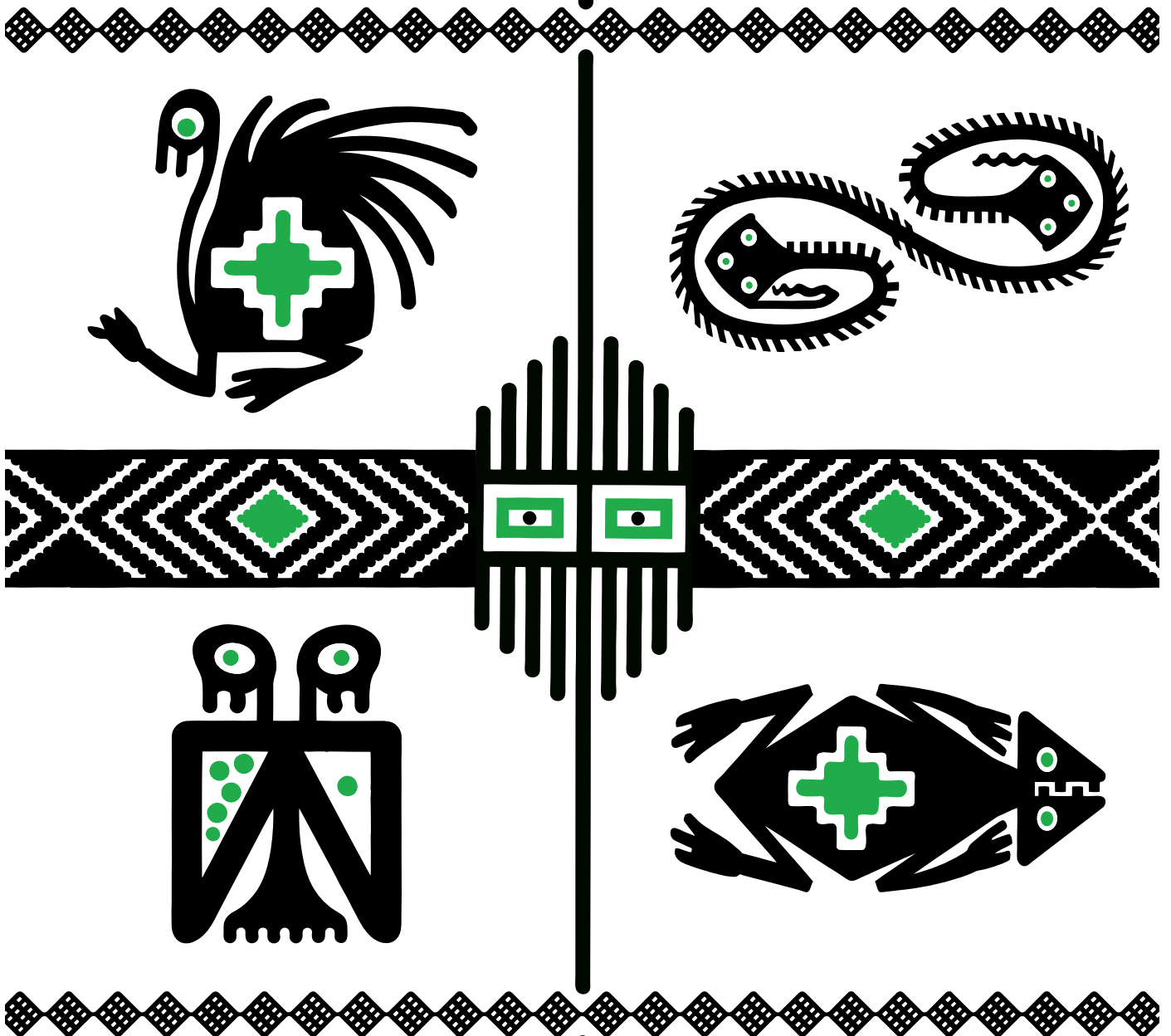
Pablo Mazo Agüero

Las pesadillas de Margaret Atwood

Elena Clemente

A la armonía por el cambio. Pautas,
claves y ejes narrativos de Ursula K. Le Guin

Alberto García-Teresa



CRÍTICAS

El hospital de la transfiguración

Lágrimas de luz

Rojo alma, negro sombra

Nosotros

La nave

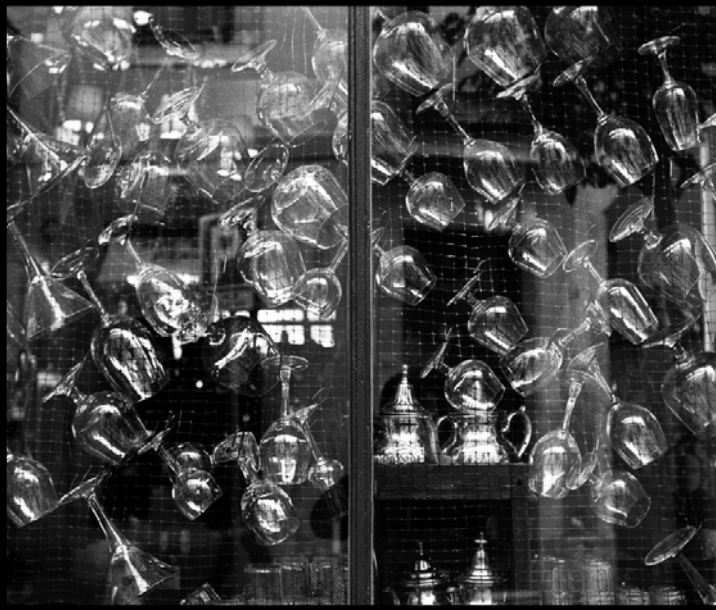
DOBLE HÉLICE

El sindicato de policía Yiddish

Artifex

cuarta época

número 2 • octubre 2008



Alfredo Álamo • Víctor Conde • Eduardo Vaquerizo
Juan Antonio Fernández Madrigal • Ekaitz Ortega

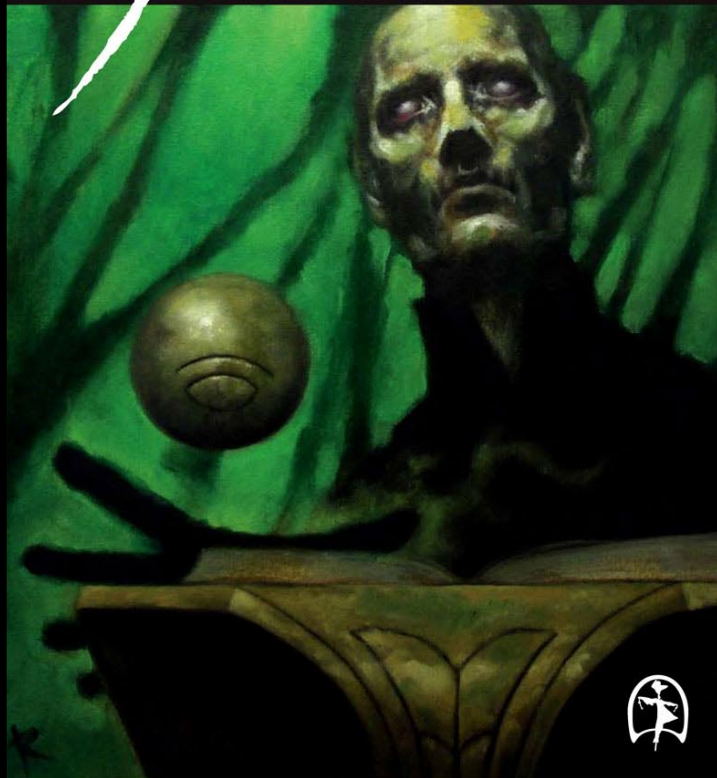
Artifex cuarta época nº3 2009.01.15

- ∴ *Paisaje con grupo y mujer*, de Ramiro Sanchiz
- ∴ *Bushido*, de José Ramón Vázquez
- ∴ *Metal, números, gris*, de Daniel Pérez Espinosa
- ∴ *Llueve en Tejat Prior 1*, de José Javier Bataller
- ∴ *Estigia*, de Fernando Ángel Moreno
- ∴ *Tren*, de Julián Díez
- ∴ *Finis Tempus*, de Magnus Dagon / Miguel Ángel López Muñoz
- ∴ *Dispositivos de memoria externa*, de Javier Esteban
- ∴ *Dejar de envejecer y otras pesadillas*, de Daniel Pérez Navarro

www.revistaartifex.com

Paura

Antología de terror contemporáneo



Paura 4 enero 2009

- ∴ *Las ménades furiosas*, de J. M. Cuesta Puertes y J. Rubio Sánchez
- ∴ *Sobras*, de Alfredo Álamo
- ∴ *El tacto de tu piel*, de Santiago Eximeno
- ∴ *La sala de autopsias*, de Shane Jiraiya Cummings
- ∴ *Autorretrato*, de Miguel Cisneros Perales
- ∴ *Expiación*, de Eva Díaz Riobello
- ∴ *Giovannina está contigo*, de David Mateo
- ∴ *La herida sigue sangrando*, de Luis Barrera Bermejo
- ∴ *Pityocampa*, de Nuria C. Botey
- ∴ *La mentira al final del pasillo*, de David Jasso
- ∴ *Factor común*, de Sergio Gaut vel Hartman
- ∴ *El encargo*, de Juan Díaz Olmedo
- ∴ *Facilis Descenus*, de Francisco Javier Pérez

www.paura.org

www.portaleditions.com

Sumario

Alejandro Moia . Cuatro elementos (arte indígena argentino)	○ 1 Entrada
	● 2
	○ 3 Usted está aquí
Acogida	● 4 Editorial
A la armonía por el cambio. Pautas, claves y ejes narrativos de Ursula K. Le Guin	● 5 Reflexión
Alberto García-Teresa	● 6
	● 7
	⋮
	● 16
Eduardo Vaquerizo . El hospital de la transfiguración	● 17 Crítica
	● 18
	● 19
David Jasso . Rojo alma, negro sombra	● 20 Crítica
	● 21
	⋮
Óscar Casado Díaz . La nave	● 25 Crítica
	● 26
	● 27
Las pesadillas de Margaret Atwood	● 28 Reflexión
Elena Clemente	● 29
	● 30
Alicia se conecta. Tecnología, drogas y cyberpunk	● 31 Reflexión
Pablo Mazo Agüero	● 32
	● 33
	● 34
	● 35
Fernando Ángel Moreno . Lágrimas de luz	● 36 Crítica
	● 37
	● 38
	● 39
	● 40
Eduardo Vaquerizo . Nosotros	● 41 Crítica
	● 42
Olaf Stapledon: El último de los utopistas	● 43 Reflexión
Pablo Capanna	● 44
	⋮
	● 55
Alfonso Merelo y Álex Vidal	● 56 Doble hélice
El sindicato de policía yiddish	● 57
	● 58
	● 59
	○ 60 Salida

ISSN: 1887-2905 **Revista Hélice**. Número 11, enero de 2009. Elaborada por la **Asociación Cultural Xatafi**: Santiago Eximeno, Juan García Heredero, Alberto García-Teresa, Natalia Garrido, Ignacio Illarregui, Fidel Insúa, Teresa López Pellisa, Alejandro Moia, Fernando Ángel Moreno, Antonio Rómar, Juan Manuel Santiago 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, Ismael Martínez Biurrun, Pablo Mazo Agüero, Alfonso Merelo, Darío Miramón, Terri Ochiagha, Steve Redwood, Ana Sánchez Hijosa, Susana Vallejo, Eduardo Vaquerizo, Mariano Villarreal y Arturo Villarrubia.



Acogida

Agradecimiento y responsabilidad: éstos son los dos sentimientos que tenemos en la Asociación Cultural Xatafi, editora de ésta revista, por varios motivos. El primero son los dos premios Igotus (otorgados con los votos de los miembros de la Asociación Española de Fantasía, Ciencia Ficción y Terror, así como del público asistente el pasado septiembre a la XXVI Convención Nacional de Literatura de Ciencia Ficción y Fantasía) en las categorías de “Mejor Revista” y “Mejor Artículo” por “Hermenéutica relativista”, de Gabriella Campbell (*Hélice* nº 3). Éstos premios son un orgullo y nos exigen la responsabilidad añadida de seguir ofreciendo una revista interesante y de calidad para nuestro cada vez mayor número de lectores. Nos hace especial ilusión el premio al artículo de nuestra colaboradora Gabriella Campbell porque ejemplifica el esfuerzo desinteresado de todos nuestros colaboradores que nos regalan número a número sus reflexiones y análisis de obras en particular y sobre los distintos aspectos de la literatura fantástica en general. Sin ellos, ésta revista no sería posible.

Y en éste número queremos agradecer especialmente a Pablo Capanna, periodista, escritor y profesor de filosofía, cuyos múltiples ensayos y artículos lo han convertido en referente mundial de la crítica y el análisis de la literatura fantástica y con un palmarés de premios y reconocimientos realmente abrumador. Con gran generosidad nos ha cedido su artículo sobre la obra de Olaf Stapledon, publicado originalmente en el libro *Excursos* (Simurg, Buenos Aires, 1999), que será reeditado en primavera por la editorial Alfama en su colección “Biblioteca del sosiego”. Nuestra gratitud es también para dicha editorial por permitirnos y alentarnos a publicar éste artículo.

Asimismo, podréis disfrutar de los ensayos de Alberto García-Teresa sobre la obra de Ursula K. Le Guin y de Elena Clemente sobre la de Margaret Atwood. También engrasaremos los engranajes del *cyberpunk* con la aportación de Pablo Mazo en su artículo “Alicia se conecta. Tecnología, drogas y cyberpunk”. Completan este número las críticas de *La nave* de Tomás Salvador por Oscar Díaz; *Nosotros* de Yevguenie Zamiatin y *El hospital de la transfiguración* de Stanislaw Lem, ambas por Eduardo Vaquerizo; *Rojo alma, negro sombra* de Ismael Martínez Biurrun por David Jasso; *Lágrimas de luz* de Rafael Marín por Fernando Ángel Moreno; y la doble hélice de Alex Vidal y Alfonso Merelo sobre *El sindicato de policía yiddish*, de Michael Chabon.

Aunque el mayor agradecimiento es para todos vosotros que número tras número nos apoyáis y animáis a continuar haciendo ésta revista con la responsabilidad de cumplir vuestras expectativas y el ánimo de seguir descubriendo juntos nuevas facetas de la literatura fantástica.

Bienvenidos a bordo

#11

A la armonía por el cambio. Pautas, claves y ejes narrativos de Ursula K. Le Guin



por **Alberto García-Teresa**

Licenciado en Filología Hispánica y codirector de *Jabberwock*

¿Cómo acercarse a una narradora que hace decir al protagonista de una de sus obras más célebres (*La mano izquierda de la oscuridad*): «Escribiré mi informe como si contara una historia, pues me enseñaron siendo niño que la verdad nace de la imaginación»? ¿Cuántas lecturas nos deja entreabiertas entonces? ¿Podríamos llevar a cabo una lectura recta, deleitándonos en el puro relato y, al mismo tiempo, otra que saque a la luz ese trasfondo que encierra relaciones?

Éste es el caso de Ursula K. Le Guin, quien se ha caracterizado por utilizar la ciencia ficción para estudiar las sociedades humanas y explorar sus posibilidades más allá del propio juego retórico y plástico.

A pesar de haber escrito una vasta bibliografía, Le Guin ha guardado una enorme coherencia en su propuesta estética e ideológica, una gran solidez en sus planteamientos. En sus obras va consolidando, afianzando y profundizando una perspectiva de la vida, del ser humano insertado en el mundo, claramente rastreable desde sus primeros (y menos logrados artísticamente) libros, y que ella liga de manera fluida. Así, acercarse a su literatura como conjunto resulta sumamente iluminador para adquirir una noción completa y veraz de sus planteamientos.

Ése va a ser el objetivo de este ensayo. Así, realizaré una búsqueda de sus ejes y pautas narrativas, tratando de ofrecer conclusiones que nos revelen tanto claves como posiciones ideológicas de la autora. Me centraré exclusivamente en los textos, pues considero que son sólo ellos los que deben responder, los que deben defenderse por sí mismos, y no la voluntad que los ha impulsado¹.

Armonía

La piedra angular de la obra de Ursula K. Le Guin es la búsqueda de la Armonía. Se trata de una Armonía universal, tanto dentro de una sociedad como en el medio natural, a la que llama en el ciclo de Terramar de forma explícita: «el Equilibrio».

Sin embargo, la autora no muestra expresamente esa Armonía, sino cómo se ha destruido, cómo existe su caos, e igualmente distintas maneras de tratar de restaurarla. Esto es así porque entiende que el mundo primigenio es armónico (volveremos sobre esa idealización de lo ancestral más adelante) y los seres humanos son quienes han roto esta Armonía. Así lo expresa en *La costa más lejana*:

1. Obviamente, caeré en generalizaciones, aunque las excepciones, esa rica salsa que adereza todo análisis comparativo, son menos de las que cabría esperar.

Cuando ambicionamos poder sobre la vida, riqueza inagotable, seguridad inexpugnable, inmortalidad... entonces el deseo se convierte en codicia. Y si a esa codicia se suma el saber, sobreviene el mal. Entonces, el equilibrio del mundo se perturba, y el peso de la destrucción inclina la balanza.

Efectivamente, como muchos habrán reconocido, la base de todo este pensamiento es el taoísmo. De hecho, el tono filosófico de algunos de sus discursos parece pretender imitar los textos taoístas clásicos. Es más, abre *El relato* confesando que «el origen de esta novela, como el de muchos de mis libros, se encuentra en el taoísmo». Por otra parte, es bastante ilustrativo que cinco de los once capítulos que componen *La rueda celeste* (la llamada «novela dickiana») se abran con citas de Chuang Tse y de Lao Tse, los pilares de esta filosofía, o que aluda al *Tao Te King* (del segundo de ellos, el cenit de este pensamiento) al presentarnos los textos agrupados en *El eterno regreso a casa*. Nos ubican muy bien en la tradición en la cual se mueve.

Así, su concepto de Armonía se corresponde plenamente con el *Tao*. Lo que pretende Le Guin con sus personajes rebeldes es restaurar, recuperar el *Tao*, enfrentándose con quienes lo han roto. Igualmente, apuesta por el crecimiento interior, pero no cae en el personalismo que constituye, por ejemplo, Chuang Tzu. No se desentiende del resto; el personaje cercano al *Tao* lo extiende a los demás, como, por otra parte, propone Lao Tse insistentemente en el *Hua Hu Ching*. Sin embargo, además, esa perspectiva de comportamiento individual es un pensamiento puramente anarquista; otra de las influencias ideológicas de Le Guin². También expresa que «los gobiernos totalitarios y las religiones fundamentalistas operan con el mismo objetivo, reemplazando la verdad por una respuesta incuestionable» (*El relato*). En ese sentido, prosigue el enfoque taoísta de que la Verdad es inexplicable³ y, por eso, Le Guin deja abiertas muchas de sus reflexiones, porque elude ser dogmática. No es que resulte ambigua, es que entiende que ésa es la única manera de poder acercarse al mundo, porque, como plantea el taoísmo, el deber del maestro es acompañar, orientar, impulsar, iluminar; pero no sentar cátedra.

Además, por ejemplo, Ged, en *Un mago de Terramar*, como todos recordaréis, desencadena la aparición de su «sombra», un ser espectral, a causa de su soberbia. Se trata del fantasma de su propia altanería. Sólo tras el desastre que causa su aparición es consciente de que la sabiduría verdadera radica en la humildad; otro postulado taoísta. Una vez aprendida la lección, «des-

deñaba la gloria y la fama que tanto había ambicionado en otro tiempo». Aunque la saga de Terramar sea la más explícita en ese sentido, este planteamiento está presente en gran parte de su producción (y lo refleja de manera plástica en las diversas culturas que retrata, donde suele ser uno de sus principios).

Por otra parte, su concepto de Armonía se basa en una gran claridad de lo que es el Bien y lo que es el Mal; lo que es verdaderamente importante: «Él había perdido su mundo, sí, pero se había aferrado a lo que era noble» («El día del perdón», en *Cuatro caminos hacia el perdón*). Sus personajes parece que tienen claro su sentido, y se mueven por bondad. No son extraordinarios, aunque algunos terminen siéndolo, y rechazan el estereotipo de «héroe» en favor de una actitud más sencilla y humilde. Además, la escritora insiste mucho, de manera subyacente en la voluntad, en nuestra capacidad de caminar hacia un polo u otro: «El bien y el mal nos pertenece a nosotros, que elegimos hacer lo que hacemos» (*En el otro viento*). Sin embargo, he de aclarar que ambos no se toman como conceptos absolutos, cerrados y perfectos, pues en no pocas ocasiones hace navegar a sus personajes por sus fronteras para plantearles dudas éticas sobre ello.

Por ello, la autora difiere del taoísmo. Le Guin postula que podemos intervenir sobre el Bien y el Mal. Sin embargo, debo especificar que habla de intervenir cuando se refiere a acciones humanas, pues sí que deja «fluir» a la naturaleza como pide esta filosofía. En cualquier caso, Le Guin rompe con el concepto de *wu wei* (la no-acción), ese «acepta voluntariamente la desgracia» (dice Lao Tse, pero no es resignación, sino comprensión de que la desgracia ocurre y ocurrirá y es necesaria). Esto es así porque, además, básicamente, toda su narrativa esta orientada a producir ese cambio, como a continuación expondré. A pesar de esto, si consideramos el *wu wei* como evitar actuar en contra del *li* (el orden orgánico, natural, opuesto al orden mecánico, artificial o legal), también pueden interpretarse sus acciones como una forma de respuesta contra quienes sí están obrando contra el *li* y destruyendo el *Tao*, la Armonía. En ese sentido, no actúan contra el *wu wei*. Sin embargo, interpretándolo como no intervenir en el *fluir* de las cosas, en la serie de Terramar, donde el concepto

Le Guin se ha caracterizado por utilizar la CF para estudiar las sociedades humanas y explorar sus posibilidades más allá del propio juego retórico y plástico

2. Como expliqué en mi ensayo “Por la revolución permanente. El anarquismo en Los desposeídos”, de Gigamesh n° 44, 2007.

3. «El Tao que se puede explicar no es el Tao eterno» o «el nombre que se puede explicar no es el nombre eterno» son dos máximas fundamentales de Lao Tse que resumen toda esa posición.

de *Tao* es más explícito, los numerosos magos que operan interfieren de manera notable en el curso natural de la vida, aunque se resisten a hacerlo y lo llevan a cabo sólo en ocasiones que consideran importantes.

Además, qué duda cabe, esta intervención de Le Guin está íntimamente ligada, dentro una sociedad humana, con la justicia, la equidad y la autorrealización, que son los objetivos de aquellas historias donde queda más patente la perversión de la Armonía por los hombres y mujeres.

El Extraño

En prácticamente todas las novelas de Le Guin «el extraño» (el Enviado del Ecumen o un ser desconocido, como ocurre en *Ciudad de ilusiones*), es una figura clave. En unas, es quien desata el conflicto directamente. En otras, comienza como observador neutral pero finalmente se involucra en el conflicto hasta ser parte imprescindible en él. Esta

última es la fórmula más habitual de la autora (aunque bien es cierto que es bastante maleable), pues le permite establecer una perspectiva ideal para describir una cultura. Ese extraño, por tanto, va observando una civilización, describiéndonosla, representándonosla, sumergiéndose en ella hasta implicarse. Ahí está, además, la base del relato de iniciación, del relato de aprendizaje en el cual consisten gran parte de sus historias; vehículo, por otra parte, más que adecuado para que la escritora transmita sus planteamientos filosóficos. Así, la perspectiva puramente antropológica es fundamental para comprender su obra; el deseo de indagar en civilizaciones peculiares, ficticias, por el puro placer de observar nuevas relaciones humanas, puesto que le interesa mucho construir nuevas sociedades en sí mismas. En algunos otros pocos casos, directamente ubica al lector en esa posición de observador al ofrecer una yuxtaposición de documentos, informes y relatos de la vida de esa cultura para que sea él quien los examine de primera mano (recordemos el monumental ejercicio en ese sentido que lleva a cabo en *El eterno regreso a casa*). En esencia, lo que planea es el miedo al Otro, que es la tensión que mueve muchas de sus historias; la incapacidad para tolerar lo diferente, lo plural, lo diverso, lo distinto.

Le Guin no busca el «sentido de la maravilla» con sus sociedades. Busca proyecciones que provoquen reflexión, pues enseña sociedades extrañas pero desde un plano sociológico, no orgánico. Utiliza la ciencia ficción como herramienta cognitiva y política (entendiendo que esa búsqueda de la Armonía dentro de una

sociedad, de una *polis*, es esencialmente política), con intención de explorar, de indagar en la propia especulación, de dejarse llevar por la reflexión. Así, manifiesta que «yo no planifiqué estos mundos y estas gentes. Me los encontré, poco a poco, por etapas, al escribir relatos» (*El cumpleaños del mundo y otros relatos*), y, al regresar en un relato al mundo de *La mano izquierda de la oscuridad*, ratifica su intención de profundizar en sus hipótesis sociológicas, más allá de narrar una historia: «Esta vez no había una trama que me estorbase. Podía hacer preguntas. Podía ver cómo funciona el sexo». Esto lo aclara en *El cumpleaños del mundo y otros relatos* al continuar jugando con la peculiar sexualidad del mundo de *La mano izquierda de la oscuridad*.

Por ello, muchos de los personajes-observadores procuran buscar la no intervención, la objetividad; el *wu wei*. Sus predecesores, de la Liga de Todos los Mundos, cumplen el mandamiento de que «no se hará

proselitismo de ninguna religión o ideal, no se enseñará ninguna técnica o teoría, no se exportará ningún modelo cultural» (*Planeta de exilio*). Le Guin defiende la pluralidad de culturas y religiones (especialmente hay que recordar lo narrado sobre ese aspecto en *El relato*); la coexistencia pacífica de sociedades de distinto pensamiento. De este modo, comprende que no

es adecuado el relativismo cultural: «Era un error permitir que la frustración le nublara el pensamiento y las percepciones. Era un error admitir prejuicios. Mirar, escuchar, ver. Observar. Ése era el trabajo. Aquél no era su mundo», nos dice también en *El relato*. En el mismo libro, añade: «Si quería aprender algo aquí, no debía ser crítica» y sentencia: «La opinión mata la recepción».

Sin embargo, Le Guin, aunque pierda imparcialidad, siempre se posiciona y se implica en favor de los desfavorecidos y las víctimas. De esta manera, parece que esté afirmando que lo correcto (o lo éticamente correcto, al menos) es que no se abandone el espíritu crítico.

En ese sentido, Le Guin es revolucionaria porque plantea que debe haber un cambio dirigido a esa restauración. Pero en realidad es radicalmente revolucionaria porque pide que ese cambio permanezca en continuo movimiento, sin estancarse ni anquilosarse, pues eso es lo que crea y sostiene estructuras de poder que, en última instancia, son las que causan el dolor y la injusticia. Así, frente al «sentido de la maravilla», ella ofrece el «sentido de la reflexión».

En ese ámbito de los extraños, de los observadores, el Ecumen es la excusa narrativa perfecta. Los

A pesar de tener una vasta bibliografía, ha guardado una enorme coherencia en su propuesta estética e ideológica, una gran solidez en sus planteamientos

Le Guin no busca el «sentido de la maravilla» con sus sociedades, sino el «sentido de la reflexión». Utiliza la CF como herramienta cognitiva y política

Enviados, esa especie de embajadores-evaluadores de la sociedad, son el útil ideal para reflejar una civilización, ya que su trabajo consiste en ello, y poseen una formación y una cultura adecuada para proporcionar cohesión y verosimilitud al texto. Aunque no son antropólogos (hay que mencionar en ese terreno la herencia familiar antropológica de nuestra autora), unas veces ejercen esa función expresamente y otras la llevan a cabo al convertirse en escritores del relato. El Ecumen, esa federación de planetas pacíficos, sirve a «la Humanidad» y, como dicen, «no gobierna, coordina» (*La mano izquierda de la oscuridad*). Antes, en sus primeras novelas, Le Guin habla de «La Liga de Todos los Mundos», que sí posee una perspectiva de defensa (y ataque) común, y que la autora ubica en la Historia del Universo antes del Ecumen en obras posteriores.

Sin embargo, sobre la propia coherencia de ese universo, en 2002, dentro en el prólogo de *El cumpleaños del mundo y otros relatos*, revela que:

Hay personas honestas y serias que, llamándolo universo Haini, han intentado trazar su historia en líneas temporales. Yo lo llamo el Ecumen, y digo que es imposible. Su línea temporal parece algo que un gatito hubiera sacado de la cesta del punto, y en gran parte de su historia abundan los vacíos.

Además, explica que:

En mis primeras tres novelas de ciencia ficción existe una Liga de los Mundos, que abarca, sin que nunca se diga claramente, los planetas conocidos de nuestro trozo local de la galaxia local, incluida la Tierra. Ésta se transforma, imprevisiblemente, en el Ecumen, un consorcio de mundos que no pretende gobernar a nadie, sino recopilar información, y que de vez en cuando desobedece su propia directiva de no intentar dirigir a nadie. Había encontrado la palabra griega que significa «casa común», «familia», *oikumene*, como en «ecuménico», en uno de los libros de antropología de mi padre, y la recordé cuando buscaba un término que pudiera transmitir el concepto de humanidad todavía más amplia surgida de un único hogar original. Decidí ponerle: «Ecumen».

Es especialmente importante destacar, a mi modo de ver, que la herramienta que permite la comunicación entre los mundos, el «ansible»⁴, haya sido inventada por un anarquista, (las teorías que ofrece Shevek van

destinadas a ella). Más que un universo compartido, aunque se aluden a otros planetas de otras historias en diferentes obras (en *El relato*, mismamente, plasma la relación más extensa, en la que figuran, entre otros «Anarres-Urras»), lo que Le Guin constituye es una base que le permita reproducir el sistema de observadores de manera coherente y sin poder ser acusada de repetitiva, aunque en cierta forma sí lo es.

Sin embargo, los Enviados, al contrario que otros muchos personajes, apenas participan en uno de los planteamientos filosóficos más interesantes de Le Guin: el retorno. Está presente en varias de sus obras de una forma u otra, bien como vuelta al hogar o a su civilización, una búsqueda de las raíces porque, de manera general, podemos afirmar que la autora utiliza el ancestral recurso del viaje para vertebrar gran parte de sus narraciones, que acaba por convertirse en una autoexploración personal. Sin embargo, la misión de los Enviados del Ecumen, no en vano, no deja de ser un viaje, efectivamente. En *Los desposeídos*, nos comunica que «el verdadero viaje es el regreso» (*Los desposeídos*), y esta perspectiva se puede entroncar con el taoísmo si lo introducimos en la dinámica del *yin* y el *yang*. La marcha y el regreso funcionan como una unidad inseparable. Además, Lao Tse afirma que «el movimiento del Tao es el retorno». El regreso se contempla como una asimilación plena de los conocimientos aprendidos, como una puesta en práctica y en comunicación de lo vivido. Así lo confirma la autora en *Un mago de Terramar* (donde Ged tiene que «regresar» para afrontar su sombra): «Un hombre puede saber a dónde va, mas nunca podrá saberlo si no regresa y vuelve a su origen, y atesora ese origen».

Cambio

En sus narraciones, Ursula K. Le Guin camina hacia un cambio que afecta bien sólo a un personaje, bien a toda una sociedad, que transforme la realidad y recupere la Armonía. Sin embargo, se puede achacar que el cambio es el objeto de toda novela. A pesar de ello, Le Guin apuesta por un cambio profundo, que afecta con fuerza a nivel filosófico profundo al personaje y que tiene consecuencias al orientarse hacia un giro real y radical en la sociedad.

4. Que vendría a constituirse en la aportación científica a ese universo compartido en el que parece haberse convertido la ciencia ficción, según expresó claramente Julián Díez en «Propuesta para una nueva caracterización de la ciencia ficción», en *Hélice reflexiones críticas sobre ficción especulativa*, nº 2, 2007, pero ése es otro tema.

Esto se puede comprobar en su narrativa, analizando las diferentes tramas de sus obras, pues es una constante abrumadora. De este modo, el cambio, en algunas historias, se refleja sólo en un primer estadio psicológico, interior, (como en *La mano izquierda de la oscuridad*, de una gran profundidad, por otra parte), y en otros conlleva una repercusión más espectacular, exterior (como la revuelta de *El nombre del mundo es bosque* o la ruptura del aislamiento en *Los desposeídos*). De hecho, Le Guin apuesta por el individuo dentro de la sociedad, incluso en culturas colectivas y colectivadoras (como en el caso de *Los desposeídos*⁵).

Así, la escritora realiza un gran trabajo de construcción de personajes, en los que fomenta la introspección. Éstos, mientras conocen la civilización, mientras la observan y nos hacen partícipes de sus conclusiones, se conocen también mejor a sí mismos, pues interiorizan su propio análisis; contrastan su equilibrio con los nuevos sistemas que se les presentan. En ese sentido, Le Guin los empuja hacia la reflexión (y con ellos al lector —¿consigue causar empatía con ello?—) para que lleven a cabo un enjuiciamiento (político o moral) y una transformación. Los procesos externos, la observación de las culturas distintas, son estímulos (¿o excusas?) para buscar esa introspección que posibilite un replanteamiento individual del mundo y que, en última instancia, produzca un viraje en él, pues son los individuos los que cambian las sociedades. Así, Le Guin siembra en ellos la posibilidad del cambio o el inicio del rumbo hacia la Armonía y toda su filosofía vital.

Filosofía del Presente

Esa filosofía, por tanto, es la base de ese cambio. Está articulada en torno a la vivencia, la serenidad y, cómo no, el equilibrio; el taoísmo, en suma. No se trata sencillamente de un estilo de vida, si no que, a través de todas sus obras, postula una completa filosofía unida a la metafísica de la que se van empapando los personajes visitantes, los extraños, pues o bien está presente en las sociedades visitadas o bien es propuesto por alguno de los nativos. Por ese motivo adquieren sus narraciones el enfoque y tono del relato de iniciación, porque no es un tema transversal, sino que es la columna vertebral de su imbricación ideológica.

Aunque en *El nombre del mundo es bosque* la enuncia de manera más brillante, mediante metáforas de la

naturaleza en perfecta concordancia con el escenario y la propia mentalidad de los personajes del libro, la perspectiva de plenitud del Ahora está presentada de manera más clara en *La mano izquierda de la oscuridad*. Los habitantes de ese mundo viven en esa situación (de hecho, ¿es una utopía para Le Guin ese mundo, del mismo modo que explora la utopía en *Los desposeídos*; esto es, una utopía en progresión? ¿Es ese sistema matriarcal armónico un modelo de referencia?):

Los terrestres piensan que han de ir adelante, que es necesario progresar. La gente de Invierno, que vive siempre en el año uno, siente que el progreso es menos importante que la presencia.

Se puede ligar este enfoque a posiciones que cuestionan el planteamiento del progreso industrial y la falta de arraigo en el presente (recordemos a Jorge Riechmann, poeta y filósofo que trabaja constantemente en ese ámbito, con su discurso sobre el «Ahí»⁶). Me gustaría, en este momento, citar una hermosa sentencia de Le Guin, incluida dentro de *Los desposeídos*, que bascula sobre esta idea: «Libera tu mente de la idea de *merecer*, de la idea de *obtener* y empezarás a ser capaz de pensar».

Por otro lado, efectivamente, los habitantes de Invierno establecen toda su cronología basándose en el presente, en un «año-uno» que reivindica la hegemonía del Ahora, puesto que desarrollan la filosofía del «centro del tiempo» donde «el fin y el comienzo son uno».

Además, con respecto a la importancia de «la presencia», en *La costa más lejana*, la autora explica en boca del protagonista cómo es «la vida de ser y la vida de actuar»:

Cada uno de tus gestos, cada acto, te ata a él y a sus consecuencias, y te obliga a actuar otra vez, y otra, y otra vez. Y es muy raro, entonces, que encuentres un espacio, un momento de tiempo como éste, entre acto y acto, en el que puedas detenerte y simplemente ser. O preguntarte quién, a fin de cuentas, eres tú.

Probablemente, el mejor resumen está en las propias palabras de la escritora: «Lo único que tenemos en cada momento es el aquí y ahora» (*El eterno regreso a casa*).

Ese enfoque esencialista también es notable en el aprecio de la narradora por la austeridad. Es manifiesto

En esencia, lo que planea es el miedo al Otro, que es la tensión que mueve muchas de sus historias; la incapacidad para tolerar lo diferente, lo plural, lo diverso, lo distinto

5. Véase: Alberto García-Teresa, «Por la revolución permanente. El anarquismo en *Los desposeídos*, en *Gigamesh* n° 44, 2007».

6. Véase Jorge Riechmann, *Ahí te quiero ver*, Barcelona, Icaria, 2005 y Jorge Riechmann, *Con los ojos abiertos: ecopoemas (1985-2006)*, Tenerife, Baile del Sol, 2007.

en *La mano izquierda de la oscuridad*, *Los desposeídos* o los personajes idealizados de *Ciudad de ilusiones*. En esa línea, se produce una idealización del primitivismo, que se enlaza con la austeridad en todos los sentidos (material, emocional, religiosa), la privación y la sencillez e incluso la pureza o como medio de redención.

De igual manera, debo aludir al peso de la ética anarquista en todo este planteamiento. La escritora no sólo se apoyó en esta ideología para desarrollar *Los desposeídos* (donde, además, propone y ofrece distintas soluciones y posturas para debates internos), sino que traspassa toda su obra como plataforma pues, en última instancia, el anarquismo también busca una Armonía con el entorno, con el resto de personas y de seres naturales, basándose en la justicia, la equidad, el sentido crítico, la libertad, la autogestión, la socialización y la implicación directa de los individuos en los asuntos que les afectan (aunque la democracia directa no llega a aparecer en su obra). Es sencillo encontrar todos estos elementos en la narrativa de Le Guin. Por un lado, muchos de sus personajes tratan de dirigirse hacia varios de esos puntos, y, por otro, diversas culturas que retrata los han asimilado como forma de vida. Podemos entender que ella es, en cierta forma, el punto de unión entre filosofías tan aparentemente distintas como son el taoísmo y el anarquismo, asimilados desde una perspectiva personal y cohesionada. De hecho, ella misma considera que «el anarquismo prefigura el taoísmo primitivo» (*Las doce moradas del viento*).

Por tanto, Le Guin apuesta en su literatura por transmitir los valores de un estilo de vida austero, honesto, humilde, comedido y equilibrado, vitalista y alegre y, cómo no, pacífico.

Pacifismo y Rebelión

Es obvio para Le Guin que a la Armonía se llega en paz y con métodos pacíficos. Así de contundente se refiere a ello: «No creo que se acceda a la libertad por el camino del desafío, la resistencia, las negativas. La libertad te acompaña si recorres la senda del amor». Por este motivo, la escritora siembra sus obras de alegatos pacifistas y sentencias antibélicas como «la violencia es una trampa» o «ya sabemos que la fuerza es el arma de los débiles», por lo que «un acto de violencia es un acto de debilidad» (todas estas citas pertenecen a *El ojo de la garza*: la obra donde con más firmeza expresa sus convicciones en este aspecto). Igualmente, aparece el reflejo del Camino⁷, del taoísmo, cuando nos dice en ese mismo libro que «si se incorpora la violencia de hecho o de palabra, la verdad se pierde».

7. El ideograma del Tao se ha traducido de múltiples maneras, y también como Camino, pues no se considera que sea el Tao una meta, ya que es inasible, sino una senda hacia la virtud.

Le Guin retrata varias culturas pacíficas, que suelen mantener parte de la filosofía esencialista y presentista ya expuesta, y que se acercan bastante a la Armonía, al Equilibrio, al Tao.

En «Traiciones», una de las cuatro novelas cortas que conforman *Cuatro caminos hacia el perdón* (autocalificada como «suite de relatos» en el prólogo a *El cumpleaños del mundo y otros relatos*) se pueden encontrar reflexiones al respecto aplicables a nuestra propia civilización:

¿Cómo sería un mundo así, un mundo sin guerra? Sería un mundo verdadero. La paz era la verdadera vida, una vida de trabajo y aprendizaje. La guerra, que devoraba obras, enseñanza y niños, era la negación de la realidad. Pero mi pueblo, penó ella, sólo sabe negar. Nacidos bajo la oscura sombra del abuso de poder, hemos expulsado la paz de nuestro mundo, y ahora es una luz inalcanzable ante nosotros. Sólo sabemos luchar. La poca paz que cada cual puede poner en su vida es sólo una negación de la guerra que continúa, la sombra de una sombra, doblemente increíble.

También nos advierte Le Guin sobre lo rápido que se puede llegar a acostumbrar una persona a funcionar y resolver conflictos mediante la violencia, ya que su efectividad a corto plazo y su capacidad de corrupción moral harían cómodo y apetecible su uso. Así, finalmente se caería en un «siempre había una guerra que pelear en el nombre de la Paz, la Libertad, La Justicia, el Señor» (*Cuatro caminos hacia el perdón*).

Sin embargo, ¿qué ocurre cuando existe una oposición firme contra la Armonía, cuando los deseos de Armonía de la gente se enfrentan a una serie de privilegiados que se niegan a abandonar su posición y la desigualdad que generan? Surge de este modo la revuelta, tan frecuente en la narrativa de Ursula K. Le Guin, porque ella postula que los opresores nunca renunciarán, viciados por su propia opulencia, a la injusta situación que los sostiene.

Así, muchas veces el cambio va unido a la rebelión, varias veces violenta, precedida siempre por esa transformación interior a la que ya he aludido. De esta manera, encontramos libros en los que asistimos a revoluciones donde se atiende más a su proceso narrativo (como en *El nombre del mundo es bosque*) y a otros donde se incide en mayor medida en su carácter reflexivo (es el caso de *El ojo de la garza*). En ambos casos, la revuelta es un punto de apoyo básico, bien para la trama o bien para el discurso.

En el primer caso, en *El nombre del mundo es bosque*, se produce en respuesta a una agresión, con lo que Le Guin reafirma cómo la violencia llama a la violencia. El espíritu bélico e industrializador arruina la armonía, el Tao, existente en su planeta. Así, su revuelta es

Es revolucionaria porque plantea que debe haber un cambio dirigido a esa restauración; pero en realidad es radicalmente revolucionaria porque pide que ese cambio permanezca en continuo movimiento, sin estancarse ni anquilosarse

una lucha por la independencia pero básicamente se trata de una lucha por la vida.

Sin embargo, más interesante en este sentido resulta *El ojo de la garza*, donde la escritora describe el proceso revolucionario de unos trabajadores agrícolas pacifistas que buscan la igualdad y la integración entre castas. Por un lado, hay que destacar que no tratan de suplantar o eliminar a otra clase social, sino de fusionarse con ella; proponer el *Tao* mediante el *yin* y el *yan*. Frente a ellos, cómo no, se desata la brutal violencia de los privilegiados. Por otro, Le Guin estudia qué efectos causaría llevar a cabo una revuelta totalmente pacífica hasta sus últimas consecuencias.

De esta manera, en su análisis de los procesos emancipadores, la escritora lanza distintas reflexiones. Primeramente, en *El nombre del mundo es bosque*, al irrumpir la violencia y emplearse la respuesta violenta como único medio de contestación útil, los habitantes armónicos, sumidos en el *Tao*, pierden su forma de ser. Por tanto, no es un sistema válido. Como alternativa, en *El ojo de la garza*, explora la capacidad de la no violencia para solventar conflictos, si bien es cierto que, en última instancia, la escritora no lo resuelve. Así, debemos tomar su discurso como una especulación no cerrada y, en cierta medida, insatisfactoria, puesto que elude uno de sus pasos más peliagudos. Desde luego, esta postura de acción desconcierta, y al Poder le interesa que se produzca una contestación violenta para poder desplegar la represión y así acallar las críticas. Así, uno de los mandatarios de los privilegiados descubre sus intenciones al respecto: «Debemos azuzarlos para que nos desafíen pero sin aterrorizarlos hasta el extremo de que tengan miedo de actuar (...). Su defensa es la pasividad y la cháchara, cháchara y más cháchara. Queremos que devuelvan el golpe mientras capturamos a sus líderes, para que el desafío quede desarticulado y se quiebre fácilmente». En la novela, incluso Le Guin plantea cómo desarrollar en distintas fases la resistencia no violenta, desde el diálogo, la no cooperación, el ultimátum y la desobediencia civil. Desde luego, es una apuesta firme y sopesada de la narradora.

¿Puede servir esto de método de actuación en nuestra realidad? No olvidemos que, como dice la propia autora, «el Futuro, en la ficción, no suele ser más que un modo de mirar el Presente» (*El relato*). Así, Le Guin realiza una prospección de nuestro mundo contemporáneo trasladando la acción al futuro y construyendo nuevas relaciones inexistentes en la actualidad.

El ojo de la garza parte del mismo principio argumental que *Los desposeídos*, puesto que los revolucionarios pacifistas («El Pueblo de la Paz», en esta ocasión) han sido expulsados de su planeta natal a otro nuevo. De esta forma, condenar a los revolucionarios al exilio parece ser la única solución efectiva del Poder para resolver esas crisis, aunque no está claro que esta huida o resignación en el exilio sea la mejor solución para quienes tienen una visión transformadora de la sociedad (de ahí los dilemas de Shevek en *Los desposeídos*).

En ese sentido, la autora también aprovecha para realizar un estudio del Poder. Al mismo tiempo que describe con detalle los procesos represivos y las técnicas de tortura utilizadas (probablemente para despertar rechazo en el lector, pues ella se coloca al lado de los desprotegidos y los débiles), incide en la capacidad de envilecimiento, de perversión y corrupción del Poder. No en vano, escenifica la máxima ácrata «el poder corrompe» en la historia de *Los desposeídos*. Precisamente, éste es el título donde más incide en el enquistamiento del Poder, con la persistencia de los privilegios de ciertos personajes dentro de una sociedad libertaria donde deberían de haber desaparecido. Por otro lado, en *La mano izquierda de la oscuridad*, imbrica en el relato un estudio del Poder que concluye que éste no es inherente al sexo, que no es propio del patriarcado, y que se une al miedo («el poder para ser poder invoca al miedo», dice García Margaz en *El campo de estrellas*) y a la oligarquía. Igualmente, la escritora juega con distintas fórmulas y sistemas de poder (desde la acracia, el matriarcado, la colonia o la democracia parlamentaria) sin llegar a una exploración en firme de sus posibilidades.

Lo que se tiene claro es que la emancipación debe ser colectiva. «Solo, nadie conquista la libertad», dice en *Las tumbas de Atuán*. Le Guin cree en la fuerza del abrazo, del apoyo; en la potencia de la colectividad, del pueblo. Por eso en los momentos de revuelta incide en la acción y cohesión de la masa como sujeto y en la solidaridad y ayuda de los compañeros de los protagonistas.

Por otra parte, en las historias de *Cuatro caminos hacia el perdón* también observa diferentes caminos para llegar a la conciliación, a la paz, después de una revolución, o de una que está en proceso. Lo hace personalizando, con un excepcional trabajo de creación de personajes, que interiorizan el conflicto, la angustia, la crisis y los dilemas éticos. Además, es donde mejor se

expresa su rechazo a la esclavitud, escenificando su horror, incluyendo también la esclavitud moral.

También dibuja distintos medios de organización social, aunque incide especialmente en la comunitaria en muchos de sus libros (distribución de espacios colectivos y tareas comunes, toma de decisiones, actos y acontecimientos públicos). En esos retratos, se debe resaltar el reflejo de culturas primitivas (situadas en la Edad de Hierro), que han desarrollado generalmente telepatía. Así, podemos llegar a plantearnos si Le Guin está enjuiciando qué puede considerarse como progreso, si lo material o lo mental; qué es en realidad lo superior. En ese sentido, la autora realiza una idealización de lo ancestral, que se presupone armónico, que está en *Tao*, porque es más respetuoso con las personas y con el medio y, además, sigue los principios taoístas de sosiego, humildad y contemplación.

En cualquier caso, hallamos tensión bélica en casi todas sus obras, donde Le Guin, como cabría esperar, se sitúa del lado de los débiles y los pacíficos.

Quizá su aportación más interesante a este respecto es la plasmada en *La mano izquierda de la oscuridad*, donde plantea que la guerra es producto del patriarcado, del sistema de dominante y dominado relacionado con los sexos. En el planeta de la novela, Invierno, no existe la guerra, al igual que tampoco existen los roles sexuales porque, sencillamente, sus habitantes son seres asexuados la mayor parte del tiempo, salvo un período en el cual entran en celo, en *kemmer*, y adquieren genitales de uno u otro sexo indistintamente. Por tanto, la presencia de la guerra no se puede relacionar con la existencia de los varones, puesto que éstos aparecen durante el *kemmer*, aunque por días, si no a las relaciones y roles que no podemos hallar en Invierno, que son los propios del patriarcado dominante en nuestra cultura occidental, del machismo. Precisamente, la cultura matriarcal de *El nombre del mundo es bosque*, armónica, se ve arrastrada a la guerra motivada por la violencia de los invasores machistas.

Sin embargo, en la sociedad libertaria de *Los desposeídos*, tampoco existen las armas y, en este caso, cuando un astronauta del planeta Urras, capitalista/comunista (trasunto del nuestro), aparece con una pistola enfundada que se liga con un elemento fálico; con el varón, por tanto, aunque la relación guarda connotaciones básicamente machistas.

Igualdad Entre Sexos y Feminismo

Y ya que he aludido a la relación entre sexos, éste es precisamente uno de los temas más constantes de su producción y más reconocido por lectores y crítica. La igualdad entre ellos según Le Guin es indispensable para encontrar esa Armonía. Por ello, apuesta por la superación de los roles sociales de cada sexo, que es lo que ha provocado ese desajuste. Adaptando el *yin yang* a la división entre varones y mujeres, la autora concluye en *La mano izquierda de la oscuridad* (el título donde más explora este ámbito): «No hay división de la humanidad en dos partes: fuerte/débil; protector/protegido; dominante/sumiso; sujeto de propiedad/objeto de propiedad; activo/pasivo». Para ella, siguiendo

las bases taoístas, varón y mujer pertenecen a una única unidad con elementos inherentes a ambos, al mismo tiempo que

desmonta que buena parte de las funciones sociales adheridas a los

sexos sean innatas y no creadas por la sociedad, como ocurre con la guerra, como acabo de explicar.

A pesar de ello, Le Guin sí ataca al varón por su violencia: «Lo cierto es que un hombre es real e íntegramente un hombre sólo en dos momentos: cuando acaba de estar con una mujer o cuando acaba de matar a otro hombre» (*El nombre del mundo es bosque*).

Por su parte, en *El ojo de la garza*, aunque se cuentan pocas mujeres entre los habitantes del planeta (por tanto, está en peligro la propia perpetuación de la especie), el machismo y el patriarcado son los dominantes en su sistema social. Lo más grave es comprobar cómo está asumido también profundamente por esas escasas mujeres. La autora, sin embargo, argumenta mediante un personaje femenino por qué y cómo las mujeres deben abandonar el esquema patriarcal (exactamente, se trata del extenso diálogo entre Vera y Luz acerca del hastío por el presente y el futuro que le espera):

Si nos quedamos en el cuarto trastero, con o sin hijos, y dejamos el resto del mundo a los hombres, es lógico que los hombres lo hagan todo y lo sean todo. ¿Por qué tiene que ser así? Sólo son la mitad de la raza humana. No es justo endilgarles con todo el trabajo. No es justo para ellos ni para nosotras.

De este modo, ofrece también una perspectiva nueva al conflicto, más allá de la jerarquía.



Le Guin es, en cierta forma, el punto de unión entre filosofías tan aparentemente distintas como son el taoísmo y el anarquismo, asimilados desde una perspectiva personal y cohesionada

En esa línea, en *Cuatro caminos hacia el perdón* critica la mera relación de poder, de dominación, que es la que en realidad provoca la desigualdad y la violación de la dignidad: «El poder les pertenece a los hombres. Si las mujeres tuviesen poder, ¿qué serían los hombres sino mujeres que no pueden dar a luz? ¿Y qué serían las mujeres sino hombres que pueden hacerlo?». Le Guin está desvelando que se trata de un problema de roles sexuales sociales, que, yendo más allá, deberíamos incluso ligar a su crítica anarquista del poder: su ratificación de la máxima ácrata «el poder corrompe».

Por otro lado, liga también el feminismo a su filosofía, pues explica que

la mujer tiene un centro, es un centro. Pero hombre no, es una extensión hacia el exterior. Por eso se estira, aferra cosas, las acumula a su alrededor y dice: «yo soy esto, yo soy aquello» (*El ojo de la garza*).

Es decir, ofrece una lectura metafísica de la naturaleza.

Pero la igualdad es una tarea ardua de conseguir. De nuevo, en *Cuatro caminos hacia el perdón* nos muestra cómo, después de la emancipación de los esclavos, aún queda por conquistar la emancipación de las esclavas. De hecho, existe un dicho popular de finales del siglo XIX que especifica que «hay alguien más explotado que el obrero; la mujer del obrero», y Le Guin parece que le da la razón.

Sin voluntad, desde luego, y sin plantearse cuestiones de este tipo, ninguna Armonía en este campo se puede alcanzar.

Por otra parte, unido con naturalidad, la autora habla del sexo, de costumbres sexuales, sin tabúes ni cortapisas, interpretando sus hábitos como otros elementos culturales más. Explora distintas posibilidades sexuales en títulos como *La mano izquierda de la oscuridad*, *El cumpleaños del mundo* y otros relatos, la novela corta «Un hombre del pueblo», de *Cuatro caminos hacia el perdón* o el amor libre de *Los desposeídos*. Sin embargo, lo que más interesa para este enfoque que estoy tratando hoy de la búsqueda de la Armonía es su apuesta por la normalización de la actividad sexual; por la aceptación completa de su libre disfrute

como parte integrante de la vida y de una sociedad equilibrada y plena.

Entorno natural

La Armonía también debe extenderse al entorno. Así se interpretan los textos taoístas y así también la concibe Le Guin, quien nos ofrece unas líneas muy elocuentes al respecto en *Un mago de Terramar*:

El hombre sabio es aquél que jamás se aparta de las otras criaturas, tengan o no el don de la palabra, y con el correr de los años se esforzó por aprender todo lo que es posible aprender, en silencio, de la mirada de las bestias, del vuelo de los pájaros, de los lentos y majestuosos movimientos de los árboles.

Por ese motivo, la escritora desarrolla una adoración de la naturaleza como tema transversal en buena parte de la narrativa. Aun cuando nos encontramos ante sociedades degradadas, el medio natural es un motivo de deleite, de satisfacción. Éste es el caso de *El lugar del comienzo*, donde contrasta el espacio contaminado y acotado de la ciudad con la exuberancia y placidez del nuevo mundo natural al que accede el protagonista (un acto que es, de igual modo, una metáfora de la evasión, del poder de crear lugares imaginativos de libertad y desarrollo personal) que es inigualable: «Tenía que beber esa agua; ninguna otra aplacaba la sed». De esta manera, así, se une la naturaleza con la libertad, la plenitud, la salvación.

Por ello, ¿es una utopía la sociedad armónica con el medio (y probablemente también con sus habitantes) de *El nombre del mundo es bosque*? Es más, ¿por qué la autora desarrolla dos modelos posiblemente utópicos en un medio hostil, como es el caso de la árida luna de *Los desposeídos* o el gélido planeta de *La mano izquierda de la oscuridad*? ¿Acaso considera que los seres humanos deben primero aprender a convivir en paz, igualdad y justicia antes de poder relacionarse con respeto con la naturaleza?

Sobre la primera pregunta, pienso que Le Guin no pretende defenderla, hacer propaganda o difundir un ideario propio de ese mundo, puesto que no la explica; no la disecciona como ocurre con la única utopía abierta y clara (*Los desposeídos*). Ella quiere incidir en la perversión del varón y su capacidad de corromper y destruir la naturaleza por el progreso.

Precisamente por ello critica ferozmente el industrialismo. Lo lleva a cabo en *El relato*, donde se antepone el progreso a todo (como en *Los desposeídos*), en la que planea de fondo la filosofía ya expuesta, y especialmente en *El nombre del mundo es bosque*, en la cual denuncia las actitudes y pensamientos que llevan a hacer declarar «son los hombres los que cuentan. No los animales» o «una vez limpio y desmontado,

los bosques sombríos reemplazados por interminables campos de cereales (...), aquello sería el paraíso». Así, une la destrucción con el deseo de Progreso y también con el liberalismo económico; con el deseo de quien siente el medio como algo propio, creado para él. De este modo, esta novela es una representación de la pugna entre el discurso industrializador antropocéntrico y el ecologista de corte gaaiaístico (¿qué más Gaia que ese planeta vivo y sintiente?).

Y es que la escritora va más allá, y concibe el mundo natural como algo sintiente (seguiría, por tanto, la teoría de Gaia, planteada por James Lovelock). *El nombre del mundo es bosque* es donde más desarrollado está este punto, aunque también he de mencionar *Ciudad de ilusiones*, por ejemplo, en la cual los personajes hablan telepáticamente con los animales (quienes piden clemencia o razonan, luego sienten y piensan; no es un recurso retórico).

Técnicas

Como he explicado, las obras de Ursula K. Le Guin no están compuestas de narraciones circulares, pues se dirigen hacia un cambio, hacia un punto sin retorno. Para llegar a él, utiliza como narradores la primera persona del singular, sobre todo, la tercera persona y, de manera excepcional pero muy brillantemente, fórmulas mixtas, como en *La mano izquierda de la oscuridad* y, especialmente, *El eterno regreso a casa*, donde lleva al extremo la técnica de yuxtaposición para formar un mosaico. De esta manera, nosotros, a través de los Enviados, de esos seres ajenos a las sociedades que penetran en ellas, somos los extraños en sus civilizaciones. Nosotros somos, por tanto, los extraterrestres para ellos; los verdaderos extraños. Esto distingue especialmente la ciencia ficción de Le Guin.

En su obra, se debe resaltar la excepcional capacidad para crear atmósferas, su perfecto dominio del ritmo (aunque debemos obviar sus primeros títulos) y el preciso ajuste sintáctico a la narración. *La mano izquierda de la oscuridad* y *Los desposeídos* son sus mejores novelas, aunque *Cuatro caminos hacia el perdón* y *El eterno regreso a casa* son también obras maestras. La disposición narrativa, el cuidado mecanismo del relato que se va arrastrando, sumergiendo al lector hasta que éste se topa de frente con el núcleo de la sociedad y del propio conflicto ético de los personajes, es espléndida.

Le Guin logra una minuciosidad en el retrato de las culturas ciertamente sobresaliente y efectiva, pues combina lo funcional con lo artístico a la perfección. Posee una notable destreza en las descripciones; son

certeras, evocadoras, precisas y fundamentales dentro de sus relatos gracias a su contundente valor simbólico, en las que brilla por sus metonimias. Además, utiliza metáforas básicas y clásicas con el paisaje (nieblas, sol, estrellas, amaneceres), sin preciosismo en ese sentido pero con el valor de proyección emocional del romanticismo.

Otra de las características más destacadas desde esta perspectiva de Le Guin es su verosimilitud en el retrato idiomático de otras culturas, que demuestra un profundo respeto por el lenguaje; por su significado, su importancia y su capacidad. Es en *Los desposeídos*, en *La mano izquierda de la oscuridad* y especialmente en *El eterno regreso a casa* donde esto es más notable. Por un lado, la escritora crea una lengua completa, no sólo una mera traducción de términos. Así, es capaz de conjugar conceptos intraducibles o amoldar de verdad la realidad construida al lenguaje (por ejemplo, no existe morfema de género en el país de *La mano izquierda de la oscuridad* o en *Los desposeídos* aporta el término «propietariado» para referirse a todas aquellas personas que no viven en el comunismo libertario, que pertenecen a sociedades con propiedad privada). De hecho, Le Guin así logra conseguir transmitir una auténtica

sensación de extrañeza en los lectores, pues, ¿qué mejor manera de ofrecer una sociedad ajena que mostrar una a la cual no puedes representar por la ausencia de un léxico adecuado en tu idioma? El caso de *El eterno regreso a casa* es especial, pues, además de un sustancioso glosario, en su afán enciclopédico la escritora en esta voluminosa obra incluye una gran serie de artículos dedicados

a desarrollar todos esos conceptos inexpresables, su habla y su forma de escribir. Le Guin lleva, por tanto, el uso literario del lenguaje a sus límites sin tener que recurrir a la retórica.

Además, es de especial relevancia el poder que otorga la autora al lenguaje en el ciclo de Terramar. Allí, nombrar, hallar «el nombre exacto de las cosas», que diría Juan Ramón Jiménez, es la manera de articular magia, de acercarse al mundo verdadero, de obrar con él. En ese sentido, Le Guin está proponiendo (siguiendo ciertas interpretaciones de lo que es poesía) que la magia es un acto radicalmente poético, básicamente poético. Sin duda, es realmente hermoso que la narradora haya concebido que sea la palabra y sólo ella lo que ordene (en todas sus acepciones) el Universo. Como sentencia en *En el otro viento*: «el nombre es el ser».

Emplea con frecuencia sentencias y proverbios, que nos recuerdan, de nuevo, las concisas oraciones del citado Lao Tse y otros filósofos chinos, y que se corresponden a la atmósfera meditativa que pretende

Realiza un excepcional trabajo de creación de personajes, que interiorizan el conflicto, la angustia, la crisis y los dilemas éticos.

conseguir en determinados pasajes. Igualmente, hay que resaltar la adecuación perfecta del tono narrativo con la fábula en libros como *El eterno regreso a casa* o la serie de Terramar.

La escritora mezcla muchas tramas con leyendas o con elementos míticos. La propia historia relatada se convierte en leyenda en varios de los mundos de sus novelas. Además, inserta directamente leyendas en el relato, a veces con una conexión misteriosa con la trama principal, con lo cual potencia su evocación y su ambientación. No sorprende, por tanto, que, en *El mundo de Rocannon*, el visitante-embajador afirme que «cuando me encuentro con esta gente de mundos que conocemos tan poco, a veces siento... Como si me hubiese colado por un rincón de una leyenda, de un mito trágico, que no alcanzo a comprender». El extremo es, nuevamente, *El eterno regreso a casa*, donde precisamente ese cuerpo es lo más destacado.

Y es que, no en vano, Le Guin cuenta grandes hazañas. Siempre encontramos aventura (bien un viaje, bien una búsqueda), pero no les dota de aliento épico por su énfasis en el paisaje y por el estudio de los personajes. Éstos son complejos, alejados de los estereotipos, como ya he apuntado, e incluso la autora introduce procesos psicológicos propios en ellos. En ocasiones, se relacionan levemente con «El Elegido», aunque no se busca identificación con el lector; no se trata de «fantasías compensatorias». Sólo la serie de Terramar, especialmente los volúmenes: *Un mago de Terramar* y *La costa más lejana* entran dentro de esta categoría. Esa misma serie, además, por otro lado, sí podría parecer que ha tratado de ser un relato de fantasía épica (por ejemplo, al constatar que hay cantares que se crean a partir de las hazañas relatadas), pero, sin embargo, no hay nada más lejos de la realidad. Por un lado, en otro contexto esa argumentación funcionaría, pero en fantasía precisamente no, pues debería ser aún más épica a causa de la sobreexplotación de ese recurso, porque, por el contrario, ella apela a lo sencillo. Le Guin busca una lectura más profunda, sin abandonar su pretensión lúdica, más unida al taoísmo, como he explicado, y exactamente ese pensamiento chino rehúye el heroísmo y la exaltación (mismamente, como hace el propio Ged en sus aventuras).

Por otro lado, los abundantes cuentos publicados por la autora no resultan ser narraciones autónomas, puesto que son en verdad historias complementarias. Es ahí donde la escritora realiza ejercicios de extensión, de vuelta atrás y reincidencia para profundizar, pues en sus novelas ese camino no se recorre. Entonces, se permite mayor libertad al contar historias anecdóticas, que no se basan necesariamente en estos ejes aquí expuestos. Quizá un motivo podría ser de índole meramente práctica: la extensión no permite un determinamiento en la exposición del cambio.

En cuanto a los símbolos, debo señalar, como se

Su lectura nos proporciona una lección moral al mismo tiempo que nos permite explorar nuevas relaciones humanas con las cuales aprender, reflexionar, cuestionar

ha podido ir apreciando en el transcurso de esta conferencia, que el *yin yang*, propio del taoísmo, planea continuamente sobre toda su obra. Es una concepción de los opuestos como integrantes de un conjunto unitario, indivisible e indispensable. La autora lo reformula en bellas sentencias como «es preciso que haya oscuridad para que haya luz» (*Los desposeídos*) o «la luz es la mano izquierda de la oscuridad» (*La mano izquierda de la oscuridad*). El taoísmo juega precisa y explícitamente con esas metáforas imagen de la luz y la oscuridad, donde *yang* es la luz y el *yin* la oscuridad. Según explica Alan Watts en *El camino del Tao*:

Los ideogramas señalan el lado soleado y el lado en sombra de una colina, *fou*, y están asociados con lo masculino y lo femenino, lo firme y lo flojo, lo fuerte y lo débil, la luz y la oscuridad, lo que se eleva y lo que cae, el cielo y la tierra y se los reconoce en cuestiones tan cotidianas como una comida aderezada y otra insípida. Consecuentemente, no se considera el arte de vivir como algo unido a *yang* y apartado del *yin*, sino como el equilibrio entre ambos, ya que no puede existir uno sin el otro». Así, el principio *yin-yang* no es, por tanto, lo que corriente llamamos dualismo sino, en todo caso, una dualidad explícita que expresa una unidad implícita.

También esto se pone en práctica principalmente mediante el antagonismo a distintos niveles de dos elementos que, bajo esa óptica, resultan ser indivisibles: dos personajes, dos planetas, dos culturas, dos pueblos, dos clases sociales.

Por otra parte, a través de los viajes, Le Guin juega con los elementos paisajísticos para dotarles de un valor simbólico al mismo tiempo que los emplea como objetos narrativos. Suelen estar orientados hacia la búsqueda interior básicamente (travesías por parajes inhóspitos, laberintos, encuentros con elementos ignotos y desconcertantes) o la superación (choque con barreras de todo tipo —«había un muro», de *Los desposeídos*—).

Mención aparte merece la importancia que le otorga la autora a la oralidad. Le Guin considera de gran relevancia tanto su tradición como su capacidad de comunicación y de cohesión de un pueblo (recordemos

la relación especial que surge entre quienes narran y quienes escuchan de *Ciudad de ilusiones*). *El relato* es el libro donde se realiza un homenaje más profundo, pues permite perpetuar la tradición y la memoria («la vida de la muerte es la memoria», dice en él), algo fundamental para Le Guin: «Si la gente olvida lo ocurrido en el pasado, hay que hacerlo todo de nuevo, nunca se llega al futuro (...). Nosotros empezamos de nuevo. Porque recordamos los viejos errores y no los cometemos» (dice *En el ojo de la garza*). Muchas de las culturas retratadas en sus obras cultivan la narración oral. En *La mano izquierda de la oscuridad* o *El eterno retorno a casa*, por ejemplo, se exponen distintas manifestaciones de literatura oral. O, de igual manera, en el mundo medieval de Terramar, los trovadores y los juglares cuentan al pueblo la historia mediante cantos (como ocurrió en nuestra realidad). De hecho, *El relato* surge al «intentar abarcar esta silenciosa enormidad» (se refiere a los relatos orales del taoísmo, que pueden hallarse en *Lie Tse*), aunque sin desdeñar a la escritura, pues «mantiene vivo el pasado». A pesar de ello, uno de los personajes de “Un hombre del pueblo”, pieza de *Cuatro caminos hacia el perdón*, afirma que «los pueblos eligen el saber vivo, transmitido oralmente o a través de las pantallas, el saber que pasa de aliento a aliento, de una mente viva a otra».

Conclusión

Por tanto, hemos visto cómo la literatura de Ursula K. Le Guin, utilizando hábilmente los instrumentos narrativos y simbólicos, está basada en la búsqueda de la Armonía a través del cambio del individuo y de la sociedad, apoyándose en buena parte de los principios taoístas y la propia ética anarquista. Consigue, de este modo, una obra coherente, sólida, en la que continúa profundizando y aportando nuevos matices. Su lectura nos proporciona, por tanto, una lección moral al mismo tiempo que nos permite explorar nuevas relaciones humanas con las cuales aprender, reflexionar, cuestionar y, en definitiva, observar nuestro propio horizonte para que podamos avanzar hacia la utopía y la felicidad. Porque, como ella misma expresa en “Los que se marchan de Omelas (Variaciones sobre un tema de William James)”, una de sus piezas más aclamadas, «la

¿Qué mejor manera de ofrecer una sociedad ajena que mostrar una a la cual no puedes representar por la ausencia de un léxico adecuado en tu idioma?

felicidad se basa en un justo discernimiento de lo que es necesario, lo que no es necesario ni destructivo, y lo que es destructivo». ●

Obras citadas

- (Para consultar una bibliografía completa de la autora, recomendamos acudir a la realizada por Paola Castagno, “Bibliografía de Ursula K. Le Guin en castellano”, en *Gigamesh* n° 44, 2007)
- Julián Díez, “Propuesta para una nueva caracterización de la ciencia ficción”, en *Hélice: reflexiones críticas sobre ficción especulativa*, n° 2, 2007
- Alberto García-Teresa, “Por la revolución permanente. El anarquismo en Los desposeídos”, en *Gigamesh*, n° 44, 2007.
- J.V. García Margaz, *El campo de estrellas*, Móstoles, Nossa y Jara, 1996.
- Juan Ramón Jiménez, *Eternidades*, Madrid, Taurus, 1982.
- Ursula K. Le Guin, *Ciudad de ilusiones*, Buenos Aires, Grupo Editor de Buenos Aires, 1974.
- Las tumbas de Atuán*, Barcelona, Minotauro, 1986.
- La rueda celeste*, Barcelona, Edhasa, 1987.
- La costa más lejana*, Barcelona, Minotauro, 1987.
- El ojo de la garza*, Barcelona, Edhasa, 1988.
- Planeta de exilio*, Barcelona, Edhasa, 1989.
- El mundo de Rocannon*, Barcelona, Edhasa, 1989.
- Los desposeídos*, Barcelona, Minotauro, 1989.
- El lugar del comienzo*, Barcelona, Minotauro, 1990.
- La mano izquierda de la oscuridad*, Barcelona, Minotauro, 1996.
- Cuatro caminos hacia el perdón*, Barcelona, Minotauro, 1997.
- Un mago de Terramar*, Barcelona, Minotauro, 1997.
- El relato*, Barcelona, Minotauro, 2002.
- El nombre del mundo es bosque*, Barcelona, Minotauro, 2002.
- En el otro viento*, Barcelona Minotauro, 2003.
- Las doce moradas del viento*, Edhasa, 2004.
- “Los que se marchan de Omelas (Variaciones sobre un tema de William James)”, en Ursula K. Le Guin, *Las doce moradas del viento*, Barcelona, Edhasa, 2004.
- El cumpleaños del mundo y otros relatos*, Barcelona, Minotauro, 2004.
- El eterno regreso a casa*, Barcelona, Edhasa, 2005.
- James Lovelock, *Gaia, una nueva visión de la vida sobre la Tierra*, Madrid, Orbis, 1987.
- Jorge Riechmann, *Ahí te quiero ver*, Barcelona, Icaria, 2005.
- Con los ojos abiertos: ecopoemas (1985-2006)*, Tenerife, Baile del Sol, 2007.
- Lao Tse, *Tao Te King*, Madrid, Mandala, 2004.
- Hua Hu Ching, Barcelona, Edaf,
- Alan Watts, *El camino del Tao*, Barcelona, Kairós, 2006.
- Eva Wong (ed.), *Lie Tse*, Madrid, Edaf, 2005.

Lem en sus inicios

por **Eduardo Vaquerizo**
Escritor e Ingeniero Aeronáutico

Lem es Lem. Esto es una tautología pero permite evaluar y resumir el contenido de esta crítica, que espero no sea tautológica en sí misma. Al afirmar que Lem es Lem no me refiero a la persona física del autor polaco, fallecido recientemente, sino a la figura literaria; al *corpus* de inquietudes personales, filosóficas, científicas y humanas, sumadas a las habilidades literarias que resumimos, a menudo inadecuadamente, con el sustantivo «escritor». El Lem referido es el que nos llega desde sus escritos, a esa personalidad multifacética, asombrosa, llena de frescura y originalidad, a la que me refiero cuando digo que el Lem que escribió esta novela ya es Lem. El Lem escritor bisoño de *El hospital de la transfiguración*, aún con algunas de las cojeras de un novato —como la sujeción a un realismo siervo del necesario reconocimiento al que empieza— ya es sin duda la enorme figura literaria que desprende larga sombra aún en los albores del siglo XXI. Están ya en esta obra las inquietudes y dolores metafísicos que caracterizan su obra; también su iconoclastia científicista, que va más allá de un positivismo reventado por las bombas de la Segunda Guerra Mundial, a un nihilismo combatiente, que identifica al enemigo y lucha contra él por vano que sea este intento.

Es la cuidada edición de Ediciones Impedimenta —que promete volver a frecuentar a Stanislaw Lem; cosa de la que nos regocijamos profundamente—, que permite al público lector de este país asomarse por primera vez a la que cuenta como la segunda obra de Lem (si contamos como primera *El astronauta* la cual el propio autor clasificó repetidamente como novela juvenil sin mayores pretensiones). *El hospital de la transfiguración*, por tanto, sí es el primer intento de Lem de ejercer como escritor; de ejercitar a fondo los músculos de la creación. Lem, que acababa de lograr no titularse en Medicina por su empeño por no apoyar las tesis estalinistas de Lysenko sobre la herencia genética, parece tomar la decisión de profesionalizarse con esta obra, sin saber la larga serie de reescrituras y sinsabores que le tenía preparado el régimen estalinista polaco a la vuelta de la esquina.

Comienza la novela con una aguda descripción de un viaje invernal a una aldea polaca por parte de un recién licenciado en Medicina, Stefan Trzyniecki hijo de médico, familia de médicos, para acudir al entierro de un familiar. Quizá por proximidad geográfica, por condicionantes étnicos e incluso meteorológicos, tienen los autores de aquellas latitudes tan inhóspitas, una intensidad en la descripción, una urgencia descriptiva casi desesperada que asombra al lector. Como si el frío lograra detener e incluso congelar el alocado tiovivo de las emociones y los pensamientos, pueden los autores eslavos reproducir cabalmente lo que los ojos ven y el cerebro procesa. Algo tienen aquellas tierras que los buenos autores como Lem saben reflejar hasta en el ritmo de

Están ya en esta obra las inquietudes y dolores metafísicos que caracterizan su obra; también su iconoclastia científicista



El hospital de la transfiguración

Stanislaw Lem

Título original: *Szpital Przemienienia*

Trad.: Joanna Bardzinska

336 páginas

Impedimenta, 2008

la narración, la detallada y cristalina descripción de sensaciones, detalles del paisaje, las hermosas dudas morales o triviales de personajes que en gran medida se torturan a sí mismos intentando resolverlas. Todo aquello cristaliza en la llegada de Stefan a la helada aldea de los antepasados: el frío, las circunstancias históricas de la reciente derrota del país, la perspectiva abrumadora de un futuro incierto, el entierro al que llega tarde, los familiares a los que se enfrenta, ya adulto, convertido en médico.

Usando ese frenético éxtasis descriptivo al que antes aludía, Lem logra un adicional enriquecimiento de la experiencia del lector enfrentado, como el joven Stefan, a la familia Trzynieckis. Lem, que en gran medida —así lo refleja lo más parecido a unas memorias que escribió, *High Castle*—, se enfrenta, con la personalidad transpuesta de Stefan, a los otros con la fascinación del que ve funcionar un reloj complicadísimo, conoce los principios generales de su funcionamiento, pero no

puede penetrar la complejidad del comportamiento de la máquina, que se vuelve más extraño por cuanto no funciona como nosotros pretendemos que lo haga. A Lem le fascinan la opacidad intelectual de los otros, la dificultad de entrever sus motivos y resortes, la capacidad para el empeño en el error, para la obcecación que es a la vez heroica y a la vez estúpida, característica que, un poco más adelante, veremos que crece en el devenir de la historia y toma proporciones trágicas, universales.

Diríase, también, que es Lem un escritor de los llamados «de brújula». No se ha hablado mucho de esas diversas estrategias con que los escritores se lanzan al campo de batalla del folio en blanco. De mapa son aquéllos que planifican, algunos con precisión suiza, el territorio literario y luego ejecutan con esa guía el viaje psicológico y vivencial. De «brújula» son —somos—, los que se lanzan al terrible vértigo de ver qué palabras, qué personajes, qué paisajes van a surgir de la niebla blanquísima de la celulosa virgen. Cada estrategia tiene sus ventajas e inconvenientes; baste decir que el asombro y también el caos surgen con mayor vitalidad y frecuencia en los textos que se desvelan a sí mismos hasta para la mente del escritor. Lem comentaba en una de sus entrevistas que, cuando el protagonista de *Solaris* sube a la estación espacial a investigar los extraños sucesos que allí habían sucedido, aún no sabía que sucesos eran aquéllos, que era *Solaris* y, por supuesto, qué peripecias le iban a suceder al bueno del psicólogo Kelvin. En *El hospital de la transfiguración*

sucede algo parecido. Sabemos por el título que va a surgir un hospital, avalado por el hecho de que el protagonista es médico, pero hasta pasado el primer tercio de asombrada descripción del paisaje y paisanaje, no entra en juego el hospital, un psiquiátrico escondido en un denso bosque, dónde se aspira, vanamente, a curar la locura.

Parece que Lem comienza queriendo ser Tolstoi, y, por suerte para nosotros, por qué ya teníamos uno, se le olvida tras ese primer tercio y comienza a ser el Lem que nunca dejó de ser después de aquello. La estancia del joven médico en el hospital se convierte en una abierta actividad de alegoría continua, dónde se pone en solfa primero a la Medicina de modo general, luego a la Psiquiatría y a la clase médica, para después ir ascendiendo ontológicamente y comenzar a socavar en el lector la confianza en la moral, el arte, y la propia lógica.

¿A dónde conduce esta estrategia vertiginosa de desnaturalización nihilista? Ahora lo veremos.

Comienza el joven médico a ejercer su profesión en una institución llena de locos, de incurables, atendida por hombres que han dedicado su vida al saber y que parecen haber intuido y en algunos casos, aceptado su derrota, la derrota de la inteligencia humana ante la complejidad de la mente humana. Aceptada de antemano la derrota médica,

dispone Stefan de mucho tiempo libre para analizar la conducta de sus compañeros, de los enfermos, de los guardianes y hasta para conocer el comportamiento de otros habitantes de los bosques. El joven médico intenta comprender el amor que su amigo Staszek siente y no es correspondido por Nosilewska, ver el motivo de los demoledores ataques contra lo convencional y lo falso en el arte por parte del loco poeta Sekulowski, comprender al doctor Kauters, vencido por una naturaleza multiforme que no se reduce a las categorías curativas que ha descubierto y se niega a aplicar por miedo.

Es un viaje psicológico al que asistimos, una transfiguración terrible que parte de un hombre joven con ilusión y vendas sobre los ojos, que cree tener un papel que jugar primero en su familia, luego en la sociedad y quizá en el universo. Lem, despiadado, va despojándole de su ceguera para desvelarle el horror y la fascinación de un universo esencialmente amoral, ilógico, azaroso, capaz de tomar a un hombre, a un país, a un mundo, entre sus manos descomunales y condenarlo o salvarlo sin ninguna razón, sin ninguna lógica, tan sólo por acción de la estadística y el azar.

Algo tienen aquellas tierras que los buenos autores como Lem saben reflejar hasta en el ritmo de la narración, la detallada y cristalina descripción de sensaciones, detalles del paisaje o las hermosas dudas morales o triviales

El cierre de este auto de descreencia, de manifestación de la verdad desnuda y terrible, no podía ser otro que la llegada de las SS, adalides del absurdo. Se diferencia Lem en la descripción de las atrocidades nazis a la usanza en tantas obras testimonio en que los malvados no son considerados aquí sino como instrumentos de un mal superior –demiurgos de un absurdo que ya antes de su aparición en la trama– se manifestaba escondido tras casi todo, ejecutantes de las melodías fascinantes y terribles del azar desprovisto de conciencia, del universo desnudo y lleno de filos desagradables.

Si bien Lem comienza *El hospital de la transfiguración* siendo Tolstoi, termina su primera novela intencionalmente sería convertido en el autor que todos conocemos y apreciamos, aun a costa, o quizá debido a ello, de no seguir los derroteros que apunta en la primera parte del libro. Dirigido tan sólo por su personal y valiosa brújula instintiva, le lleva a partir de aquí a obras como *Solaris*, *Vacío perfecto* –reeditada también por Impedimenta–, o *Ciberiada*, por citar solo algunas de sus obras.

Sería superfluo hablar aquí de valoración de *El hospital de la transfiguración*. Solamente diré que la escribió Lem, y espero que con eso sea suficiente para ganar su interés lector. ●

A Lem le fascinan la opacidad intelectual de los otros, la dificultad de entrever sus motivos y resortes, la capacidad para el empeño en el error, para la obcecación que es a la vez heroica y a la vez estúpida



territorio
macabro

únete a nosotros



Nocte

ASOCIACIÓN ESPAÑOLA
DE ESCRITORES DE TERROR

Escritor maduro, historia compleja

por **David Jasso**
Escritor

Anteriormente, en *Hélice: Reflexiones críticas sobre ficción especulativa*, número 3: «Ismael es mesurado, detallista, muy literario, y su calidad como escritor es incuestionable; posee madera de buen narrador.»

«El ritmo es el adecuado a la historia, se toma su tiempo para presentar a los personajes y desarrolla la acción en un lento e imparable crescendo.»

«La ambientación es cuidada y detallista, se saborea cada párrafo. Los personajes de Ismael son elaborados y complejos, y están movidos por numerosos motivos. Huye de las presentaciones tópicas, lo que evita que se caiga en el estereotipo.»

De género

Me embarqué en la lectura de esta novela sin saber prácticamente nada de ella. No leí la contracubierta y no quise acercarme a ninguna reseña o comentario. Llegué absolutamente virgen. Bueno, no del todo (había habido leves toqueteos). Había hablado con el autor sobre el libro, e Ismael me había comentado que no sabía si *Rojo alma, negro sombra* se podría encuadrar dentro del género de terror y que dudaba cómo lo promocionaría la editorial, vamos, que no sabía cuál sería la «etiqueta» (necesaria para su comercialización) que finalmente se le adjudicaría, ni la sección en la que los librerías acabarían ofreciendo la novela al público.

En fin, el libro no lleva ninguna indicación temática en su portada; apenas da pistas sobre el contenido y cuando la contraportada incita a «buscar fantasmas» uno se lo toma en plan metafórico. Así que parece que la editorial tampoco tenía muy claro cómo sacar su producto, o eso o bien ha optado por una comercialización misteriosa.

Enfrascarme en la lectura de la novela ha resultado una sorpresa y un placer, porque no sabía muy bien si me encontraría con una novela costumbrista, un thriller, o un libro de terror. Ahora no me cabe duda: *Rojo alma, negro sombra* es una excelente novela de terror.

Me da igual cómo la vendan. Tiene algunos de los pasajes más intensos que he leído últimamente y se gana la calificación de novela terrorífica por meritos

No importa que la trama terrorífica no sea demasiado original (a fin de cuentas estamos hablando de fantasmas y ya se ha dicho casi todo sobre ellos): Ismael logra introducirla con tanta naturalidad que produce escalofríos



Rojo alma, negro sombra
Ismael Martínez Biurrún
328 páginas
451 Editores, 2008

propios. (Lo siento, Ismael, si querías escribir otra cosa, no lo has logrado; es la maldición de los atrapados por el género).

Así que ya hemos descubierto algo importante: el género.

Pero ¿qué es lo que hace a esta novela tan diferente a otras que se publican?

La característica más destacable es la mesura. El autor se muestra sumamente contenido y los elementos terroríficos se nos descubren con cuentagotas y de forma muy racional. No hay efectos especiales llamativos ni trucos del *grand guignol*. Sí hay una historia sobria e interesante, unos personajes humanos y creíbles. Esto es lo que hace que las gotas de terror funcionen de maravilla. No hay monstruos del averno que surquen las calles, ni zombis descarnados. Sí hay sombras que no deberían estar allí, canciones que no deberían sonar en ese momento...

Ismael maneja los recursos del género de terror con maestría, pero los camufla en el interior de una historia generalista y solo los deja entrever en momentos puntuales, de forma que resulten mucho más efectivos. El terror de *Rojo sangre, negro sombra* nunca está a la vista, siempre tiene lugar fuera de plano, o difuminado más allá de nuestro ángulo de visión.

Una historia

Si los poco numerosos recursos propios del género de terror funcionan a la perfección es porque están perfectamente imbricados en una trama compleja que se nos cuenta de forma efectiva. El autor nos introduce poco a poco en una historia muy coral con media docena de protagonistas (luego, algunos tomarán más peso que otros e incluso tendremos una pareja principal) y va desgranando la trama a través de los personajes implicados. Al principio no vemos ningún nexo entre estos protagonistas, pero poco a poco comenzamos a intuir relaciones y ellos mismos empiezan a interactuar configurando un entramado complejo y coherente.

Cada capítulo se centra en un personaje principal y seguimos la historia desde su punto de vista. Esto produce algunos efectos de elipsis muy interesantes, ya que en ocasiones algún hilo de la trama avanza sin que lo veamos en primer plano y lo recuperamos cuando determinados personajes interactúan. Este efecto evita los tiempos muertos y hace que el ritmo de la novela sea muy marcado.

Aparte de otras subtramas secundarias que enriquecen el texto, hay tres historias principales:

Una hace referencia al acoso que sufre una joven divorciada que será víctima primero de maltrato psicológico y finalmente de la más pura agresión física. Este es un tema de triste actualidad, pero el autor no aprovecha para moralizar de forma inadecuada o divagar sobre él, sino que se sirve de la circunstancia para que sea uno de los motores de la trama. No se trata de una defensa a ultranza de las víctimas, ni de soltar mensajes panfletarios contra la violencia de género; que nadie busque un texto-denuncia. Ismael no pretende transmitir mensajes tan evidentes. Es mucho más elegante. Solo muestra unas circunstancias concretas, sin burdos mensajes feministas que no vendrían al caso. Pero nos ofrece, en la voz de una mujer, una de las descripciones más breves y acertadas de lo que podría suponer el acoso de género:

¿Sabes lo que es sentirte como un chicle pegado en la suela de alguien? Cada paso te aplasta contra el suelo. Y no puedes despegarte. No tienes fuerza para despegarte y se te olvida que eres algo más que un chicle pegado en la suela de un hombre (p. 236).

Más que suficiente.

Otra de las tramas principales sigue a un joven graffitero con marcados problemas familiares; es un chaval bastante inadaptado pero con una capacidad poco común para crear graffitis complejos y de gran plasticidad.

Lo que dibuja son cuerpos. El interior de cuerpos. Vísceras, músculos, huesos, venas. A veces con preci-

sión anatómica, a veces solo intuiciones rojas y pardas... (p. 50).

El enfrentamiento con su padre le obligará a buscarse la vida, lo que le hará coincidir con los otros personajes.

La última trama nos muestra a un hombre que acaba de tener una experiencia cercana a la muerte, en una impactante secuencia:

Recoge su cocaola y se la lleva a la boca. Un trago largo.

En ese instante siente el aguijónazo.

Ni siquiera puede gritar.

Suelta la lata y se dobla con las manos en el cuello, queriendo toser. Escupe todo lo que ha bebido, pero la avispa se resiste a abandonar su garganta.

Y sigue viva (p. 17).

Debido a algunas secuelas que le lastran, el protagonista ha de replantearse la vida: entra a trabajar como guarda nocturno en un almacén de maquinaria pesada.

Las tres historias confluirán y trenzarán, junto con las tramas secundarias, una intriga interesante que se sigue con entusiasmo.

Un narrador

Rojo sangre, negro sombra está redactada en tiempo presente:

Se dirige hacia la puerta. Se oyen pasos furtivos al otro lado y, cuando la abre, no comparece más que un corredor vacío. Penetra el olor de la cena como un fantasma distraído (p. 89).

Es muy difícil mantener este tiempo verbal en una narración larga. El presente es muy complicado y limita mucho las posibilidades narrativas, ya que cuenta la historia en «tiempo real». Sin embargo Ismael supera este escollo con facilidad y su prosa fluye con tanta naturalidad que confieso que no tuve consciencia de que narraba en presente hasta bien entrada la novela.

Hay que destacar el punto de vista del narrador: no se trata del tradicional narrador omnisciente en tercera persona, sino que titubea, desconoce los motivos de los personajes y duda de lo que pueda estar aconteciendo. Por ejemplo, después de que alguien dispare, el narrador describe así la situación:

La narrativa de Ismael se siente en la piel, por eso, cuando sus «sombras» hacen acto de presencia, nos llegan tan adentro

Es difícil saber si el tirador ha alcanzado el lugar deseado; los cálculos se emborronan sobre el violento astigmatismo de su ojo desnudo (p. 260).

El narrador ni siquiera sabe si el personaje ha errado el tiro o no, y se las arregla para implicarnos en la situación, para hacérsola mucho más real. Un planteamiento muy original que aporta la misma información que tienen los protagonistas, acercándonos a ellos de forma muy efectiva.

Más ejemplos:

Es muy posible que tenga miedo de que su hijo la mate (p. 261).

Génesis contrae los labios, que le suben hasta la nariz. Puede ser repugnancia o puede ser el principio del llanto (p. 262).

Uno podría pensar que aquella es la manera más estúpida de morir (p. 18).

Se trata de una voz muy personal, un tratamiento sumamente novedoso que aporta frescura y es uno de los grandes hallazgos de la novela. De hecho, es la voz del narrador lo que hace que la novela funcione tan bien y la diferencia de otros trabajos. El lector puede identificarse tanto con los protagonistas como con el narrador, ya que este último también está viviendo al mismo tiempo (en presente) los sucesos que acontecen.

Pero el narrador tiene otra importante característica: la parquedad. Describe con el menor número de palabras posibles y en ocasiones con cierto tono frío y alejado. Como muestra unos breves ejemplos de lo efectiva que puede ser la sencillez:

Una pesadilla sacada del mundo real: llegas a tu casa y encuentras la puerta abierta (p.93).

¿Cómo decir más con menos palabras? Cada frase del libro lleva implícitas muchas más cosas.

Geometría: la puerta se encalla en un ángulo de nueve grados sobre la perpendicular del dintel.

Biomecánica: la persona que empuja por dentro se pone a gritar como un espasmo involuntario (p. 273).

Sucede así: (p. 304).

El estilo de Ismael sigue siendo cuidado y preciso, afilado como el láser del más moderno Blue ray; utiliza siempre las expresiones acertadas y se toma su tiempo para que la acción avance. Sin embargo es capaz de imprimir mucho ritmo y en cada escena cuenta mucho más de lo que dice: algo que muy pocos autores son capaces de conseguir. Con pocas frases sitúa al lector y le hace sentir y vivir. Por ejemplo, la siguiente escena tiene lugar en un coche:

De pronto ve que Elías ha recogido un pony de plástico que estaba sobre la alfombrilla, entre sus pies, le ve tocarle las crines y luego mirarse los dedos para comprobar si se le ha pegado algo de brillantina (p. 188).

Son sólo treinta y cinco palabras, pero logra transmitir un montón de información, de sensaciones, además de hacer que agitemos nuestros propios dedos para ver si nosotros también tenemos brillantina. La narrativa de Ismael se siente en la piel, por eso, cuando sus «sombras» hacen acto de presencia, nos llegan tan adentro. Posee un estilo fluido pero complejo, aunque suene contradictorio.

Símbolos

La primera palabra de la novela es «Huellas» y este es uno de los hilos ocultos que jalan de la historia, el pasado está siempre allí, imprimiendo marcas imborrables que configuran la personalidad de los protagonistas. Es precisamente esta búsqueda de la personalidad una pieza clave en el tratamiento que Ismael imprime a la novela. En ocasiones hay que volver la vista atrás y ver nuestras huellas para intentar adivinar donde quedarán marcadas las próximas.

Puede realizarse una lectura más profunda del texto; a poco que el lector se esfuerce localizará fácilmente algunas importantes referencias al papel de la propia identidad y de los apodos. Es curioso cómo trata Ismael el tema de los nombres; por ejemplo, en determinado momento acompañamos a un personaje, pero no conocemos su nombre hasta que no se mira en un espejo. Entonces, con total naturalidad, se nos presenta formalmente. Es un recurso muy efectivo y que pasa desapercibido para el lector superficial, pero son estos detallitos los que demuestran el potencial literario del autor.

Muchos de los personajes poseen sobrenombres: «Isla», «Luna», «Génesis», «Cazador de tormentas»... que podrían representar la búsqueda de la propia identidad que todos ellos llevan a cabo.

Con un montón de papeles delante donde debe figurar el verdadero nombre de Isla, la niña que ya no es niña, la autora de la carta que lleva doblada en el bolsillo... (p.110).

Es curioso que en función del momento descrito, el autor se refiera a un mismo personaje de una u otra forma.

La novela también permite una lectura en clave de búsqueda familiar, ya que los tres personajes principales vendrían a configurar una familia básica, aunque desestructurada y sin llegar a formarse. De hecho, en ningún momento los tres componentes de esa supuesta familia llegan a estar juntos. Pero puede percibirse su deseo por romper con lastres anteriores e incorporarse a una estructura más tradicional y cálida.

Cada capítulo se centra en un personaje principal y seguimos la historia desde su punto de vista. Esto produce algunos efectos de elipsis muy interesantes

Los principales enfrentamientos del relato tienen lugar precisamente en el seno familiar, al rebelarse los protagonistas contra las figuras autoritarias: el joven graffitero se enfrenta a su padre, y la mujer protagonista, a su exmarido. Incluso la parte con más componente fantástico de la novela tiene su origen en enfrentamientos familiares. Parece como si el autor cuestionara las reglas que rigen la convivencia tradicional; afirmación que podríamos ver reforzada por el hecho de que exista un sacerdote que también interpreta un rol paternal, en sentido familiar, sin acabar de encontrar su papel ni suponer ninguna solución.

El terror

La novela es sumamente realista y el conflicto narrado proviene de dos elementos bien diferenciados.

Por una parte, la ya referida trama de maltrato familiar, retratada de forma muy creíble. La mujer ya se encuentra separada y sufre el acoso de su ex-marido. Y, por otro lado, somos testigos (ya algo avanzada la novela) de extraños sucesos fantasmagóricos: la radio se enciende sola y suenan canciones que no deberían sonar (por cierto, muy efectiva la selección musical; el lector llega a oír la música) y se aprecian sombras sin cuerpo físico que las produzca.

Llega a la puerta por la que salió y se queda un instante congelado ante ella. Sigue cerrada, inviolada. ¿Es posible que la música se haya disparado sola allí dentro? (p. 98).

Las luces. Necesita encender las luces del techo. Busca por la pared y da con la parrilla de interruptores. Clic, clic, clic, clic. Las cuatro lámparas halógenas se aprestan para confirmar su soledad en medio del garaje. Pero eso, de alguna manera, resulta mucho más irritante (p. 99).

No importa que la trama terrorífica no sea demasiado original (a fin de cuentas estamos hablando de fantasmas y ya se ha dicho casi todo sobre ellos): Ismael logra introducirla con tanta naturalidad que produce escalofríos. Algunos de los pasajes llegan a inquietar de veras. El autor recurre a la sugerencia para provocar terror. Las primeras insinuaciones ponen los pelos de punta.

Una náusea le ahueca la garganta. Es el vértigo de una percepción imposible, la presencia nítida de un absurdo.

Porque la sombra sigue estando allí, estirando sus pies por el suelo del corredor y quebrándose en un ángulo de noventa grados sobre la pared, exactamente la sombra que produciría un hombre que se encontrara de pie ante las puertas de cristal. (p. 43).

La parte realista, la amenaza del maltratador, crea tensión y hace que la historia funcione como un thriller (en la línea de *Durmiendo con su enemigo*, por poner un ejemplo cinematográfico reconocible), pero el complemento fantástico hace crecer la novela y la acerca a clásicos como *El último escalón*, de Richard Matheson, con la que guarda ciertas concomitancias.

El suspense está muy bien conseguido, los personajes importan y nos preocupa lo que pueda sucederles. Por eso no podemos dejar de leer hasta llegar a un desenlace electrificante que aguanta bien el tipo.

Desde el cine

El autor está muy introducido en el mundo de los guiones de películas. Sin embargo, los formatos del guión y de la novela son sumamente diferentes, ya que poseen recursos distintos y limitaciones muy concretas. Esto no es óbice para que Ismael maneje la narración con claras influencias cinematográficas y su relato sea muy plástico y posea ritmo de *blockbuster*, en el mejor sentido de la acepción (a veces puede tener un matiz peyorativo no aplicable en este caso). Las imágenes de *Rojo sangre, negro sombra* son muy visuales, nos llegan con claridad y fuerza. La cámara se mueve con fluidez y nos transmite la trama de forma adecuada. Esta imagen descrita a continuación bien podría ser el plano inicial de una secuencia:

Otro par de faros se abre al fondo de cristal. Dos puntos blancos que se deslizan cuesta abajo por la completa oscuridad, se ocultan, luego resurgen más cerca y van pintando las líneas de una estrecha carretera como si la luz crease el camino, para devorarlo en el mismo instante (p. 281).

Visual, ¿no?

La narración de la novela es «un poco cámara al hombro». El especial papel del narrador, ya comentado, nos produce la sensación de estar inmersos en los sucesos al tiempo que están sucediendo, acompañando a ese cámara desorientado que es tan espectador como nosotros mismos. A veces el narrador incluso juega a diferenciar la «vida real» descrita en la novela con el cine:

Negación silenciosa. En una película, aquí vendría la frase: «No sé de qué me habla» (p. 272).

En ocasiones, incluso presenciamos algunos efectos especiales de cámara proyectada al revés:

Los cristales del suelo comienzan a crepitar. Se agitan, primero con un leve estremecimiento igual que hormigas de diamante, luego dando saltitos sobre el cemento..., y, de súbito, todos a una emprenden el vuelo. Como una nube rutilante, ascienden en vertical hasta alcanzar el exacto lugar que cada uno de ellos ocupaba en el vano de la puerta, [...] cada fragmento llega a su posición original, fundidos en una sola superficie de cristal limpio y perfecto con un último suspiro. Sssh... (p.103).

Otra prueba de la calidad cinematográfica de la novela es el uso que el autor hace del sonido. El libro tiene banda sonora, suenan canciones, hay efectos de sonido (acabamos de oír uno: «Sssh»). El lector se descubre a sí mismo tarareando los temas que acompañan a las apariciones fantasmales. Sin duda, cuando Ismael escribe lo hace con su propia banda sonora.

Aspectos mejorables

Rojo alma, negro sombra es una buena novela, con una cuidada edición y una excelente presentación. Con ningún defecto formal localizable, no hay erratas ni deslices. Así que, puestos a buscar aspectos mejorables, tenemos que acudir a su trama. Por lo tanto todo será subjetivo y sin ningún rigor crítico.

La historia funciona bien, así que no hay mucho que sugerir en este sentido. La única pega que podría poner es que los personajes pecan de cierto determinismo, es decir, todos tienen un papel asignado y parecen estar en la trama para llevarlo a cabo. Las relaciones fluyen con naturalidad, pero uno no puede dejar de pensar que todos los protagonistas están ahí porque tienen que estar, porque tienen algo que hacer (no sé si me explico, en mi cabeza sonaba más lógico). Es como cuando aparece un informático en una película de atracos a entidades bancarias: sabes que tarde o temprano tendrá que *hackear* algún ordenador y entrar en una cuenta numerada. En esta novela hay muy poco lugar para las casualidades, todos los personajes están unidos por un entramado, un pelín forzado, que les acerca y que parece predeterminarles a su destino.

En otro orden de cosas, hay un personaje muy secundario, sin apenas líneas de diálogo y con muy poca relevancia en la historia, que está pidiendo a gritos un mayor detalle del que se le da. Me refiero a la chica de la casa (no doy más detalles para no *spoilear*). Podría haber dado mucho juego y me he quedado con ganas de que el autor hubiera profundizado en ella.

Es la novedosa voz del narrador lo que hace que la novela funcione tan bien y la diferencia de otros trabajos

En cualquier caso es potestad del autor decidir qué personajes utiliza y cómo los hace interrelacionar. Así que no hay que criticar en este sentido.

Hay quien podría afirmar que la novela no tiene demasiada carga de originalidad. En este sentido no estoy de acuerdo y para rebatirlo pondría el ejemplo de *El orfanato*: una película con una trama clásica, narrada decenas de veces, y sin gota de novedad en su enfoque, pero que, sin embargo, funciona con precisión milimétrica y el espectador disfruta de su visionado.

Con *Rojo sangre, negro sombra* pasa algo parecido: puede que no aporte ningún elemento verdaderamente innovador en lo referente a la trama; sin embargo, lo importante no es eso, sino la original forma de narrar y de contarnos una historia que nos atrapa y que nos mantiene pegados al libro. No se busca la originalidad per se, sino la efectividad de la historia; el objetivo se cumple.

Conclusión

Aunque *Rojo alma, negro sombra* posee innegables aspectos terroríficos (bastante dosificados, eso sí), Ismael no se queda sólo en eso y consigue una novela capaz de llegar a todo el tipo de público. La disfrutarán tanto los aficionados a pasar miedo como aquellos lectores ocasionales que busquen una trama interesante y una buena narración. Por eso creo que se ha hecho bien en no etiquetar este trabajo, pienso que la editorial ha actuado muy inteligentemente al no poner en la portada un rotulo que indique: «Terror», ya que sólo contribuiría a limitar el amplio mercado que esta novela debe alcanzar. Son trabajos como este los que más hacen por difundir el género y lograr que la maltrecha literatura de terror amplíe su repercusión en las librerías.

Estoy convencido de que Ismael Martínez Biurrun, está llamado a ser una de las nuevas voces de la literatura española. Aunque sus dos novelas han tenido componentes terroríficos, logrará que su trabajo trascienda del circuito del género y llegue al público generalista, reivindicando el género de terror desde fuera y convirtiéndolo en un plato agradable para todo tipo de paladares. Lo cierto es que si una novela es buena, no importa el género en el que se encuadre. Y *Rojo sangre, negro sombra* lo es.

Por cierto, el título está muy bien elegido (no se trata de una mera frase poética que suene bien) y tiene su explicación en la novela. ●

El viaje hermenéutico

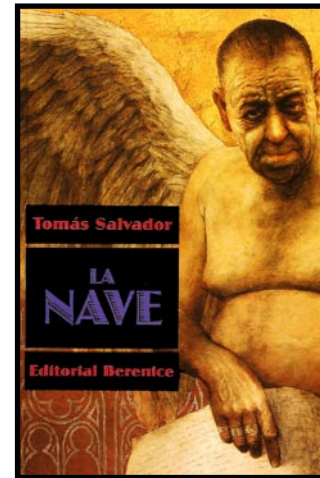
por **Óscar Casado Díaz**

Doctor en Teoría de la Literatura y Crítica Literaria
con una tesis sobre *La nave*

La *Nave* ha sido considerada por los lectores especializados en el género una de las mejores novelas de la ciencia ficción española. Dejando de lado la presunción crítica que supone todo juicio de valor, ciertamente, la aparición de la edición *princeps* de *La Nave* en 1959 supuso la consolidación de un género que en España apenas había abandonado las limitaciones de las novelas de «a duro». La trascendencia de su publicación radica, en primer lugar, en la firma de un autor con consideración «literaria», reconocido y avalado por importantes premios; en segundo lugar, en que *La Nave* ofrecía unas pretensiones formales e innovadoras que lo alejaban de las novelas populares o juveniles; por último, en que sería un indicador inequívoco de que el género había alcanzado su madurez al romper los modelos precedentes y al abrir nuevos caminos para autores posteriores. A esto se le añade que la novela sería publicada en una editorial de consolidado prestigio (Destino) y en una colección (Áncora y Delfín) ajena a la ciencia ficción. Introducir *La Nave* en su contexto literario implica relacionarla, por su compromiso, con la novela social que impera en ese momento en España; por sus técnicas narrativas y su adhesión a la ciencia ficción, con el cambio narrativo que se producirá en la década siguiente. Es una obra que puede entenderse como un punto de inflexión entre dos tendencias: una, agotada; otra, emergente. Sin embargo, todos estos factores extraliterarios resultan despreciables ante la soberanía del texto.

De los muchos aciertos que posee esta novela de Tomás Salvador (la consistencia del universo ficcional que representa, reforzada por medio de eficientes explicaciones científicas, la credibilidad en la construcción de los dos pueblos que habitan la Nave, la proporción estructural entre sus partes, la intensidad creciente del desarrollo de la acción, o la acertada experimentación con técnicas literarias), acaso sea la poética de apertura la característica más importante. Ésta afecta a la obra en su totalidad, manifestándose en la estructura tripartita, en la ambientación y contextualización, y en el desarrollo temático y argumental.

La apertura parte desde la misma construcción del universo narrativo, donde predomina la vaguedad y la indeterminación de su contexto espacial. La Nave se reduce a pasadizos y galerías que comunican salas, lugares borrosos que se presentan al lector en descrip-



La Nave
Tomás Salvador
240 páginas
Berenice, 2005

**Ofrece una manera
de concebir el mundo,
un mundo complejo
e irresoluble que nunca
se cierra**

ciones mínimas, simplificadas, imprecisas. La vaguedad de la Nave es un espejo de su contenido; refleja la indeterminación y la falta de respuestas que se originan paralelamente en el lector y el protagonista. Esa imprecisión que le permite mantenerse en el misterio es la misma que le impedirá mostrar sus secretos.

Del mismo modo, junto a los valores míticos que adquiere la Nave, encontramos un complejo sistema de símbolos que fundamentan la estructura de la narración, al mismo tiempo que se convierte en la base social y cultural de los pueblos que la habitan. Del símbolo se explota su valor polisémico al redefinir la Nave, como «cuerpo inagotable de símbolos». *La Nave* es el título. La Nave es el símbolo; la Nave es el mundo cerrado en el cual se desarrolla la totalidad del relato. Es una ubicación espacial, es el lugar limitado, concreto, real, tangible, donde los personajes realizan sus acciones. Pero a su vez, la Nave es mucho más: es una entidad viva, independiente, que tiene atributos divinos, aunque también malditos. Es un mito atávico que hunde sus raíces en el pasado. *La Nave* (novela) y la Nave (espacio ficcional) son microcosmos que encierran la totalidad. En su interior, los símbolos mantienen, constantes y

Sería un indicador inequívoco de que el género había alcanzado su madurez al romper los modelos precedentes y al abrir nuevos caminos para autores posteriores

activos, una estrecha relación con el plano mítico, hasta el punto de ser el reflejo directo de la acción y de los procesos internos del protagonista.

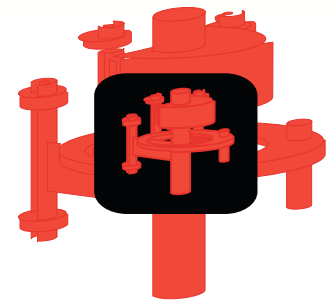
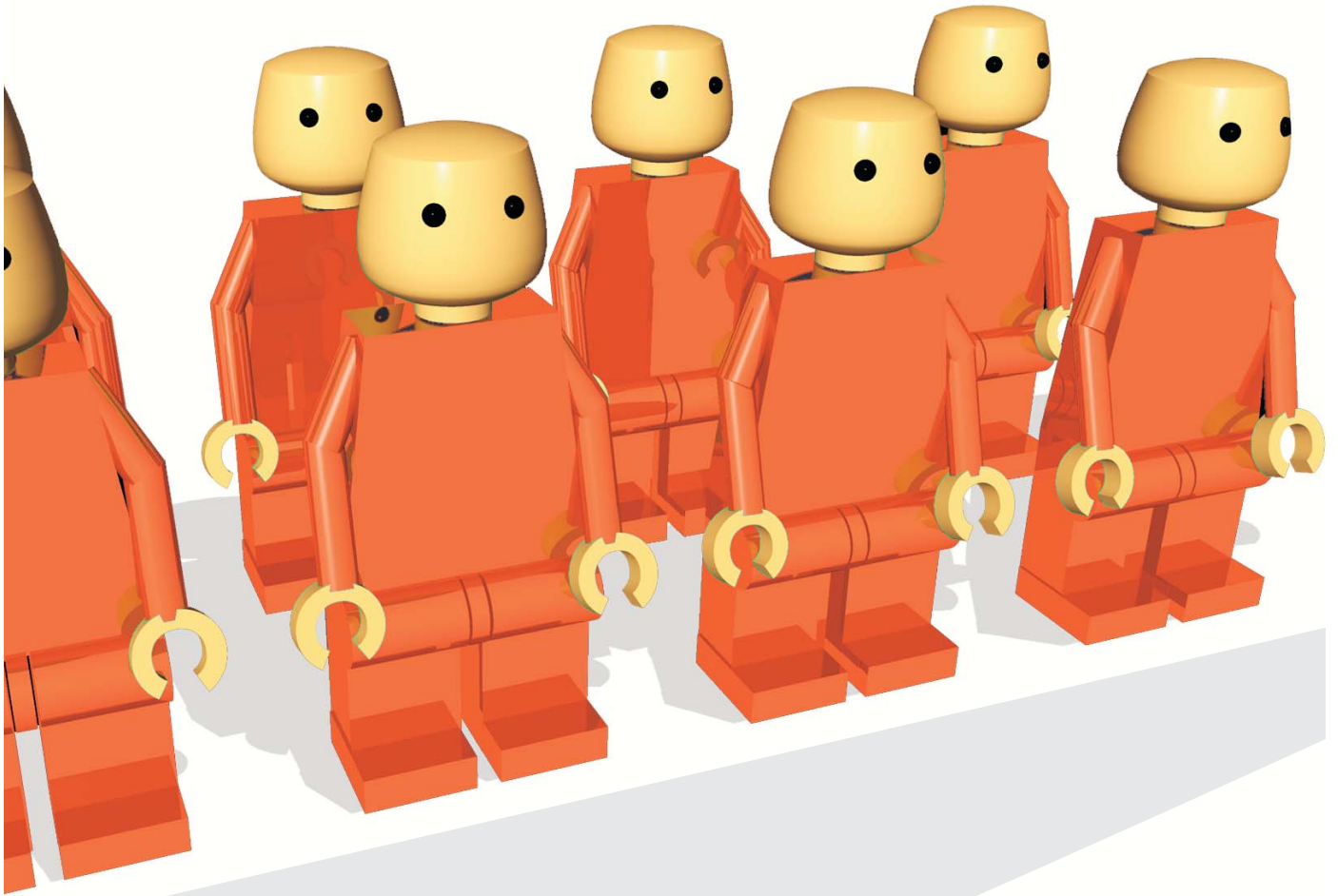
En sí misma, *La Nave* encierra una exégesis textual propia, que influye en la actitud del lector sobre la obra, obligándole a participar activamente. En este sentido, la novela no resuelve, no proporciona soluciones definitivas, sino que ofrece planteamientos que el lector está obligado a descifrar más allá del texto. Las posibles conclusiones a los misterios sobre el destino de la Nave, a la causa por la que ésta se encuentra vagando en el espacio, al origen de los dos pueblos que la habitan o a la omnipresencia de la Ley no dejan de ser hipótesis incapaces de solventar sus enigmas.

El propio Libro, diario del pueblo kros y cuaderno de bitácora de la Nave que recoge las incidencias ocurridas desde el comienzo del viaje, es interpretado por Shim como si se tratase una obra abierta. Éste actúa como memoria del pasado, pero esa memoria se torna en una multiplicidad de voces, de perspectivas, de espacios en blanco que al lector sólo le llegan mediatisadas por medio de Shim, el último de los hombres de letras encargados de registrar los sucesos. El protagonista actúa como guía hermenéutico, ya que, al seguir un proceso paralelo al del lector, sus palabras ofrecen una manera de leer, de entender la realidad y la obra. De este modo, el lector es obligado a participar con su interpretación completando los numerosos espacios en blanco que deja el texto en las continuas vaguedades, indefiniciones y ambigüedades que se suceden en la narración. En este sentido, resultan fundamentales las diferentes concepciones del mundo que descubren las voces de los personajes, los cuales proyectan su diversidad sobre una realidad que pierde su univocidad. *La Nave* encierra multitud de planos, de horizontes coincidentes. No existe esa «voz-conciencia» de la novela monológica bajtiniana que se impone al resto voces. Incluso la voz del protagonista se eleva como resultado de la conjunción de las diversas voces de los pueblos, de los personajes, que pueblan la Nave, de los antepasados que escribieron en el Libro. La voz del autor se vuelve irreconocible en la multiplicidad de voces, donde cada una se equipara con la de los demás para obtener una visión plural del mundo, resultado de la diversidad de perspectivas unificadas en la obra. A las voces de los personajes se añaden las de los narradores

que median entre el lector y el texto, de tal manera que entre ambos se entabla un diálogo que propicia, en último término, que la del lector penetre en la novela.

Esa actividad interpretativa del lector tiende a abrir el sentido, el cual revierte en la pluralidad. *La Nave* aplica la apertura tanto a los elementos parciales como al sentido global, de tal manera que la convierte en su base hermenéutica, la cual ya es propuesta por el protagonista dentro de la obra. Esa formación del sentido plural, donde la novela refleja su coherencia última, se produce por sus elementos constitutivos, partiendo de la vaguedad y la ambigüedad, y reforzándose en la polifonía y en la utilización de los planos simbólicos y míticos. Y esto es lo más sorprendente de *La Nave*: demandar un juego interpretativo que, más allá del dualismo, resiste las múltiples lecturas. La novela ofrece una manera de concebir el mundo, un mundo complejo e irresoluble que nunca se cierra. Desde un humanismo que armoniza lo humano y lo tecnológico, propone mantener una actitud crítica que rompa las barreras de esa nueva realidad contradictoria y amenazante. De nuevo la literatura, a través de ese abierto y experimental género de la ciencia ficción, se transforma en un vínculo entre la humanidad y el porvenir, indagando en la utopía, experimentando con un futuro que hunde sus raíces en nuestro presente. ●

La novela no resuelve, no proporciona soluciones definitivas, sino que ofrece planteamientos que el lector está obligado a descifrar más allá del texto



tienda
cyberdark.net

<http://tienda.cyberdark.net/>
**tu librería de ciencia ficción, fantasía,
terror y misterio en internet**

Atención al cliente y pedidos por teléfono: 916428260
Horario de lunes a viernes de 10 a 14 y de 16 a 19 horas

5% de descuento permanente
Entrega en 24-48 horas (hábiles L-V) por mensajero (MRW)
Sin gastos de envío a partir de 75 €
Pago por transferencia, contra-reembolso o tarjeta

Las pesadillas de Margaret Atwood

por **Elena Clemente**
 Doctorando en Filología Inglesa en CF canadiense

En el invierno de 1684, el teniente Philip Smith agonizaba delirando en Hadley, Nueva Inglaterra, y todos tenían muy claro quién era la culpable: Mary Webster. La mujer ya había sido juzgada por brujería un año antes y, aunque había sido declarada inocente, Massachusetts en aquellos tiempos no era el lugar ideal para que alguien muriese en misteriosas circunstancias (no olvidemos que ocho años después, en 1692, se producirían los archifamosos juicios a las brujas de Salem). En un intento desesperado por salvar al oficial, los mozos del pueblo sacaron a la mujer de su casa, la colgaron de un árbol, y cuando estaba casi muerta la dejaron enterrada en la nieve. Pero contra todo pronóstico, el teniente murió y Mary sobrevivió a su tortura. Desde aquel día y hasta su muerte, catorce años después, se la conoció como Mary «la medio-colgada» («*Half-hanged Mary*»). Tres siglos después, en 1985, una descendiente canadiense de Mary vengaría su memoria dedicándole un libro que levantaría ampollas en todo fundamentalista religioso que se preciara. La autora era Margaret Atwood, y el libro: *El cuento de la criada*.

La novela tiene una relación muy íntima con ese mundo cerrado y paranoico de la Nueva Inglaterra del siglo XVII, entre otras cosas porque fue escrita en un momento en el que el fundamentalismo estaba poniéndose de nuevo de actualidad. Los años ochenta, en los que se concibió la novela, fueron testigos de un retorno a los valores «tradicionales», no sólo en Irán sino también en los Estados Unidos, donde Atwood basa su historia. Muchos de los votos del presidente Reagan venían de un nuevo grupo de poder, la llamada derecha cristiana, y este cambio en los valores del país se



reflejaría muy pronto en sus políticas (los logros del feminismo y el liberalismo de los setenta comenzaron a ponerse en cuestión al ritmo que marcaban los telepredicadores). El nuevo fenómeno tenía aspiraciones muy claras a ocupar el poder; tres años después de publicarse la novela, en 1988, uno de los candidatos a sustituir a Reagan en el partido republicano sería el ex-reverendo Pat Robertson, una de las figuras más representativas del cristianismo «multimedia».

La pregunta que se planteaba Atwood al escribir la novela era sencilla: ¿cómo podrían acabar los Estados Unidos si siguen por el camino que marcaba la derecha cristiana? ¿Es posible que resurja el mundo de Mary Webster? Para Atwood estaba claro que sí. Sólo faltaba aplicar literalmente el discurso tele-evangélico y, crisis de fertilidad mediante, obtendríamos la República de Gilead: una reedición de la Nueva Inglaterra puritana, a medio camino entre el Irán fundamentalista de Jomeini y la Oceanía militarizada de Orwell.

En Gilead, los médicos abortistas y los homosexuales son ejecutados y colgados de un muro (no por casualidad parte de la novela se escribió en Berlín occidental) y las mujeres son divididas y clasificadas en grupos tan identificables como los gitanos, los homosexuales y los judíos de la Alemania de Hitler. De azul tenemos a las Esposas, dignas matronas dedicadas a cuidar de sus maridos, y de blanco a las Hijas, castas

Su función no es lanzarnos a donde el hombre no ha llegado jamás, sino hacernos pensar en donde el hombre ha estado, y sigue estando, con demasiada frecuencia

En sus novelas también encontramos desde el principio una cierta tendencia a permitir, gracias a la alucinación y la locura, que entren en su obra lo gótico, lo fantástico y lo especulativo

vírgenes a la espera del matrimonio. De marrón, a las Tías, mujeres solteras entregadas a la causa, más concretamente a la estrecha vigilancia de las mujeres de rojo: las Criadas, mujeres fértiles de moral descarriada que han cometido pecados tan variados como abortar, ser lesbianas o, como en el caso de la protagonista, casarse con un hombre divorciado. Estas últimas mujeres, las Criadas, son destinadas a parir los hijos de los líderes de Gilead cuyas Esposas han sido declaradas estériles. Tienen un número limitado de oportunidades –los hombres son todos oficialmente fértiles–; si ellas no pueden concebir son enviadas, junto con las mujeres demasiado mayores o demasiado rebeldes, a las «Colonias», campos de trabajo en territorios radioactivos donde morir. Y todo esto basado en un pasaje muy específico de la Biblia, *Génesis* 30:1-3, en el que Raquel le pide a Jacob que engendre sus hijos a través de su criada, Bilhah. No debería sorprendernos que muchas asociaciones de padres, sobre todo en Estados Unidos, se nieguen a que aparezca la novela en las bibliotecas escolares.

Para Atwood, *El cuento de la criada*, a pesar de ser una distopía, no es ciencia ficción. La ciencia ficción, según ha declarado en numerosas ocasiones, implicaría crear cosas que no son posibles hoy en día: viajes por galaxias desconocidas, o viajes en el tiempo, o monstruos verdes. Por el contrario, los monstruos de Atwood son francamente familiares. La autora se esforzó para que en *El cuento de la criada* no sucediera nada que no haya pasado antes en alguna parte o de lo que no seamos capaces en breve. Mientras lo escribía, Atwood utilizaba un libro de recortes donde conservaba artículos de periódico en los que basó una gran parte de las leyes y costumbres de Gilead. El libro se cierra, además, con un congreso de historiadores en el siglo XXII, años después de la caída del régimen teocrático, donde, entre otras cosas, se repasan algunos de los hechos históricos que lo inspiraron. Y es precisamente esta decisión por parte de Atwood de no inventarse una historia, sino de recombinar cosas que ya han sucedido, lo que hace la novela tan poderosa. Y es que Atwood tiene un cierto don profético. Gilead tiene mucho del Afganistán desquiciado que los talibanes crearían en los noventa, y no deja de ser curioso, por ejemplo, que el golpe de estado que lleva de la democracia estadounidense a la república de Gilead sea consecuencia de un supuesto «atentado terrorista».

El cuento de la criada fue acogido con entusiasmo y se convirtió en un clásico instantáneo. Ganó, además, el premio Arthur C. Clarke en 1987, aupando a Atwo-

od a un estrellato literario que ya ocupaba en Canadá, donde se ha convertido en toda una figura mediática. Aunque fue su primera novela «no realista», en realidad esta fábula sobre el futuro tomaba muchos de sus temas de la producción anterior de la autora, que siempre había tenido debilidad por lo gótico y lo fantástico y que, según ella misma afirma, se había criado leyendo una cantidad ingente de cómics y de libros fantásticos y de ciencia ficción. Uno de sus aficiones, de hecho, es dibujar cómics satíricos, que incluyen a la fallida superheroína *Survival Woman*, que toma su nombre de su primer libro de ensayos, *Survival* (*Supervivencia*).

Muchos de sus poemas contienen figuras de fantasmas y espíritus, mitos griegos, animales fantásticos. El que dedica a la criatura de Frankenstein, “Speeches for Doctor Frankenstein” (“Discursos para el Doctor Frankenstein”), convierte irónicamente a la criatura no en el verdugo sino en la víctima de su historia mientras reflexiona, asimismo, sobre el poder, tanto en las relaciones entre sexos como en las coloniales y pseudocoloniales de Canadá con el Reino Unido y EE.UU.

En sus novelas también encontramos desde el principio una cierta tendencia a permitir, gracias a la alucinación y la locura, que entren en su obra lo gótico, lo fantástico y lo especulativo. En la primera, *La mujer comestible* (1969), una mujer hace un pastel de sí misma, y en *Resurgir* (1972) la protagonista, en un ataque de locura en el bosque canadiense, cree convertirse en un animal. Su tercera novela, *Doña Oráculo* (1976), tiene como protagonista a una escritora de narraciones góticas que finge su propia muerte. Después de *El cuento de la criada* volvería a dar toques ambiguamente góticos y fantásticos en su producción: desde posibles apariciones marianas en *Ojo de gato* (1988) al misterioso caso de posesión (o no) de la asesina múltiple de *Alias Grace* (1996), pasando por la misteriosa Zenia de *La novia ladrona* (1993), un trasunto de la ultrapoderosa Ayesha de Rider Haggard, dedicada, esta vez, al más mundano trabajo de robarle el novio a sus amigas. La novela por la que recibió el premio Booker en el año 2000, *El asesino ciego*, incluye a un autor de ciencia ficción en los años treinta cuya novela, una *space opera* en toda regla, no hace sino reflejar de modo distorsionado la asfixiante vida de la alta sociedad del Toronto de los años treinta.

No obstante habría que esperar veinte años para que Atwood volviera a volcar sus preocupaciones en una nueva aventura distópica: *Oryx y Crake*. Si bien ya se vislumbraba la crisis ecológica en *El cuento de la criada*, en el caso de la novela de 2003 la naturaleza es

Es precisamente esta decisión por parte de Atwood de no inventarse una historia, sino de recombinar cosas que ya han sucedido, lo que hace la novela tan poderosa

la principal protagonista. Si el referente literario principal de *El cuento de la criada* era 1984, en el caso de *Oryx y Crake* nos encontramos mucho más cerca del *Un mundo feliz* de Huxley. La novela comienza con el último hombre sobre la tierra, Jimmy, un hombre a medio camino entre el Salvaje de Huxley y Robinson Crusoe, al que se le ha encargado la misión de cuidar de un nuevo tipo de ser humano: los *crakers*, una especie de «*homo sapiens 2.0.*», diseñados por Crake, su mejor amigo. Los *crakers* son hombres y mujeres diseñados genéticamente para ser bellos, pacíficos e incapaces de crear conceptos abstractos como la guerra, el odio, Dios o el amor (también son capaces de «reciclar» sus excrementos en forma de comida). El problema reside en que, para llegar a este supuesto paraíso, Crake, como buen científico loco, ha decidido destruir a la humanidad con una pildorita azul que en realidad contiene un virus letal. No es que quede mucho de la Humanidad, pues nos encontramos con que antes de este apocalipsis la mayoría de las pesadillas de nuestro tiempo ya estaban presentes en ese futuro cercano: el calentamiento climático ha devastado Norteamérica desde Texas hasta Toronto en forma de tornados, sequías e inundaciones, la manipulación genética de las especies es lo habitual, y la sociedad está dividida entre los que viven aislados en ultraseguras urbanizaciones de lujo y los que se hacinan en ciudades asediadas por la enfermedad y el crimen. A pesar de tanto apocalipsis, la novela tiene mucho más que ver con *Los viajes de Gulliver* que con *La carretera* de McCarthy. Atwood tiene una notoria capacidad para el humor negro, y los científicos de *Oryx y Crake* le deben mucho a los sabios locos de la isla de Laputa.

No es que la autora canadiense le tenga alergia a la ciencia: su padre es botánico y su hermano neurofisiólogo, y ella misma es muy aficionada a leer sobre temas científicos. Es más bien que estos conocimientos científicos le permiten estar muy al tanto de por dónde van los derroteros de la investigación, y de a dónde nos pueden llevar, y ahí es donde está el génesis de la novela de 2003. Como en el caso de *El cuento de la criada*,

da, Atwood no recopiló ideas, sino noticias, y de este modo *Oryx y Crake* no inventa nada que no hayamos inventado ya, o que hayamos empezado a crear. Cada historia empieza con un «¿qué pasaría?», y luego lanza sus axiomas.

El «qué pasaría» de *Oryx y Crake* es sencillamente «¿qué ocurriría si continuamos por el camino en el que ya estamos? ¿Cómo de resbaladiza es la cuesta? ¿Qué cualidades nos salvarían? ¿Quién tiene la voluntad de salvarnos?».

Desde luego, lo que se mantiene en perfecto estado es la capacidad de Atwood de hacer de pitonisa: el 11 de septiembre se produjo mientras ella escribía el libro. Después de su publicación hemos tenido no sólo al huracán Katrina sino la crisis de la gripe aviar, que llegó a Toronto mientras Atwood promocionaba el volumen y de la que la autora ha afirmado, en broma, no haber sido en absoluto responsable por motivos publicitarios. Ni *Oryx y Crake* ni *El cuento de la criada* son, como han observado críticos como John Clute, productos de una ciencia ficción profundamente rompedora, precisamente por esa necesidad de Atwood de no reflejar el mañana, sino el presente más inmediato. Su función no es lanzarnos a donde el hombre no ha llegado jamás, sino hacernos pensar en donde el hombre ha estado, y sigue estando, con demasiada frecuencia. El objetivo de Atwood no es la innovación científica sino el uso de la especulación con fines ético-políticos, como una herramienta ideal para diseccionar la sociedad en que vivimos, y como posible vacuna dialéctica que evite males mayores. En el fondo de sus distopías todavía se puede encontrar al fantasma de Mary Webster, recordándonos esos lugares de pesadilla a los que nunca deberíamos regresar. ●

El objetivo de Atwood no es la innovación científica sino el uso de la especulación con fines ético-políticos, como una herramienta ideal para diseccionar la sociedad en que vivimos, y como posible vacuna dialéctica que evite males mayores



Alicia se conecta. Tecnología, drogas y cyberpunk

por **Pablo Mazo Agüero**
Editor

El PC es el LSD de los noventa
(Timothy Leary)

Cartografías del presente (previo rodeo por el futuro)

Hace tiempo que se viene llamando la atención sobre el valor de la ciencia ficción contemporánea como intento de representación y comprensión de nuestro presente, y, más allá de esta constatación, autores como Fredric Jameson han afirmado, con mayor énfasis, que el aparato figurativo del género «está devolviendo más información fiable sobre el mundo contemporáneo de lo que pueda hacerlo un realismo agotado». Desde que la heterodoxa periferia cultural de la serie B cinematográfica tratara casi en exclusiva con la inquietud nuclear hasta las actuales distorsiones distópicas del presente, la CF ha constituido un ámbito de representaciones privilegiado para explorar sucesivas transformaciones sociales y culturales –junto a las ansiedades que generan–, y no sólo ya las de naturaleza científico-técnica a las que tradicional y equívocamente se había asociado en exclusiva.

Quizá la corriente que mejor representa esta particular musculatura del género para la cartografía del presente sea el *cyberpunk*, aquel movimiento surgido a principios de los ochenta que con el tiempo iría tomando forma y consolidando su identidad más allá de sus fronteras literarias. El término apareció por primera vez en 1983 como título de un relato breve de Bruce Bethke publicado en la revista *Amazing Science Fiction Stories*, y fue rápidamente recogido por la crítica para agrupar bajo él la producción de autores como William Gibson, Bruce Sterling, Lewis Shiner, Greg Bear, John Shirley, Pat Cadigan, Rudy Rucker

y otros. Como resume Lance Olsen, fue sobre todo la popularidad de la primera novela de William Gibson, *Neuromante*, de 1984:

Con su poderosísimo estilo, su trama e imagería inspiradas por la MTV y el carácter callejero y fuera de la ley de sus protagonistas, así como su investigación de la –por aquel entonces– novedosa noción de *ciberspacio* (...), junto con los relatos aparecidos en la antología *Mirrorshades. Una antología cyberpunk* (1986), preparada y presentada por Bruce Sterling, lo que permitió que el término quedara definido y se difundiera en la cultura popular.

En el prólogo de esa misma antología, Sterling caracterizó el género, acaso con excesivo entusiasmo, como «una alianza profana entre el mundo tecnológico y el mundo de la disidencia organizada, el mundo subterráneo de la cultura pop, de la fluidez visionaria y de la anarquía de las calles». Si el prefijo «cyber-» evoca el campo de la cibernética y disciplinas afines (teoría de la comunicación, inteligencia artificial, etcétera) revitalizadas por los desarrollos tecnológicos de finales de los sesenta, el *punk* aporta connotaciones de una esfera social urbana y contracultural que apunta al esfuerzo del género por representar, para la CF de mediados de los años ochenta, «una revulsión análoga a la que representó la música punk en el estático y acomodaticio mundo del rock a finales de la década anterior», explica Lance Olsen.

Comprender la suerte de la etiqueta en su recorrido desde las páginas del modesto *fanzine Cheap Truth* hasta su consagración como movimiento plenamente

integrado en la cultura de masas de los noventa exige una breve descripción del contexto que atravesaba la ciencia ficción a comienzos de los ochenta: en aquel momento, el vigor creativo de la «*New Wave*» que emergió a lo largo de los sesenta (Philip K. Dick, Samuel Delany, Ursula K. Le Guin, J.G. Ballard, John Brunner, Brian Aldiss, Michael Moorcock, Norman Spinrad, etcétera) parecía agotado. Por su intención renovadora del género, el *cyberpunk* no sería ajeno a la influencia de estos autores, con los que comparte el espíritu contracultural, la voluntad de experimentación y cierto nihilismo. Sin embargo, hablar de las fuentes literarias del *cyberpunk* exige ir más allá de los límites del género: si algunos textos clásicos de la CF fueron incursiones de autores consagrados en otros ámbitos como Aldous Huxley o George Orwell, en las obras de William Burroughs, Kurt Vonnegut, Thomas Pynchon o Don DeLillo se acentúa una tendencia que hace cada vez más difícil cualquier distinción real entre la ciencia ficción y la corriente principal de la narrativa contemporánea, hasta lo que podría considerarse una convergencia de ambas sobre determinadas cuestiones culturales que encuentra en el *cyberpunk* una de sus expresiones más destacadas. Como apunta J.P. Telotte, la literatura *cyberpunk* parece en ocasiones más próxima a esa corriente principal que a la ciencia ficción clásica:

Pues se inspira en las duras figuras de detectives de Dashell Hammett, la sensibilidad *beat* de Burroughs y el ambiente paranoico creado por Pynchon (...); sin embargo, es característica su insistencia en el predominante clima tecnológico, su fascinación por la bioingeniería y el paisaje distópico por el que se mueven generalmente sus alienados personajes.

La estética *cyberpunk* y el espíritu del capitalismo (tardío)

En el *cyberpunk* han cristalizado ciertas fórmulas narrativas que, si en un primer momento buscaron expresar su paranoia conspiratoria en la novela de espionaje, pronto encontraron mejor acomodo en la ciencia ficción. El resultado, dice Jameson, fue:

Una expresión de realidades empresariales transnacionales tanto como de la propia paranoia global, cuyas innovaciones en ese intento de ofrecer una representación del poder más consistente con la nueva realidad global lo convierten en una interesante producción literaria en el interior de un paisaje cultural posmoderno predominantemente visual (o auditivo), lo que ha llevado a este mismo autor a considerar el movimiento como «la expresión literaria suprema (...) del capitalismo tardío».

Su objeto en cualquier caso no sería tanto la droga como nuestra relación cada vez más conflictiva con una tecnología ubicua, íntima y visceral

Su escenario característico, apuntaba Sterling en el prefacio a la antología de 1986 de William Gibson *Que-mando cromo*, es el de un futuro «reconocible y dolorosamente extraído» de nuestras actuales condiciones; tanto que en ocasiones parece menos una narrativa «de anticipación» que una ligera mutación distópica de nuestro propio presente. Probablemente es en esa inquietante familiaridad donde reside tanto su interés como su poder de seducción para el lector. El mundo *cyberpunk* es el mundo sombrío y desasosegante del género negro, ligeramente empujado hacia el futuro; un lugar que no ha sido alcanzado por la catástrofe definitiva (en forma de conflicto nuclear o de desastre medioambiental), sino por un silencioso y progresivo deterioro social que conjuga las condiciones de un capitalismo hipertecnologizado con la supervivencia diaria de unos personajes que han perdido cualquier resto de confianza en su capacidad de intervención sobre el entorno. Mientras que la ciencia ficción tradicional nos había acostumbrado al desafío de un disidente progresivamente concienciado contra un sistema totalitario, casi siempre controlado por el Estado, el *cyberpunk* nos presenta la lucha desencantada de *outsiders* insignificantes y mercenarios, que se consideran afortunados cuando obtienen una recompensa razonable por sus servicios a tejidos conspiratorios que no siempre han comprendido del todo.

En este escenario gigantescas corporaciones multinacionales han desplazado a los gobiernos nacionales como centros de poder. Las naciones no son ya más que referencias geográficas donde el poder es siempre poder económico, aunque la variedad de localizaciones con frecuencia sirve a los autores para representar algo más que el alcance global del sistema económico: como ha señalado Jameson, un examen de la cartografía geopolítica del *cyberpunk* nos proporciona ya «un primer inventario rudimentario» del nuevo sistema mundial:

En primer lugar, el gran papel de Japón (...) como combinación semiótica amonestadora de la ciencia y tecnología primermundista con la explosión demográfica propiamente tercermundista. A continuación Rusia, que aparece, también ahora, acechante y amenazadora, pero sobre todo bajo la forma de sus distintas mafias (de todas las ex-repúblicas), que nos recuerdan la anarquía y la violenta criminalidad, así

como las redes conspirativas y los futuros sin trabajo, que se esconden justo debajo de la superficie del capitalismo. El examen también proporciona un drama más contemporáneo, el del deterioro vertiginoso de un país que había llegado a estar ya en pie de igualdad con el Primer Mundo. La ambigüedad de las imágenes de Europa —una especie de elegante museo o de patio de recreo turístico que al mismo tiempo constituye un callejón sin salida evolutivo y económico— resulta instructiva; y la ausencia del Islam es un alivio bienvenido, en un momento en el que constituye una realidad, y no cultura o literatura, que actúa en función de ese estereotipo particular.

Ni tecnófilos ni tecnófobos; *cyberpunks*

La ciencia ficción nos ha proporcionado en cada momento el reflejo de nuestras propias actitudes hacia la ciencia y la tecnología. La marcada ambivalencia del *cyberpunk* en este punto, al tiempo que nos permite distinguir al movimiento de las dos grandes corrientes que lo preceden —la Edad de Oro y la *New Wave*—, resulta reveladora de las realidades y expectativas del particular contexto de mediados de los ochenta: mientras la *New Wave* respondía al *establishment* científico con el regreso a la naturaleza, el amor libre y la expansión alucinógena de la conciencia humana, los *cyberpunks* integraban la tecnología propia de su época de un modo más complejo y problemático. Ni entusiasmados con el progreso como los autores de la Edad de Oro de la CF, ni tan desconfiados y suspicaces como la generación que la sucedió.

Pues los *cyberpunks* son la primera generación de escritores que no sólo escribía ciencia ficción sino que, en cierto sentido, vivía en un mundo de ciencia ficción, tan alejado de las optimistas predicciones de los cincuenta como de la (aparentemente) antitecnológica contracultura de los sesenta. Por una parte, sus representaciones han dejado atrás la amable visión del progreso que nos ofrecía la narrativa clásica del género, y, como apunta Sterling en el prólogo de *Mirrorshades*, «la desenfadada tecnofilia de aquellos días, cuando las autoridades gozaban de un confortable margen de control, pertenece a una era desaparecida y en letargo». En el emblemático relato que abre la antología, “El continuo de Gernsback”, Gibson describe así el espejismo proyectado por esa imaginación empapada de tecnofilia de los autores de la Edad de Oro del género:

Aquí habíamos progresado más y más, dentro de una lógica onírica que no sabía nada de la contaminación, de las reservas limitadas de combustible fósil, de guerras extranjeras que era posible perder. Eran superficiales, felices y estaban claramente satisfechos consigo mismos y su mundo. Y en el Sueño, éste era su mundo.

Pero, por otra parte, la tecnología es para los *cyberpunks* algo ubicuo, íntimo y visceral; algo que —citando de nuevo a Sterling— «no está fuera de nosotros, sino dentro, bajo nuestra piel y, a menudo, en el interior de nuestra mente». En la década de los ochenta la tecnología ya no es para nosotros «esas gigantescas maravillas que escupían vapor, como la presa Hoover, el Empire State Building o las centrales nucleares. La tecnología de los ochenta se pega a la piel, responde al tacto: los ordenadores personales, los walkman de Sony, el teléfono móvil o las lentes de contacto blandas». De ahí que uno de los temas recurrentes del *cyberpunk* sea el de «la invasión del cuerpo con miembros protésicos, circuitos implantados, cirugía plástica o alteración genética», junto a su análoga —y quizá más poderosa— «invasión de la mente: interfaces mente-ordenador, inteligencia artificial, neuroquímica... Técnicas que redefinen radicalmente la naturaleza humana, la naturaleza del yo». De este modo, el *cyberpunk* presenta una actitud descreída e irónica ante cualquier utopía tecnológica y parece incapaz de imaginar su desarrollo en armonía con las necesidades humanas (por no hablar de un escenario sin tecnología). Unos artefactos cada vez más próximos y discretos, junto con las posibilidades crecientes de intervención sobre el propio cuerpo, hacen de la tecnología contemporánea un dispositivo viscoso, de límites inciertos, con el que nuestra relación se vuelve crecientemente problemática; a ello aludía Jean Baudrillard —siguiendo la concepción de McLuhan de los medios como extensiones o prótesis de nuestros sentidos, aunque con su énfasis particular— al afirmar:

Todo lo del ser humano, de su cuerpo biológico, muscular, animal, ha pasado a las prótesis mecánicas. Nuestro mismo cerebro ya no está en nosotros, fluctúa alrededor de nosotros en las innumerables ondas hertzianas y ramificaciones que nos circundan.

La tecnología definitiva

Hay otro elemento omnipresente en este entorno denso tecnológicamente: las drogas. Desde luego, éstas no son un ingrediente nuevo en el paisaje de la CF. Las hemos visto a menudo en el papel principal —y casi único— de una «tecnología de control social», como dispositivos que de alguna manera son siempre instrumentalizados por el poder con el fin de adormecer o alienar a los individuos y garantizar un dominio más eficaz que el de la pura violencia, y que pueden estar más o menos institucionalizadas: bien siendo de administración obligatoria (como en los regímenes más resueltamente totalitarios de las distopías clásicas), bien estando laxamente permitidas por las autoridades como parte de los placeres y distracciones de una sociedad hiperconsumista (como el *Can-Di* y el *Chew-Zi*, los alucinógenos con nombre de chuchería de *Los tres estigmas de*

Palmer Eldritch, de Dick). Los ejemplos más conocidos son quizá el soma de *Un mundo feliz* o los antidepresivos de *Fahrenheit 451*; pero también en *THX 1138*, de George Lucas (del año 1970), de inspiración más orwelliana, los ciudadanos son obligados a «medicarse» para regular o eliminar su deseo sexual –que en tanto deseo, como todos sabemos, es siempre una fuente de insatisfacción y por tanto de potenciales disfunciones y desórdenes individuales y colectivos–. La contracultura de los sesenta, y la voluntad de experimentación –no me refiero aquí a la literaria– de gurús como Burroughs, vendrá a enriquecer esta presencia estereotipada, que será ampliamente rebasada por los autores de la *New Wave* –y especialmente por Philip K. Dick, en cuya obra las drogas permiten la inserción narrativa de uno de sus temas más representativos, la obsesiva y paranoide confusión entre distintos niveles de realidad–.

Parece natural por tanto que las drogas encuentren acomodo en los escenarios habituales del *cyberpunk*; en la marginalidad del mosaico de subculturas que conforman el *sprawl* gibsoniano –una extensión urbana en continuo y desordenado crecimiento, imposible de concebir ya como «ciudad»–, pero también en medio del darwinismo social reinante en el entorno acelerado de los directivos de multinacionales, sometidos a una competencia feroz que obligaría a recurrir a la química para optimizar ciertas capacidades. A primera vista, y al margen de sus diversos usos por parte de los diferentes estratos sociales, las drogas son tratadas en estos relatos como un producto más, un artículo de consumo poderosamente demandado por un entorno de hiperestimulación sensorial, que genera extraordinarios beneficios y que, fuera o dentro de la legalidad, ha sido desarrollado y perfeccionado hasta límites sólo imaginados por la ciencia ficción (Burroughs ya observó que «la droga es la mercancía definitiva, pues el traficante no vende su producto al consumidor, vende el consumidor al producto»). Sin embargo, una mirada más atenta nos permite reconocer qué clase de mercancía es exactamente la droga en el *cyberpunk*: en palabras de Sterling, «una tecnología como cualquier otra». En efecto, las facultades narcóticas y estupidizantes que se le atribuyen a menudo aparecen vinculadas a otras tecnologías, y particularmente a los entretenimientos mediáticos (como en la citada *Fahrenheit 451*). En un mundo en el que la medicina y la alta tecnología convergen hasta hacer indistinguibles una intervención quirúrgica y una instalación de *software* (o una mejora de nuestro *hardware*), esta concepción de las drogas resulta esclarecedora. Su tratamiento coincide con el

de cualquier otra tecnología hasta tal punto que cabe preguntarse si no sería más preciso considerar, invirtiendo la afirmación de Sterling, que en el *cyberpunk* «la tecnología es una droga como cualquier otra».

Esta asimilación puede rastrearse en la contracultura de los sesenta: aunque a menudo calificada de antitecnológica, ésta arrastraba ya sus contradicciones al respecto –la guitarra eléctrica o el mismo LSD–, y buena parte de ella, que se adelantó a vincular los efectos de las drogas psicodélicas con el emergente entorno tecnológico, servirá años después de referente para la contracultura de los ochenta y noventa en la que se inscribe el *cyberpunk*. Mark Dery cita una entrevista –publicada en *Playboy* en 1969– en la que McLuhan describía las drogas alucinógenas como «simulaciones químicas de nuestro entorno eléctrico, una forma de alcanzar la empatía con nuestro entorno eléctrico, que por sí mismo es un viaje interior sin drogas». Recordemos un elemento considerado como una de las aportaciones más originales de la obra de Gibson, la premonitory noción de «ciberespacio: una alucinación consensual experimentada diariamente por billones de legítimos operadores, en todas las naciones (...). Una complejidad inimaginable. Líneas de luz clasificadas en el no-espacio de la mente, conglomerados y constelaciones de información. Como las luces de una ciudad que se aleja». Case, el protagonista de *Neuromante*, se entrega a todo tipo de adicciones para compensar la incapacidad de «conectarse» (¿colocarse?) con la que ha sido castigado («toda la cocaína que tomaba, tanto buscarse la vida, tanta chapuza en Night City, y aún veía la matriz durante el sueño: brillantes reticulados de lógica desplegándose sobre aquel incoloro vacío...»). Mientras dura ese castigo descrito de forma semejante a un síndrome de abstinencia («la prisión de su propia carne»), recuerda con amargura el tiempo en que se sumergía, «en un estado adrenalínico alto y casi permanente», en esa alucinación consensual sospechosamente parecida a un viaje psicotrópico; y los momentos en que se describe el acceso de algún personaje al ciberespacio recurren siempre y significativamente a la conocida metáfora de la «inmersión» –como la de *Alicia a través del espejo*– que ha quedado ya petrificada en torno a las tecnologías de lo virtual.

En una novela posterior de Gibson (*Conde cero*, de 1986), Bobby Newmark, un desafortunado pirata informático, evoca la adicción (en un sentido nada figurado) de su madre a los «teleteatros» –un serial dramático difundido por *simestim*, especie de tecnología híbrida entre televisión por cable, videojuego y realidad virtual–:

Con Burroughs, Vonnegut, Pynchon o Don DeLillo se hace cada vez más difícil cualquier distinción real entre la CF y la corriente principal de la narrativa contemporánea

La conocía, sí, cómo solía entrar con una botella envuelta bajo el brazo, y sin siquiera sacarse el abrigo cruzaba la habitación y conectaba con el Hitachi, perdiéndose en un teleteatro durante seis horas enteras. Sus ojos se volvían vidriosos y a veces, si era un episodio realmente bueno, hasta babeaba. Cada veinte minutos, más o menos, lograba recordar y se bebía un pequeño trago de la botella (...). Siempre había sido así, desde que él tenía memoria, deslizándose gradualmente con profundidad cada vez mayor en su media docena de vidas sintéticas, fantasías secuenciales de simestim acerca de las que Bobby había oído hablar toda su vida.

La relación de este personaje, víctima de múltiples adicciones, con una tecnología del espectáculo como la descrita es caracterizada con todos los rasgos de la drogodependencia: durante años, continúa el narrador, la única compañía de su madre «habían sido la botella y los fantasmas electrónicos» del teleteatro, y le reprocha haber estado «conectada a esa mierda» durante todo el embarazo.

Si este ejemplo parece tener un momento valorativo —algo más bien raro en el *cyberpunk*—, su objeto en cualquier caso no sería tanto la droga como nuestra relación cada vez más conflictiva con una tecnología «ubicua, íntima y visceral» que, como el *biosoftware* imaginado por

Gibson, no es sólo un elemento definitivamente instalado en el «entorno» sino también en los «cuerpos» y las «conciencias»; no ya una prótesis que sea posible volver a amputar sino, como los inquietantes apéndices artificiales de Cronenberg, una «nueva carne».●

Obras citadas

Jean Baudrillard, “Videosfera y sujeto fractal”, en VV. AA., *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 27-36.

Mark Dery, *Velocidad de escape*, Madrid, Siruela, 1995.

Philip K. Dick, *Los tres estigmas de Palmer Eldritch*, Barcelona, Minotauro, 2007.

William Gibson, *Neuromante*, Barcelona, Minotauro, 1997.

—*Quemando cromo*. Barcelona, Minotauro, 2002.

—*Conde cero*, Barcelona, Minotauro, 2002.

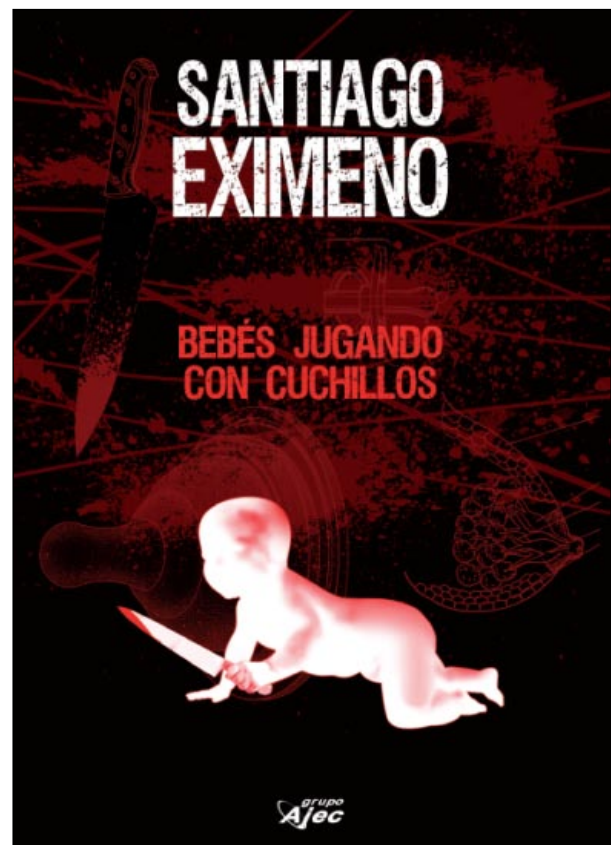
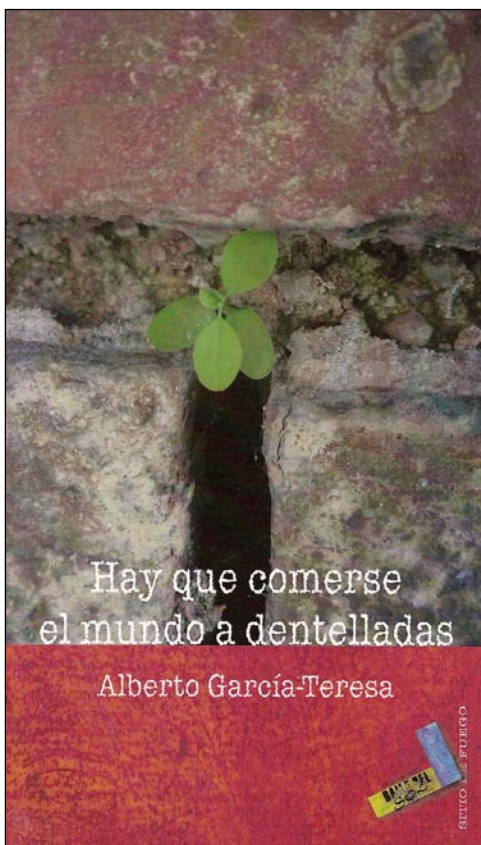
Fredric Jameson, *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Trotta, 1996.

—“Miedo y odio en la globalización”, en *New Left Review*, nº 23, 2003, pp. 91-99.

Lance Olsen, “El cyberpunk como equipo de supervivencia”, en *Quimera*, nº 237, 2003, pp. 24-28.

Bruce Sterling, *Mirrorshades. Una antología cyberpunk*, Madrid, Siruela, 1998.

J.P. Telotte, *El cine de ciencia ficción*, Madrid, Cambridge University Press, 2002.



Una invitación a la ciencia ficción española

por **Fernando Ángel Moreno**

Profesor de Teoría de la Literatura en la Universidad
Complutense de Madrid

La Humanidad está gobernada por la ciudad de Nueva York, una conciencia colectiva que dirige las vidas de los seres humanos de manera dictatorial desde el punto de vista de una mente superior y protectora. Hamlet Evans es un muchacho que se forma como poeta para el ejército interestelar con el fin de salir del planeta Tierra y poder viajar. Tras varias frustraciones, decide abandonar la carrera militar y buscar su destino de distintas maneras, granjero y actor entre ellas, mientras la autoridad le busca por desertión. Termina sus días como responsable de un circo itinerante en medio del Cosmos.

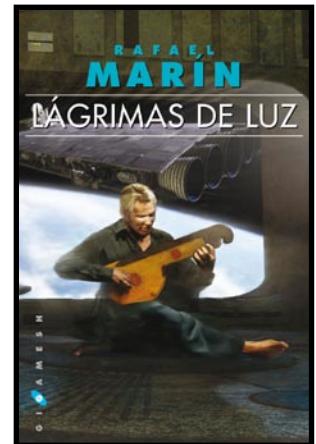
Esto es *Lágrimas de luz*; la novela que supuso el verdadero comienzo de la literatura de ciencia ficción con grandes pretensiones en España. Por primera vez, un autor no centraba todos sus esfuerzos en el argumento, sino que se planteaba con cuidado la poeticidad de la novela, sus personajes, la riqueza del lenguaje... en un intento de poetizar la literatura de ciencia ficción.

El argumento ya entronca con la literatura clásica al centrarse en una especie de pícaro-poeta que viaja de un lugar a otro del universo en busca de una felicidad que tiene poco definida. Esta idea original, de *bildungsroman*, le sirve a Marín para explorar distintos intentos de búsqueda de la felicidad, cada uno de ellos relacionado con un espacio diferente. Cada uno de estos espacios adquiere la forma de un planeta con una visión propia de los problemas sociales y existenciales: lo cual aportaría la pátina prospectiva al relato.

Su mencionado clasicismo viene de la idea clásica de la novela picaresca de las diferentes visiones del mundo. Sin embargo, mientras que en obras como *El Lazarillo* o *El Buscón* estas visiones diferentes venían dirigidas por la clase social y la personalidad del amo correspondiente, aquí son los distintos mundos posibles los que proponen cada situación.

El uso de esta fórmula de la literatura clásica está adaptado, por tanto, al ámbito de la ciencia ficción. Las aspiraciones sociales, sucesivamente perjudicadas por las distintas peripecias, pertenecen por completo a esta línea. Sin embargo, nos encontramos ante un individuo que no tiene tanto de pícaro

Aparece también de manera excepcional un interés metalingüístico, con apuntes –de nuevo aleccionadores– acerca del oficio de escritor y, por otro lado, con numerosas referencias clásicas y exhibiciones de erudición



Lágrimas de luz

Rafael Marín

432 páginas

Col. Bolsillo, 4

Gigamesh, 2008

Nos encontramos ante un personaje que pretende abarcar todas las facetas posibles de la felicidad para reflexionar sobre su consecución

tradicional, puesto que sus inicios no son bajos, sino muy cultos. En realidad, nos encontramos ante un personaje que pretende abarcar todas las facetas posibles de la felicidad para reflexionar sobre su consecución. Por ello, el mundo planteado será hostil en extremo evitando cualquier esperanza de que el logro de la felicidad esté realmente en manos del individuo. De este modo, Hamlet Evans comparte con el pícaro tradicional la lucha por la supervivencia que tan a menudo le impide desarrollar otras características personales. En este sentido, la novela representa un excelente ejemplo de las posibilidades retóricas de la ciencia ficción al extrapolar mundos alternativos para el desarrollo verosímil de unos planteamientos abstractos.

Para ello, el autor construye un personaje reflexivo y le hace educarse como poeta. Por motivos argumentales, le viene bien que sea un poeta al servicio del ejército, pues le permite el movimiento a través de diferentes mundos. Éste es otro de los desarrollos poéticos favorecidos por el género, por lo que tiene de utópico: la necesidad social del poeta, recogida de algunas tradiciones antiguas, mediante la composición de poemas que ensalcen a los héroes.

De nuevo encontramos lo contrario a la idea tradicional de protagonista de novela de CF más superficial, más *pulp*, en un intento de otorgarle al género mayores aspiraciones que las de la mera novela de aventuras: un anti-héroe, muy distante de un Flash Gordon o un Buck Rogers. Nos encontramos de algún modo, como ya he apuntado, ante una *bildungsroman* iniciática. Se apoya toda ella en un punto de vista retrospectivo, con el protagonista analizando lo que ha sido su vida, la cual conocemos siempre mediatizada por sus propios puntos de vista, por lo que la fusión de tiempos, de narrador-protagonista aspiraba a una complejidad literaria inusual en la CF de su tiempo.

En este sentido, el pacto de ficción se fundamenta en un cuidadoso racionamiento de la información, mediante el cual Marín nos explica paulatinamente este universo tan complicado que domina la ciudad de Nueva York: vamos conociendo esta sociedad al mismo tiempo que el protagonista, acompañándole en sus sucesivos estados de ánimo y en su aprendizaje vital. La novela se apoya bastante en este recurso, con el que en

principio parece que la estructura vuelve a salirse de la CF más popular.

De este modo, encontramos una estructura que podría parecer más trabajada que la de otras novelas; sin embargo, responde a unos esquemas bastante sencillos y tradicionales. Cada mundo tiene sus cinco fases: introducción (presentación de las características sociales), período de adaptación por parte del protagonista, período de esperanza de felicidad, ruptura y frustración. Cada uno de estos mundos representa: la formación (en Monasterio, donde aprende el oficio de poeta), el deber y el sacrificio por el bien común (en el ejército), el amor frustrado (planeta Castigo), la amistad y la bohemia (La Oreja de Oro) y la madurez y el sentido de la vida (el circo). Sin embargo, la novela se mantiene sobre el carácter introspectivo de Hamlet Evans. Así, este continuo vagar, con lo que podrían haber sido bruscas transiciones, queda suavizado por las reflexiones del protagonista. Y, a diferencia de la novela picaresca tradicional, Marín no duda a la hora de desarrollar con profundidad aspectos líricos y concretos de la sociedad creada.

Una vez más, lo que podría haber sido una novela de aventuras se convierte en un complejo entramado de introspecciones, atmósferas, aventuras y relaciones personales.

Uno de los mejores ejemplos se encuentra en el paso de la nave de guerra a través de un cementerio espacial. En este desolador espacio en medio del vacío, los soldados muertos son abandonados flotando, eternamente conservados en sus trajes de combate:

Cuando un soldado muere en una misión, si es posible recuperar su cuerpo, se le lanza al espacio con todos los honores, y así orbita en torno al lugar en que murió, como un faro.

Cada uno de ellos comunica por radio un epitafio que le recuerde durante toda la Eternidad. Se trata de un momento enormemente lírico en el cual el autor aligeira las reflexiones del protagonista con estos instantes, muy estéticos, introducidos en cursiva, entre dos momentos de acción:

Conectó algo, moviéndose con una velocidad inconcebible en un hombre de su tamaño, y después de la llamarada de la estática una voz extraña se desenroscó por toda la sala; una voz irreal, perteneciente a un hombre muerto.

—Soldado de primera clase Travis Elwod. Nave de combate Scorpion. Fui muerto en acción de guerra

La exploración de las posibilidades líricas de los escenarios de la ciencia ficción son una constante

sobre Mundo Gaviota. Mi coordenada en eclipse es vector seis. Si me oyes, viajero, piensa que he ofrecido mi vida por la Conquista. No lamentos mi muerte. Largo dominio a la Corporación. Soldado de primera clase Travis Elwod.

El epitafio se iniciaba una y otra vez, con una voz átona que por lógica no podía pertenecer al soldado muerto. Miré la mancha de luz y se me erizó el vello en la nuca.

—¿Un hombre?

—Un soldado, poeta. Un mártir de la Conquista, ya lo has oído.

El sentido de lo maravilloso está aprovechado para acompañar la pátina de soledad y de existencialismo que impregna toda la obra. Por ello, el espacio simbólico empleado para describir la situación, en vinculación con la inmensidad vacía del Cosmos, no sólo es importante en el ejemplo, sino que constituye el *leit-motiv* estético de toda la obra.

Por consiguiente, existe un proceso retórico en el cuidado del lenguaje en la búsqueda de imágenes, comparaciones, metáforas... a partir de la observación de esta observación de lo maravilloso.

El espacio no es el mar. El concepto estrella no es igual que en la Tierra. El espacio es metal. Es oscuridad. Es hastío. Es, a ratos, silencio. Pero el espacio es, sobre todo, soledad, la más espantosa de las situaciones por las que puede atravesar un hombre, la más paradójica, la más inverosímil. Un hombre solo en el marco infinito de los soles y los mundos; parecía absurdo, y sin embargo era real.

En este sentido, la exploración de las posibilidades líricas de los escenarios de la ciencia ficción son una constante a lo largo de la novela, e incluye momentos de gran intensidad como el siguiente:

El gusano que una vez cumplida su diabólica misión reptaba de nuevo de arriba abajo, siempre cantando, como lorelei, como una sirena mítica: ven a la muerte, ven, canta conmigo, suena en mi cuerpo, anda y ven, te espero en los soles, yo que soy tu ninfa, anda y ven, que te absuelvo de todos tus pecados, yo y mis brazos abiertos, anda y ven, que mi vulva te espera abierta, soldado, poeta, amante, ven, a conocer el placer de la muerte, la agonía eterna, ven, a tu suicidio, a este rit-

mo macabro, anda ven, quise escribir, herido de locura contra las paredes carcajeantes del barco prisión, quise cantar unido a la cantata sublime que reptaba arriba y abajo y arriba nuevamente, quise gritar con delirio de amante baldío la sonata de las sirenas vueltas estrellas, del Infierno tornado placer, pero más tarde, remitido ya el cansancio, el vaivén, el sonido y el dolor, más tarde, digo, reposado y feliz, dispuesto a encontrar un rato libre para escribir aquel poema mágico dictado por la mujer de las estrellas, listo a dibujar aquel poema mágico dictado por la mujer de las estrellas.

Se trata de un párrafo especial por su carácter lírico; no es el único. Cabe entender a partir de aquí la manera novedosa que ofrecía Marín de emplear el lenguaje en el género: un interés constante por las largas oraciones entrecortadas a menudo por sentencias breves y directas, un especial interés por las repeticiones con el fin de crear un ritmo cadencioso y musical, el experimento —poco empleado en el género— del monólogo interior.

Es decir, por primera vez no se centra una novela española de ciencia ficción en contar una historia, sino a embellecerla, aún a costa de los posibles lectores incondicionales de lo rápido y de lo sencillo —de lo *pulp*, en suma— que pudiera perder en el camino.

Lo vemos también en cómo, a lo largo de la novela, la atmósfera no es creada a partir de la descripción detallada de objetos y arquitecturas, sino a través de sensaciones e imágenes mediante arriesgadas comparaciones. Por ejemplo, observemos la descripción del Monasterio espacial:

Tenía todas las luces encendidas y parecía un transatlántico de placer en la madrugada de Fin de Año. Brillaba como una mujer llena de joyas y desde arriba parecía diminuto, aunque lo sabíamos enorme.

Todo ello se combina con un tono muy sentencioso, con pretensiones didácticas propias de un profesor de la vieja escuela, a través de un narrador dogmático, que parece aceptar sólo su propia visión de las cosas y que propugna una especie de dictadura intelectual en cualquier mundo al que llegue. La ambigüedad creada por este pícaro engrudo enriquece al personaje y le otorga más dimensiones que las acostumbradas en los héroes de epopeyas galácticas anteriores.

Por primera vez no se centra una novela española de CF en contar una historia, sino en embellecerla, aún a costa de los posibles lectores incondicionales de lo rápido y de lo sencillo —de lo *pulp*, en suma— que pudiera perder en el camino

Tengamos el dolor que tengamos, necesitamos creer, estar seguros de la existencia de alguien inferior por debajo de nosotros. No el de arriba, eso casi no nos interesa. Es el de debajo el que quiere ocupar nuestro sitio, y a él lo tenemos que combatir. Es muy simple. Parece vergonzoso que todavía sea así, pero lo es. Incluso entre los parias más desheredados verás categorías. Es algo que se desarrolla intuitivamente, por el instinto de saberse superior que tiene el hombre.

La idea de *bildungsroman* que sostiene toda la trama queda así apoyada por la perspectiva desde la retrospectiva del protagonista y su carácter aleccionador. Todo ello huyendo de la casuística anecdótica de lo que podría haber sido una novela sustentada con los mismos patrones pero ambientada en, por ejemplo, el Londres del siglo XIX a lo *David Copperfield*, donde lo abstracto universal se involucra muy directamente con las características de una sociedad y un tiempo determinados.

En una obra de ciencia ficción como *Lágrimas de luz*, se trasciende esa idea en busca de un objetivo más esencial: el proceso de aprendizaje y continua frustración y superación trasciende las limitaciones impuestas por la Realidad vivida y manipuladora. No significa que Marín no manipule o que la casuística del Cosmos como ambientación no influya de manera particular, sino que al saber que estamos ante un mundo inventado, cualquier conclusión ha de basarse ante todo en procesos generales de cierto tipo de ser humano.

Por último, cerrando ya la cuestión del discurso, aparece también de manera excepcional en esta obra un interés metalingüístico, con apuntes –de nuevo aleccionadores– acerca del oficio de escritor y, por otro lado, con numerosas referencias clásicas y exhibiciones de erudición.

Cada palabra tiene su razón de ser. El contexto es amoroso y aquí vale casi todo, pero piensa que vas a cantar la Conquista, así que no uses nunca demasiados adjetivos, ni construcciones complicadas. La fonética debe ser primordial, pero tampoco busques palabras que no puedan ser sustituidas sin problemas por otras nuevas. Sonoridad, pero dentro de unos límites.

No abuses de los arcaísmos, ni cambies demasiado las palabras por la ventaja de una rima, o no te entenderán. No alteres la sintaxis o se carcajearán de ti. Creerán que no ordenas coherentemente tus pensamientos. Es normal la burla cuando no se comprende algo. Oh, veo que no has usado mal los hemistiquios, pero otra vez procura hacerlos más separados. Que sea más fuerte la cesura. Que se pueda tomar mejor aliento entre uno y otro. Cuando se cante o se recite, el juglar debe tener tiempo para respirar, ¿no te parece?

En cuanto a las referencias metaliterarias aparecen varias referencias a obras clásicas como el *Poema de Mío Cid* o el teatro barroco, con especial interés por Calderón.

Llorando de los mis ojos, hacerlo fue como grabar en vida mi propio epitafio.

Toda la vida es un teatro, ya lo ha dicho gente más instruida que yo, y los hombres y las mujeres somos actores, histriones, que ejecutan sus entradas y salidas y pueden tener, de proponérselo, un montón de papeles en sus vidas. El panadero hace toda su vida de panadero, como el siervoseñor juega a ser siervoseñor y la niña virgen hasta que se cree su fantástico papel de niña virgen. Toda la existencia es un teatro, una representación escrita por alguien carente de imaginación... o sobrado de ella, según los casos. Todo el mundo hace de sí mismo todo el tiempo, pero sólo unos cuantos cambian de papel alguna vez. Somos nosotros, los cómicos, quienes no nos resignamos a vivir para una sola actuación, los que arrastramos el doble papel de ser actores encarnando actores en el teatro de la vida y actores disfrazados de otra cosa en el teatro que nosotros mismos, imitando a los dioses, disponemos.

En este sentido, adapta estéticas o sociedades del pasado o de la literatura clásica a mundos de ciencia ficción, como también han intentado con mayor o menor fortuna Miller en *Cántico por San Leibowitz* o Dan Simmons en *Ilión* o ciertos momentos de *Hyperion*, por citar algunos de los ejemplos más conocidos.

En cuanto al personaje de la ciudad de Nueva York y su naturaleza de «macropensamiento», una de las innovaciones más interesantes de Marín, sólo tiene ciertas referencias en el *cyberpunk*, en

la idea de dirigente absoluto, o en novelas como *Playa de acero*, de John Varley. Sin embargo, la similitud es muy superficial; nada tiene que ver el fondo del personaje y es una lástima que quede sin desarrollar, pues el propio texto presenta un antagonista de una altura considerable que después no aparece. En fin, ahí queda la posibilidad de desarrollar relatos con la ciudad de Nueva York como protagonista.

Sin embargo, la novela no se dirige por ese camino, a pesar de que su función en cuanto a antagonista colectivo de un personaje individualista, de identidad muy marcada, parece clara. Es la misma razón por la cual se encuentran sin desarrollar casi todos los personajes secundarios, muchos de los cuales caen en estereotipos estáticos que no evolucionan. Los secundarios, como en

No sólo propuso que el género fuera más literario en España; además lo hizo más ciencia ficción

la novela picaresca, se encuentran fuertemente vinculados con el medio ambiente y en esta novela terminan por ser la representación actancial del mismo.

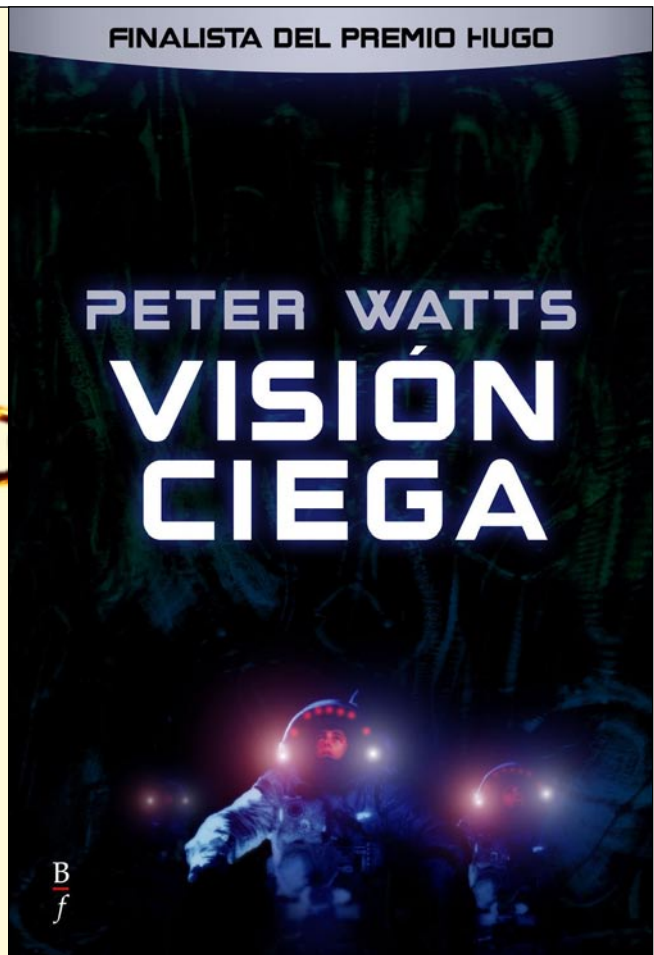
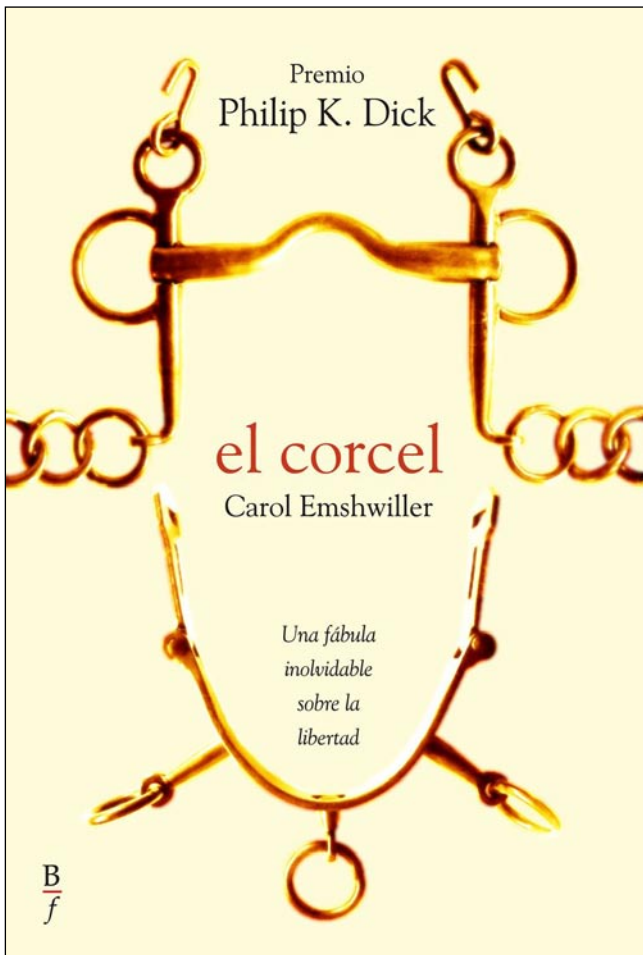
Por tanto, nos encontramos ante el uso de unos espacios que representan diferentes aspectos del proceso de aprendizaje de una vida que pretende escapar de la alienación de la sociedad. Esta idea ha sido llevada al futuro para marcar una distancia respecto a la Realidad y poder emplear el fenómeno de lo maravilloso como extrapolación y retórica de dicha idea.

Con todo ello, podemos entender la enorme influencia que *Lágrimas de luz* supuso en su momento y cómo auguraba futuros éxitos a un autor tan joven. Sus defectos pueden hoy, sin problema, achacarse a su naturaleza de *opera prima* o al planteamiento episódico picaresco que recoge el autor. Al fin y al cabo, la novela es producto de una situación.

Este interesante trabajo de cuidada construcción de los personajes, esta búsqueda de una estructura más dinámica y poética que la de la ciencia ficción española que se hacía, este lenguaje más culto y barroco... fueron algunas de las virtudes que la convirtieron en la bandera de una ciencia ficción más elevada.

Lamento a nivel personal que el autor no continuara esta línea. No me parece en absoluto una obra redonda, pues apunta hacia muchos sitios sin centrarse en ninguno; propone muchos niveles de lectura sin desarrollarlos, pero se trataba de una promesa muy interesante. Me habría encantado haber leído otra novela de CF más madura, con esta complejidad, pero con el dominio de la técnica y de la psicología humana que concede el paso de los años. Por desgracia para mí, los escritores se deben a sí mismos antes que a los caprichos de un simple crítico y, por el momento, me quedaré sin leer esa novela.

Lo cierto es que los intentos de elevar el género de la ciencia ficción en España, de que se volviera más erudito, comenzaron con *Lágrimas de luz*. Puede que los nostálgicos amantes del mero entretenimiento se sintieran traicionados, que miraran estos intentos como el final del género que tanto disfrutaban. Sin duda, fue necesaria para mirar afuera, para entender el género del modo en que lo vemos hoy sin romper con él. En definitiva, *Lágrimas de luz* no sólo propuso que el género fuera más literario en España; además lo hizo más ciencia ficción. ●



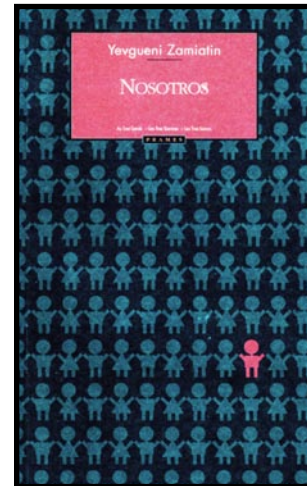
Nosotros, vosotros, yo

por **Eduardo Vaquerizo**
Escritor e Ingeniero Aeronáutico

A veces resulta más difícil que de ordinario separar la valoración de una obra literaria de las circunstancias que la vieron nacer. Si eso se cumple con algunas obras hijas de su tiempo o de circunstancias concretas de la vida del autor, con *Nosotros* esta dificultad se vuelve superlativa, ya que en este caso fue la obra la que condicionó la vida del escritor, consiguiéndole un destierro de su patria de por vida, que no fue mucha, ya que moría en París poco después de hacerse efectiva su deportación de la Rusia postrevolucionaria.

De todos modos, si, como creo firmemente, el valor de toda obra artística reside en su capacidad de comunicar —entendiendo comunicar es su más amplia acepción—, *Nosotros* se puede considerar un éxito. Ha conseguido llegar hasta nosotros, lectores distanciados ya casi un siglo de su nacimiento, con claridad y frescura, y eso no es poco para un escrito-denuncia: una distopía que casi inaugura un género de larga y feliz vida literaria con posterioridad, pero que a menudo ha caído en el panfleto propagandístico, tan al uso en una época de convulsiones políticas como la que le tocó vivir al autor.

La novela nos describe un futuro en el que la raza humana ha sacrificado seguridad por libertad, individualidad por cohesión social, sentimientos por razón. Desde esa colectividad anónima y bien pensante, Zamiatin describe el discurso mental del matemático D-503; un integrado radical que diría Eco. Emparentado directamente con el Montagne de Bradbury, con el Winston Smith de *1984* y tantos otros, constituye igual que ellos el vehículo factual de una visión que parte de la ortodoxia y lleva de la mano al lector a desvelarle la verdad. Así, D-503 es un enamorado del estado de la razón más pura y científica, un poeta que versifica la naturaleza reducida a fórmulas matemáticas. Pero, al igual que sus homólogos de otras distopías, D-503 encierra en sí mismo, en su capacidad que lo diferencia de la masa, del germen de la verdad, el sufrimiento y la catástrofe. Si Montagne descubría la literatura, D-503 da cauce a la visión objetiva de la realidad a través de la poesía, descubre al autor, al poeta y lo encuentra dentro de sí mismo.



Nosotros
Serguei Zamiatin
Título original: *Mbl*
228 páginas
Trad.: Margarita Estapé
Prames, 2008

Ha conseguido llegar hasta nosotros, lectores distanciados ya casi un siglo de su nacimiento, con claridad

Nos describe un futuro en el que la raza humana ha sacrificado seguridad por libertad, individualidad por cohesión social, sentimientos por razón

Nosotros, desde el plano filosófico, plantea un dilema sencillo: Razón o pasión, frialdad y eficiencia o pasión y caos. Si las utopías usan la fábula proyectiva para ejemplarizar el uso de recursos que se creen adecuados, las distopías hacen todo lo contrario, fabulan sobre los horrores a los que ciertas vías de pensamiento pueden abocar.

Si el dilema planteado parece sencillo, la solución no lo es tanto. La sociedad postapocalíptica resuelve el problema, eliminando de la ecuación una de las partes. D-503 descubre el error, las vendas conceptuales que momifican su vida y las de sus amigos, el control férreo del estado, la colectivización forzada, la vigilancia constante del individuo, al que no se deja un resquicio de libertad. Como no podía ser de otro modo, las gafas con visión correctora son las de su propio apasionamiento poético y la fuerza visionaria de la pulsión poética, la parte eliminada de la dicotomía. No deja de ser una propuesta interesante la de ligar la claridad cognitiva, que se suele asociar con la objetividad desprovista de sentimentalidad, con la visión sesgada y personal que proporciona la abstracción artística.

Visto desde un plano más literario, la lectura última de *Nosotros*, el motor definitivo de la trama, es un supuesto que ya es viejo en el inicio del siglo XX, pero cuya potencia aún sigue siendo formidable. Sí, una vez más es el individuo frente a la sociedad, la esencia del romanticismo que en muchos aspectos aún no hemos superado ya en el siglo XXI.

No es vano el recurso. En los arduos parajes de las distopías, que beben muchas de ellas de las variadas realidades totalitarias del siglo XX, esa individualidad vulnerada, vuelta una rareza, un peligro, es también el máximo tesoro, la vía al conocimiento, a la verdad, y por tanto al sufrimiento y la muerte.

Siendo romántico sin declararlo en ningún sitio, Zamiatin no se detiene en una crítica más o menos velada al régimen estalinista. Crítica también esa capacidad del ser humano social para crear un paradigma, someterse a él y defenderlo frente a cualquier individuo que dude, que pueda no ser un integrado y caiga en las terribles garras de el apocalipsis, el cambio, la reforma, el no «más de lo mismo».

Zamiatin sitúa esa huida hacia adelante en una sociedad más frugal, ecológica, natural, inocente. Pone delante de la distopía una utopía, abisma la brutal falla psicológica entre ambos conceptos de un modo que el apasionado D-503 puede saltar de una pasión a otra sin pasar por un pragmatismo, éste sí más científico o ingenieril, que haría saltar por los aires el aire lírico, hasta romántico, de la obra.

En definitiva, D-503 logra reconciliar el «yo» con el «nosotros» que aprende a aborrecer al darse cuenta de su propia individualidad a través del apocalipsis del paradigma social que le envía, de cabeza, a un futuro que pretende feliz, utópico.

¿No deja de ser este proceso, el de muchas otras distopías, una alegoría del cambio social traumático?

Por eso, quizá, nos resultan tan atractivas esas exageraciones artísticas, distopías románticas en las que la colectividad oprime y el individuo sufre. Los autores distópicos, como Zamiatin, dan voz a lo incorrecto y reniegan de lo acomodaticio. Crean la voz, pretenden develar la verdad tallando en mármol la mentira.

Eso pretende Zamiatin y en buena medida lo consigue.●

No deja de ser una propuesta interesante la de ligar la claridad cognitiva, que se suele asociar con la objetividad desprovista de sentimentalidad, con la visión sesgada y personal que proporciona la abstracción artística

Olaf Stapledon: El último de los utopistas



por **Pablo Capanna**
Filósofo y ensayista

Un filósofo que se atreva a escribir novelas corre el riesgo de volverse tan extranjero en la república de las letras como en las academias del pensamiento. Eso que unos despreciarán por su intelectualismo, para los otros será una mera efusión poética.

Tal fue el destino que signó a William Olaf Stapledon (1886-1950). En su momento fue elogiado por escritores y filósofos como Bertrand Russell, J.B. Priestley, Hugh Walpole, C.E. Joad, Raymond Ruyer y Jorge Luis Borges¹, pero buscaremos en vano su nombre en las Historias de la Literatura y de la Filosofía. Para colmo, además de ser inclasificable, era un provinciano que vivía alejado de las cortes literarias.

Autores tan dispares como Arthur C. Clarke, Brian Aldiss, Virginia Woolf y Doris Lessing admitieron su influencia, pero su nombre es poco conocido fuera del círculo de los expertos. Y, sin embargo, su obra representa un hito ineludible en la evolución del utopismo, bajo su forma contemporánea de ciencia ficción, tanto como una personal y tensa síntesis de las ideas-fuerzas de la primera mitad de este siglo.

La ciencia ficción «clásica» le debe tanto como a Jules Verne y a H.G. Wells. Stapledon es el patriarca que le ha dado al género casi todos sus temas fundamentales y un permanente motivo filosófico: la mutabilidad del hombre. La relectura de sus principales obras nos

«El intelecto, atisbando más allá de los astros, no descubre ningún Hacedor de Estrellas, sino sólo oscuridad. Ni Amor, ni Poder siquiera: sólo la Nada. Y sin embargo, el corazón alaba...»

(Olaf Stapledon, *Hacedor de estrellas*)

«Debía alcanzarlo, era preciso, aunque al fin no fuese yo el cazador, sino la presa. Mi perseguido, indudablemente, era eso que los hombres llaman Dios, el amado, el hermoso, el temible...»

(Olaf Stapledon, *Sirio*)

revela un inagotable semillero de ideas y temas que su privilegiada imaginación se limitó a veces a esbozar y que tantos otros explotaron, a menudo con menos grandeza y con suerte diversa.

Como escritor, Stapledon ha llevado al paroxismo la perspectiva olímpica, convirtiéndose en un demiurgo que no se limitaba a componer meras novelas cuyos personajes fueran hombres, generaciones o pueblos. Fue capaz de poner en movimiento mundos enteros, especies humanas y más que humanas, soles y galaxias.

«La permanencia del Hombre en Venus duró casi tanto como su entera carrera terrestre». Frases como ésta, que han sorprendido a mentes tan distintas como la del filósofo Raymond Ruyer o la del escritor Brian Aldiss, parecen negar toda narratividad para asimilarse a la sequedad del informe científico. Y, sin embargo, dan la medida del diseño stapledoniano. Suponen atreverse a novelar la historia del universo, escribiendo poemas «cosmológicos» sin pensar en la estética y procurando insuflar en el mundo de la ciencia algo del misterio de los mitos arcaicos².

1. En 1939, Borges decía estar hastiado de H.G. Wells, quien «prefiere ahora la divagación política o sociológica a la rigurosa invención de mundos imaginarios», sólo para regocijarse con la aparición de «dos agudos continuadores: Olaf Stapledon y C.S. Lewis». En J.L. Borges, *Textos cautivos*, Madrid, Anaya, 1998 (*El Hogar* n° 182, Buenos Aires, 10 de febrero de 1939, a propósito de Lewis).

Stapledon fue un filósofo que eligió la forma de la novela para construir toda una cosmovisión: optó por la ficción «científica», como se decía en su tiempo, o «especulativa», como se dijo luego.

El fin que persigo no es simplemente crear ficciones estéticamente admirables. Es necesario producir no sólo mera historia o mera ficción, sino mitos.

Un mito verdadero es aquél que, dentro del universo de una determinada cultura (tanto viva como muerta), expresa con riqueza, y a menudo trágicamente, lo más admirable que puede pensarse en el marco de dicha cultura.

Un mito falso es aquel que trasgrede violentamente los límites de credibilidad fijados por su propia matriz cultural, o bien expresa admiraciones que se encuentran menos desarrolladas en las más elevadas visiones de esa cultura.

Este libro no pretende ser un verdadero mito ni una verdadera profecía, pero constituye un intento de creación mítica³.

En este pasaje está contenido todo el programa de Stapledon, quien como Platón veía al mito como una verdad teórica puesta en movimiento. En él, descubrimos tanto una reminiscencia del mito platónico como algún eco de Nietzsche o de Sorel.

Muchos son los que se extasiaron con *Cosmos* y los libros de Carl Sagan, con su visión poética de la ciencia y fueron seducidos por su metafísica implícita, una suerte de panteísmo evolucionista. Particularmente, nos impresiona su «calendario cósmico», donde toda la historia humana se resume en unas décimas de segundo: logra provocarnos algún estremecimiento pascaliano, al hacernos reparar en nuestra insignificancia física.

Si queremos remontarnos a las fuentes del credo de Sagan, y aun al origen de uno de sus más preciados recursos, el «calendario cósmico», es probable que desemoquemos en Stapledon. En efecto nadie, desde Dante, había pensado en una escala cosmo-lógica tan amplia: los «calendarios cósmicos» se pueden encontrar en las principales obras de Stapledon, cincuenta años antes de que Sagan descubriera su valor retórico. Hasta es posible sostener que Stapledon fuese más crítico que el astrofísico de Cornell, gracias precisamente a esa disciplina filosófica que atemperaba su desbordante imaginación.

2. Borges ironizaba sobre la torpeza (o indiferencia) literaria de Stapledon, «cuyos libros quieren ávidamente, abarcar el universo y la eternidad» (en *El Hogar* n° 101, 19 de noviembre 1937). «Harto inferior a Wells como artista —escribía Borges— lo supera en el número y en la complejidad de sus invenciones». Y añadía: «narra sus maravillas en el estilo impersonal de un historiador. Temo que la palabra 'historiador' sea demasiado cálida...» (en *El Hogar* n° 83, 1937) En J.L. Borges, op. cit.

3. Olaf Stapledon, *Last and First Men*, Londres, Penguin, 1963. Con prólogo de Brian Aldiss. Prefacio del autor.

Se atreve a novelar la historia del universo escribiendo poemas «cosmológicos» sin pensar en la estética y procurando insuflar en el mundo de la ciencia algo del misterio de los mitos arcaicos

Stapledon pretendió nada menos que elaborar un mito contemporáneo, partiendo del evolucionismo, del maquinismo, de la nueva física y de la experiencia de dos guerras mundiales. Quiso ser un Dante que pintara cielos en expansión e infernales catástrofes planetarias.

Si hoy viviera, la ciencia le aportaría nuevas y más asombrosas sugerencias para su ambiciosa historia del universo, que ya resiente el paso del tiempo. Pero sigue siendo admirable el espíritu con que se atrevió a pensar una epopeya que diera cabida a Darwin, a Freud y a Einstein, pero también a Hegel, a los mitos cosmogónicos y al anhelo de los místicos.

En 1949, cuando Stapledon viajó a los Estados Unidos para asistir a un congreso de intelectuales comprometidos, se encontró con que nadie lo conocía. Hasta el FBI, que lo sospechaba comunista, quedó perplejo tras someterlo a largos interrogatorios. Impedido de recibir dinero desde su país, fue salvado por sus admiradores, los lectores de ciencia ficción, encabezados por Frederik Pohl y el joven Theodore Sturgeon, quienes lo ayudaron con generosidad. Con el tiempo, también sería olvidado por los apologistas del género: su compatriota Kingsley Amis ni siquiera mencionaba su nombre.

Tres décadas más tarde, su biógrafo tuvo que explicarles a los archivistas y bibliotecarios británicos que Stapledon era inglés, porque nadie recordaba su nombre. Cuando conoció a Agnes, la octogenaria viuda de Stapledon, recibió de sus manos las llaves de la casa que había mantenido intacta durante treinta y dos años, cuidando los papeles de Olaf a la espera de alguien que volviera a interesarse por él.

El mundo académico generalmente lo ignoró y sólo en los estudios sobre el pensamiento utópico podían encontrarse referencias a su obra⁴. Con la publicación de la primera biografía de Stapledon, escrita por el norteamericano Robert Crossley tras quince años de investigación⁵, quizá comience a ponerse en marcha su redescubrimiento.

4. Véase Raymond Ruyer, *L'Utopie et les utopies*, París, P.U.F., 1950; Arnheim Neusüss, *Utopía*, Barcelona, Barral, 1971; Frank E. Manuel (comp.), *Utopías y pensamiento utópico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.

5. Robert Crossley, *Olaf Stapledon. Speaking for the Future*, Liverpool University Press, 1994.

Un provinciano del Cosmos

La ciudad de Liverpool tiene dos glorias. Una la comparte con Manchester como arquetipo de industrialización sucia y capitalismo salvaje. La otra, más reciente, fue la de haber sido la cuna de los Beatles.

Olaf Stapledon nació en Wirral, cerca de Liverpool, en 1886. Salvo algunos viajes que realizó sobre el final de su vida, vivió casi siempre en Liverpool, estudió en su universidad y enseñó en ella. Era veinte años menor que H.G. Wells, pero no pudo emular su fama.

Descendiente de marinos y armadores navales, se crió en Port Said (Egipto) en una época en que su madre y la esposa de Fernando de Lesseps, el constructor del canal de Suez, eran las únicas europeas de la ciudad. Su familiaridad con la ciudad árabe se manifestará en varias de sus novelas.

Heredó cierta fortuna de su familia, que le permitiría subsistir por años dando cursos de extensión universitaria a obreros y empleados. También recibió una formación que combinaba al agnosticismo con ese misticismo naturalista que inspiraban las ideas de Ruskin y Carlyle.

Su madre, que había encontrado el nombre «Olaf» en un libro de Ruskin, lo envió a Abbotsholme, una escuela «progresista» de inspiración ruskiniana que dirigía un célebre educador, Cecil R. Reddie. En Abbotsholme se enfatizaba la vida al aire libre, la camaradería y el trabajo manual. Allí también estudiaron Stanley Unwin, el editor de Tolkien, y el crítico Lytton Strachey.

Stapledon continuó sus estudios en el Balliol College de Oxford y durante un año se desempeñó como maestro de escuela en Manchester: uno de sus alumnos de entonces fue el pensador socialista Harold Laski.

A los veinticinco años, volvió por un tiempo a Port Said como empleado de la Ocean Steam Ship Company, la compañía naviera a la cual había estado ligada toda su familia. También publicó un pequeño volumen de poemas (*Latter-Day Psalms*, de 1914).

Convencido pacifista, al iniciarse la primera guerra mundial se enroló como voluntario en el equipo sanitario no combatiente de los cuáqueros, la *Friend's Ambulance Unit*. Con ellos, estuvo en el frente francés, entre 1915 y 1919, y mereció la *Croix de Guerre*. Nos ha dejado un relato de esta experiencia en la novela *Los últimos hombres en Londres*.

De regreso a Gran Bretaña en 1919, se casó con su

prima Agnes, a quien había conocido a los seis años. Agnes vivía en Australia, y durante años intercambiaron cartas de amor que hoy también han sido publicadas por Crossley.

Agnes fue su pasión más perdurable, y puede decirse que su vida matrimonial fue feliz. Los únicos paréntesis, muchos años más tarde, fueron su *liason* con una activista política llamada Evelyn Gibson —que no dejaba de parecerse a Agnes— y una fugaz aventura con otra mujer. Pese a sus audacias literarias (los matrimonios grupales de *La última y primera Humanidad*, el incesto de *Juan Raro* y la relación del perro *Sirio* con su ama) Stapledon era mucho más casto que sus promiscuos contemporáneos de Bloomsbury. Quiso persuadir a Agnes de que debía compartirlo con Evelyn, y en aras del progresismo, Agnes lo aceptó por

un tiempo, aunque pronto Olaf puso punto final a la relación con su amante.

En los años veinte el matrimonio Stapledon, que gozaba de cierta prosperidad gracias a las rentas familiares, tuvo dos hijos y levantó una casa con un altillo desde el cual todas las noches Olaf cumplía el rito de observar las estrellas con su telescopio.

Olaf completó su doctorado en filosofía en Liverpool, con una tesis sobre *El sentido*

(*Meaning*, de 1924), que tuvo cierta repercusión académica. Años después escribiría otros dos libros de filosofía dirigidos a un público más amplio: *Una teoría ética moderna* (*A Modern Theory of Ethics*, de 1935) y *Filosofía y vida* (*Philosophy and Living*, de 1939).

Nunca obtuvo una cátedra estable, y trabajó durante años como *lecturer* («conferenciante») en los cursos de extensión universitaria de la WEA (*Worker's Educational Association*) disertando ante obreros y desocupados sobre temas heterogéneos como historia de la industria, darwinismo, genética o literatura inglesa.

La década del treinta fue su período más fecundo. En esos años escribió sus obras más perdurables: *La última y primera Humanidad* (*Last and First Men*, de 1930) y su continuación *Los últimos hombres en Londres* (*Last Men in London*, de 1932), *Juan Raro* (*Odd John*, en 1935) y *Hacedor de estrellas* (*Star Maker*, de 1937).

Estas obras de ficción iban alternándose con ensayos políticos, como *Un mundo que despierta* (*A Waking World*, de 1934), *Santos y revolucionarios* (*Saints and Revolutionaries*, en 1939), *Nuevas esperanzas para*

En toda su obra abundan las referencias a la «dialéctica histórica» y los futuros utópicos que imagina siempre tienen un carácter «socialista» o más bien anarquista.

Fue una suerte de místico agnóstico, un espiritualista de izquierda

Gran Bretaña (*New Hope for Britain*, 1939) y *Más allá de los «ismos»* (*Beyond the «isms»*, de 1942).

Al cumplir los cincuenta, trazaba esta retrospectiva de su vida:

Soy un chambón congénito, protegido (¿o arruinado?) por el sistema capitalista. Recién ahora, después de medio siglo de esfuerzo, he empezado a aprender a desempeñarme. Mi infancia duró unos veinticinco años: la moldearon el canal de Suez, el pueblito de Abbotsholme y la universidad de Oxford. Ensayé diversas carreras, huyendo cada vez ante el inminente desastre.

Maestro de escuela, aprendí de memoria capítulos enteros de la Escritura la víspera de la lección de Historia Sagrada.

En una oficina de Liverpool eché a perder listas de cargas; en Port Said, candorosamente permití que los capitanes llevaran más carbón que el estipulado.

Me propuse educar al pueblo. Mineros de Workington y obreros ferroviarios de Crewe me enseñaron más cosas de las que aprendieron de mí. La guerra de 1914 me encontró muy pacífico. En el frente francés dirigí una ambulancia de la Cruz Roja.

Después: un casamiento romántico, el hábito y la pasión del hogar. Como adolescente casado de treinta y cinco años, me desperté.

Penosamente, pasé del estado larval a una madurez deforme, atrasada.

Me dominaron dos experiencias: la filosofía y la convicción del trágico desorden de nuestra colmena humana...

Ahora, ya con un pie sobre el umbral de la adultez mental, advierto con una sonrisa que el otro está al borde de la sepultura.⁶

En los años de la guerra, los Stapledon construyeron su nueva casa de Simon's Field, donde recibían generosamente a refugiados y cultivaban una huerta. Allí Stapledon escribió *La Oscuridad y la Luz* (*Darkness and the Light*, de 1942) y *Sirio* (*Sirius*, de 1944). Sus últimas obras de ficción serían *Las llamas* (*The Flames*, en 1947) y *Un hombre dividido* (*A Man Divided*, en 1950).

Un año antes de morir viajó a New York, en pleno macartismo, invitado a participar de un encuentro de intelectuales de izquierda. Habló de diálogo y de paz con los soviéticos, compartiendo la tribuna con el compositor Dimitri Shostakovich y el físico Harlow Shapley, en un teatro rodeado de airados manifestantes anticomunistas.

En sus últimos tiempos, llegó a ser uno de los iniciadores del movimiento contra el colonialismo y el *apartheid*.

Al igual que el profeta patagónico que imaginó en una de sus novelas, Stapledon no parecía envejecer, y sus amigos lo llamaban Peter Pan. Desde la foto de adolescencia, en que aparece junto al equipo de remo del College, hasta las de su viaje a EE.UU. de 1949, cuando ya tenía sesenta y tres años, sigue teniendo el mismo cabello rubio y las mismas facciones de estudiante, con apenas algunas arrugas más.

Siempre había sido un activo nadador y montañista, pero el 6 de setiembre de 1950, el colesterol y el tabaco pudieron más que él. Después de cenar con su esposa y su suegra, comenzó a despejar la mesa tal como era su costumbre, pero al llegar a la cocina se desplomó, fulminado por un mortal ataque cardíaco.

Su muerte fue tan poco dramática como sus catástrofes cósmicas. Así moría el hombre que había escrito frases tan frías como «la permanencia del Hombre en Venus duró casi tanto como su entera carrera terrestre». El mismo que el día en que la primera V2 caía sobre Londres, sólo anotaba en su diario: «Ago.21. ¡Bombas voladoras! E. M. Forster preside la conmemoración de Milton...».

Stapledon se describía como «una criatura tímida y amante del *confort*»⁷ y agradecía a su esposa por la «devastadora cordura» con que juzgaba sus obras⁸.

Fue una suerte de místico agnóstico, un espiritualista de izquierda. En sus tiempos, era considerado un hombre de extrema izquierda⁹, pero sus escritos están a bastante distancia del marxismo. «No soy comunista. No soy cristiano. Soy yo», le dijo a Sam Moskowitz en 1949. Un tiempo antes, había dibujado una caricatura de Wells que se encaminaba hacia la Utopía tras pasar delante de dos jaulas ideológicas, la de los Santos y la de los Revolucionarios. Stapledon se había dibujado a sí mismo como un pájaro posado en las rejas de la izquierda, con una leyenda: «Yo soy el grajo: libre, pero incierto».

Se definía como socialista y durante toda su carrera fue un pacifista consecuente. Así como durante la Primera Guerra Mundial había servido como enfermero, durante la Segunda dio cursos de ética a los oficiales de la RAF y conferencias a las tropas.

Como la mayoría de los intelectuales de su tiempo, Stapledon sintió la fascinación de la Revolución Rusa. Nunca se identificó con los comunistas, aunque aceptaba dialogar y cooperar con ellos.

6. Traducido por Borges, en *El Hogar* n° 101 (1937), en Jorge Luis Borges, *Textos cautivos*, Madrid, Anaya, 1998, p. 186.

7. Olaf Stapledon, *Last Men in London*, en *Last and First Men. Last Men in London*, Londres, Penguin, 1972, p. 577.

8. Prefacio de *Last and First Men*.

9. Lyon Sprague de Camp, *Science Fiction Handbook*, New York, Hermitage House, 1953, p. 87. De Camp no sólo lo califica de «extreme left-wing socialist», sino que le atribuye diecinueve novelas y conferencias sobre «fisiología».

Stapledon se disculpa por haber hecho obras tan extemporáneas, primero cuando Europa estaba por precipitarse en la guerra, y luego cuando parecía necesario concentrar todas las energías en el esfuerzo bélico nacional

En la novela *Los últimos hombres en Londres* imagina una experiencia mental (que luego sería imitada en muchas obras de ciencia ficción) cuyo sujeto es Lenin durante su exilio en París¹⁰.

Un observador del futuro penetra en la mente de «ese hombre de acero inoxidable, el futuro Todopoderoso» y le hace comprender por un instante cómo piensa su circunstancial adversario, un clérigo ortodoxo. Más allá de toda la corrupción que hay en el alma del «viejo villano», Lenin descubre un eco de «lo que pocos cristianos han experimentado jamás, la divinidad del Amor». Pero luego de un éxtasis de una hora, el revolucionario recobra su autodomínio y murmurando «no he venido a traer la paz, sino la espada», continúa escribiendo. En otro pasaje de la misma obra, al referirse a las consecuencias de la Primera Guerra Mundial, Stapledon afirma que «sólo en Rusia, y sólo por pocas décadas, pareció existir la posibilidad de un renacimiento»¹¹.

El superhombre *Juan Raro* reconoce a un militante comunista como «un espíritu religioso»¹² y recibe con respeto a los bolcheviques que lo visitan en su isla utópica, pero les dice que para él el comunismo es sólo un medio, no un fin en sí mismo.

En 1942, cuando escribe *La Oscuridad y la Luz*, la sombra de Stalin¹³ lo inclina a pronosticar la degeneración final de la revolución rusa:

El intento marxista de prescindir del primado de los valores fundamentales, amor y sabiduría, fue recordado como una perversión atribuida al envenenado clima de la edad del maquinismo¹⁴.

Por último, en *Sirio*, los comunistas aparecen como «enérgicos y abnegados (...) pero dogmáticos y parciales»¹⁵.

De todos modos, en toda su obra abundan las referencias a la «dialéctica histórica» y los futuros utópicos que imagina siempre tienen un carácter «socialista» o más bien anarquista. Su ideal era la pequeña comunidad que combinara la administración colectiva de los recursos vitales con la preservación de la individualidad creativa:

10. Olaf Stapledon, *Last Men in London*, p. 478 y ss.

11. *Ibidem*, p. 526.

12. Olaf Stapledon, *Juan Raro*, Buenos Aires, Minotauro, 1958, pp. 97-98. Traducción de C. Peralta y S. Lugones.

13. Olaf Stapledon, *Darkness and the Light*. Londres, Methuen, 1942, p. 12

14. *Ibidem*, p. 126.

El impulso comunitario se ha frustrado siempre por la dificultad de distinguir entre la verdadera comunidad y la salvaje unidad de la manada (...) entre los deberes hacia el espíritu y el mero orgullo (...) entre el amor y la posesión¹⁶.

El elitismo que el marxista Haldane le reprochaba a su *Juan Raro* parecería proceder de Nietzsche, tanto como la figura del profeta patagónico que aparece en *La última y primera Humanidad*. Pero si hubo influencia de Nietzsche, ésta debe haber sido involuntaria, ya que Stapledon se declaraba «hostil» al *Zarathustra*, un libro que consideraba «pomposo» y «ridículamente ególatra».

El propio C.S. Lewis, quien solía atacarlo desde la apologética cristiana, no vacila en reconocer que usó una de sus ideas (los cerebros autónomos) y admite que «Mr. Stapledon es tan rico en inventiva que bien puede soportar dejar prestado. Yo admiro tanto su inventiva (aunque no su filosofía) que no siento vergüenza en pedirselo»¹⁷.

Otro factor de peso son sus lecturas científicas. Hay que pensar que *La última y primera Humanidad*, donde la idea de manipulación genética está acabadamente desarrollada, apareció un año antes que *Un mundo feliz*, de Huxley. En *La Oscuridad y la Luz* prácticamente se anticipa la ingeniería genética, tal como hoy la entendemos. *Sirio* se basó en las experiencias de Waddington con embriones, que causaron revuelo en su tiempo.

También hay que recordar que en *Hacedor de estrellas* describe un modelo de universo «pulsátil» originado a partir de la explosión de un átomo primitivo. Esto es la hipótesis del *Big Bang*, enunciada por el canónigo Lemaître en 1927 y desarrollada por Hubble en 1929. Stapledon, que escribía su novela a mediados de la década del treinta, estaba pues en la vanguardia de la ciencia, y en *Juan Raro* podía darse el lujo de hacer algunas ironías sobre Bertrand Russell y James Jeans.

Evolucionista y espiritualista, materialista y místico, Stapledon es un espécimen británico. Desde que

15. Olaf Stapledon, *Sirio*. Trad. de Floreal Mazía. Buenos Aires, Minotauro, 1960, p. 170.

16. Olaf Stapledon, *Darkness and the Light*, p. 5.

17. C.S. Lewis, Prólogo a *Esta horrenda fortaleza*, Barcelona, Plaza y Janés, 1949. Por su parte, Stapledon replicaba que Lejos del planeta silencioso le había parecido «una fantasía deliciosa pero en cierto sentido perversa» y que las Cartas del Diablo eran «graciosas y sabias, pese a su ortodoxia cristiana».

Oxford se inclinó por la «filosofía de la naturaleza» en el siglo XIII, la filosofía inglesa se ha mantenido en una tradición antimetafísica que va del empirismo a la filosofía analítica, de Hume a Ryle. Pero tras haber sido echada por la puerta, la metafísica volvió «por la ventana», es decir a través de los poetas, desde Blake y Tennyson hasta Eliot. En este caso, retorna por el camino de la «ficción científica» y la novela filosófica.

Junto con la metafísica, aparece la temática religiosa. Basta recordar los intentos de Juan Raro por lograr una experiencia mística; el capítulo XV de *Hacedor de estrellas*, en el cual puede reconocerse el lenguaje de los contemplativos y ciertas fórmulas de San Agustín; o el capítulo IX de *Sirio*, que parafrasea un célebre poema religioso, *El sabueso celestial (The Hound of Heaven)* de Francis Thompson. Sin duda, aun manteniéndose al margen de las religiones institucionales, Stapledon era un espíritu religioso.

Estas peculiaridades de su pensamiento lo obligaron a tomar posición, a defenderse o aun a justificarse ante el lector en los prólogos de sus novelas. Stapledon se disculpa por haber hecho obras tan extemporáneas, primero cuando Europa estaba por precipitarse en la guerra, y luego cuando parecía necesario concentrar todas las energías en el esfuerzo bélico nacional.

No ve con simpatía a los escritores «comprometidos» que se enrolan en la propaganda política, pues considera que el mayor servicio que puede prestar un escritor a la causa progresista es indirecto: en ningún momento debe renunciar a mantener la «autoconciencia crítica de la especie humana».

A riesgo de suscitar las iras de la derecha y de la izquierda, defiende el uso que ha hecho de conceptos religiosos como «espiritual» y «culto». Éstos «han llegado a ser tan obscenos para la Izquierda como las viejas palabras sexuales lo son para la Derecha» y sugieren una experiencia «que la Derecha es capaz de pervertir y la Izquierda de tergiversar»¹⁸.

Mucho se ha discutido sobre si las ficciones de Stapledon son novelas o simplemente «grandes relatos» en estado puro, sin personajes ni peripecias. C.S. Lewis fue quizá el primero en señalar que por su forma, *La última y primera Humanidad* no era una novela, sino

algo así como una «pseudo-historia»: el ritmo, la atención puesta en los grandes movimientos, el estilo en general eran más los del historiador que los del novelista¹⁹.

Stapledon parecía admitirlo: al presentar a *Hacedor de estrellas*, decía que «juzgada según los cánones de la novela, es decididamente mala. De hecho, no es una novela»²⁰. *La última y primera Humanidad* «es una obra de ficción... no es ciencia, sino arte»²¹. *Los últimos hombres en Londres* es «una obra de ficción, pero no pretende ser una novela»: no tiene trama, ni hay en ella otro héroe que el Hombre²². Una y otra vez, Stapledon proclama que no pretende ser profeta, pues

la predicción histórica siempre está condenada al fracaso. El sociólogo más sofisticado, y menos todavía el escritor de ficción, son profetas apenas más confiables que el viejo Thomas More. Por cierto, yo, que fracasé totalmente en predecir el advenimiento del fascismo, no puedo aspirar a describir las próximas fases de la historia europea...²³

Treinta años antes de que Judith Merrill hablara de la ciencia ficción como «literatura de la imaginación disciplinada» Stapledon ya la entendía así:

Escribir sobre el futuro puede parecer una concesión a la especulación incontrolada, por el gusto de lo maravilloso. Sin embargo, en esta esfera, *la imaginación controlada* puede ser un valioso ejercicio para las mentes que están preocupadas por el presente y sus potencialidades²⁴.

Esta actitud llevó a Stapledon a interesarse por la ciencia ficción popular, por entonces bastante poco respetable. Su vinculación con ella nació a partir de una carta que enviara a la Sociedad Interplanetaria Británica: un club que reunía a los aficionados a la Astronomía y a los que soñaban con la astronáutica, muchos años más tarde presidido por Arthur Clarke. Stapledon adhirió a la Sociedad —entre cuyos miembros estaba George Bernard Shaw— y su carta atrajo la atención de un joven escritor, Eric Frank Russell. Fue Russell —uno

No ve con simpatía a los escritores «comprometidos» que se enrolan en la propaganda política, pues considera que el mayor servicio que puede prestar un escritor a la causa progresista es indirecto: en ningún momento debe renunciar a mantener la «autoconciencia crítica de la especie humana»

18. Prefacio de *Star Maker*.

19. C.S. Lewis, "On Science Fiction", en Damon Knight (ed.), *Turning Points*, Harper & Row, Nueva York, 1977, p.125.

20. Prefacio de *Star Maker*.

21. Prefacio de *Last and First Men*.

22. Prefacio de *Last Men in London*.

23. Prefacio de *Darkness and the Light*.

24. Prefacio de *Last and First Men*.

de los pocos británicos que publicaba ciencia ficción en Estados Unidos— quien lo invitó a mirar sin prejuicio el contenido de «esas» revistas. A la vez, Russell actuó como puente entre Stapledon y los escritores del género, permitiendo que la obra solitaria del filósofo fuera conocida y pronto imitada. Cuando Stapledon fue a los Estados Unidos, los únicos que parecían conocerlo fueron los aficionados del Hydra Club.

De este modo, la descendencia intelectual de Stapledon creció a ambas orillas del Atlántico, y su nombre fue respetado en el mundillo de la ciencia ficción, aunque no siempre se comprendieran sus ideas. Por ejemplo, cuando Sam Moskowitz quiere homenajearlo no halla nada mejor que atribuirle la idea del Imperio Galáctico, con lo cual lo rebaja a la altura de folletinos como Edmond Hamilton o E.E. Smith, o se limita a mencionarlo como uno de los autores que más influyeron sobre Arthur Clarke²⁵.

Pero hay mucho más que eso. De *Sirio*, el perro parlante, descienden los perros sabios de Clifford Simak (*Ciudad*, de 1953); de Juan Raro, todos los mutantes y superhombres, desde Van Vogt (*Slan*, en 1940) hasta Zenna Henderson (“Ararat”, de 1952). En la obra de Stapledon se encuentran ya las plantas ambulantes de Wyndham (*El día de los trífidos*, de 1951); también está la «reserva natural» común a todas las distopías, incluyendo la de Huxley, y una multitud de ideas que fueron usadas por Murray Leinster y tantos otros. Casi todos los temas clásicos de la ciencia ficción, salvo los robots y las naves espaciales, pueden encontrarse en su obra.

Ascenso y caída del Hombre

Los «personajes» de la primera gran «novela» de Stapledon (*La última y primera Humanidad*) son civilizaciones y especies enteras. Su «acción» compromete a todo el Sistema Solar.

Sus escalas temporales son realmente aterradoras, y se van amplificando de capítulo en capítulo, tendidas entre dos términos: la formación del sistema solar y la extinción del hombre. No hay demasiado dramatismo en este perpetuo surgimiento y declinación de especies, cada una con sus respectivas culturas, su ciencia, su arte y su religión. Pero hay que recordar que el autor no se proponía entretener ni ofrecer al lector la posibilidad de identificarse. Sólo quería trazar los grandes lineamientos de un proceso cosmogónico desde una perspectiva «científica», casi suprahumana.

El calendario cósmico que sirve de trama a *La última y primera Humanidad* se inscribe dentro de las escalas temporales todavía más amplias de *Hacedor de estrellas*. Abarca nada menos que la historia de dieciocho «especies» (no razas) humanas, contando a partir del *homo sapiens*: Stapledon la había detallado en enormes

Mucho se ha discutido sobre si sus ficciones son novelas o simplemente «grandes relatos» en estado puro, sin personajes ni peripecias

gráficos coloreados que llenaban su estudio. Describir los destinos de todas las especies le llevó apenas unas trescientas páginas, una hazaña de síntesis imposible de superar aquí.

En la trama stapledoniana, se prevé que la especie *sapiens* habrá de autodestruirse en diez millones de años. Un cálculo quizá optimista, dirán algunos.

Después de nuestra extinción, aparecen los Segundos Hombres, de aspecto titánico, quienes a su vez sucumben ante una invasión marciana: ¿un homenaje a Wells? Esta guerra también destruye a Marte, pero le confiere a la descendencia humana ciertas facultades telepáticas.

Transcurren otros treinta millones de años y surgen los Terceros, que llegan a dominar el Arte Vital (que hoy llamaríamos «ingeniería genética») y crean a sus sucesores, los Grandes Cerebros. Éstos los reducen a la esclavitud, pero también terminan por aniquilarse entre sí.

Los Quintos aprenden a viajar por el espacio, y ante el peligro que corre la Tierra, emigran a Venus, donde permanecen durante dos mil millones de años. En Venus se producen varias adaptaciones: los Sextos (pisciformes), los Séptimos (pigmeos alados) y los Octavos, que vuelven a caminar por la superficie.

Una nueva catástrofe cósmica, mil millones de años más tarde, obliga a los Octavos a emigrar hacia Neptuno, que será el escenario de la etapa final de la humanidad. En Neptuno surgirán y desaparecerán varias especies. Los Decimooctavos, de aspecto paquidérmico y elevada sabiduría serán los Últimos Hombres.

Los Últimos toman conciencia de que el Sistema Solar está definitivamente condenado, y el hombre junto con él. Deciden asumir su destino con una filosofía resignada (el «amor fati» de los estoicos) pero emprenden dos proyectos que habrán de ocuparlos hasta su extinción. Uno es el envío al cosmos de esporos que encierran toda la información genética humana, confiando con que el viento solar los impulsará hasta las estrellas. El otro, es la exploración sistemática del pasado mediante viajes telepáticos por el tiempo. En la ficción, es uno de ellos quien le dicta el texto a Stapledon y escribe el prólogo.

De toda esta epopeya, vamos a centrarnos aquí tan sólo en las predicciones de corto y mediano plazo, las que atañen al futuro de nuestra especie, el *homo sapiens*.

25. Sam Moskowitz, op.cit., pp.145-46.

La inventiva de Stapledon es asombrosa cuando se trata de crear instituciones culturales complejas, y hasta que apareció Ursula K. Le Guin no tuvo rival. Basta mencionar sus religiones imaginarias: el culto de la Juventud entre los Patagónicos, la cruzada marciana para rescatar los diamantes, el culto de la evanescencia de los Quintos, y el ritual de los Hombres Alados.

Pero en cuanto a la anticipación tecnológica, y sobre todo a la política, deja mucho que desear, como él mismo admitiría más tarde. Stapledon escribía quince años antes de Hiroshima, pero en su obra la energía atómica es utilizada en forma sistemática recién por los Quintos Hombres, dentro de muchos millones de años. Los viajes espaciales también se inician en la misma Era, sin que se registre ningún intento anterior.

Lo que vendrá

El libro lleva por subtítulo «Una historia del futuro cercano y lejano». Pero el autor advierte que si llega a caer en manos de un lector de la próxima generación (la nuestra), seguramente lo hará sonreír. Veamos qué sonrisas y qué sorpresas puede depararnos esta visión de la historia reciente y de lo que todavía nos espera.

La narración comienza en 1930, con una «Europa balcanizada». Stapledon no llegó a prever la Segunda Guerra Mundial, y en su lugar imaginó dos conflictos limitados: el anglo-francés y el ruso-alemán. Éste fue su error más conocido, y hay que atribuírselo a su fe en el internacionalismo y el pacifismo.

Supuso que Alemania, tras la derrota, se replegaría sobre sí misma y concentraría todas sus energías en la ciencia y la cultura. Escribir esto en plena República de Weimar, después de la hiperinflación y durante el ascenso del nazismo, fue ciertamente miope. Pese a todo, Stapledon tuvo un acierto puntual: tras algunas hostilidades entre Francia e Italia, el fascismo se derrumba, y Mussolini es muerto «por la turba romana».

La guerra anglofrancesa estalla por motivos de puro chauvinismo, y por un momento parece que va a ser detenida a tiempo por iniciativa del Primer Ministro británico. Este equivalente stapledoniano de Churchill, en lugar de prometer «sangre, sudor y lágrimas», propone a su pueblo un sacrificio en aras de la paz, y comunica a los franceses que Inglaterra no responderá a sus bombardeos.

El gesto conmueve a los pacifistas de ambos países, quienes fuerzan a sus gobiernos a firmar la paz. Pero cuando esto parece inminente, una explosión accidental mata a la princesa británica (¿Elizabeth II?) y vuelve a encender el odio. La guerra se reanuda y termina arruinando a ambos países, que quedan marginados de la escena internacional.

Surge entonces Alemania como potencia europea y su rival, la Unión Soviética. Los rusos han caído bajo la influencia económica norteamericana a causa de su abultada «deuda externa». La guerra entre ambos países se desencadena a causa de un libro «racista» publicado en Alemania, donde se denuncia que el espíritu eslavo «está envenenando a Europa».

El resultado de esta nueva contienda europea es la ruina de Alemania y de la URSS. Los Estados Unidos intervienen militarmente en Europa, con la excusa de defender sus inversiones en territorio ruso.

Comienzan entonces a perfilarse dos grandes bloques que se disputarán la supremacía mundial: China y Estados Unidos. Aquí hallamos anticipaciones de gran clarividencia: «China —escribe Stapledon— había aprendido mucho del bolcheviquismo militante...». En su versión de la historia, China no se hace comunista, pero construye de todos modos un estado totalitario, con «un Partido vigoroso, devoto y despótico» basado en «su tendencia a pensar en términos sociales antes que individualistas». Pese a que Stapledon apostó por Chiang Kai-shek antes que por Mao Zedong, el resultado es bastante parecido a lo que efectivamente ocurrió.



Por otra parte, afirma que «los Estados Unidos proclamaban abiertamente que ellos eran *los guardianes del planeta entero*» y que «su cultura dominaba al mundo a través de *la prensa, el cine y la televisión*».

Un nuevo incidente ocurrido en Italia enciende las hostilidades entre Europa y Estados Unidos. Mientras la flota aérea norteamericana vuela hacia Inglaterra «con ánimo de linchamiento» y dispuesta a arrasarla, ocurre un hecho singular. En una reunión secreta, un joven científico chino presenta a un grupo de investigadores del mundo entero el Arma Final: la energía atómica. Como demostración, vuela una isla y les ofrece a los científicos el poder para adueñarse del mundo y pacificarlo. La propuesta es rechazada, y se opta por destruir el arma, por considerársela demasiado peligrosa. Pero antes de deshacerse de ella, el inventor aniquila en el aire a la flota aérea norteamericana, salvando momentáneamente al Viejo Mundo.

Bien pronto, este acto provoca una represalia devastadora. Europa es bombardeada con gases que destruyen sus centros vitales y aniquilan su cultura. Ensoberbecidos, los norteamericanos se anexan todo el continente y también toda la América del Sur. En Oriente, mientras tanto, Japón sella su alianza con China.

El imperio norteamericano dura dos siglos, durante los cuales China profundiza su nacionalismo, pese a la occidentalización que ha sufrido. Por otra parte, tanto el bloque occidental como el oriental tienen ideologías y religiones similares: una mezcla de conductismo y fundamentalismo.

Hacia el año 2300 sobreviene la primera crisis de recursos energéticos. China y EE.UU. se disputan los yacimientos antárticos, última reserva del planeta, y terminan por enfrentarse en una nueva guerra. Al cabo de algunas décadas de lucha, los empresarios de ambos bandos retiran el apoyo a sus respectivos gobiernos, y tras un acuerdo secreto, firmado en una isla del Pacífico, fundan un Estado Mundial, que será controlado por los poderes económicos.

A partir de ese momento, el mundo es gobernado por un Directorio Financiero y un Consejo Industrial. Se ha «americanizado» definitivamente, y las diversas religiones se han unificado en el culto de la Ciencia, cuyos dogmas proceden de la física del siglo XX: la Divina Energía y el Divino Movimiento. La paz del Estado Mundial dura cuatro mil años: el planeta se puebla de fábricas y enormes rascacielos.

Cuando comienza a agotarse el carbón, algunos proponen recurrir a la energía eólica y volcánica, para aplazar la crisis energética. Pero la religión dominan-

te obliga a rendir culto a la velocidad y compromete a todo ciudadano a participar en intensas prácticas de vuelo en aviones eléctricos, competencias deportivas, festivales de danza y todo cuanto signifique movimiento.

Estos rituales masivos, con su despilfarro de energía, ocasionan el colapso del Estado Mundial. Cuando las reservas de carbón se agotan definitivamente, el mundo aún continúa realizando inmensos desfiles y festivales de acrobacia aérea. Antes que renunciar a ellos, los hombres prefieren sucumbir.

Pero a medida que decrecen las reservas, la civilización va recayendo en la barbarie. La humanidad se hunde así en una Edad Oscura que dura varios milenios, antes de que la civilización comience a renacer, esta vez en la Patagonia.

Los cambios geológicos han hecho emerger tierras en el Atlántico Sur: la Patagonia está unida a las islas Malvinas, las Georgias del Sur y la Antártida. En la Argentina austral resurgen las etnias indígenas, que apenas han llegado a «americanizarse». Un pequeño y laborioso pueblo se establece al este de Bahía Blanca, y desde allí va expandiéndose por el sur hasta las Georgias, y por el norte hasta Brasil.

Pacíficos y conciliadores, con una cultura donde la sexualidad juega un papel menor, los patagónicos vuelven a poblar el mundo. También difunden su credo, el culto de la Juventud, basado en el mito de su mesías, el Niño que se Negó a Crecer.

Pero cuando han llegado a su apogeo, los patagónicos redescubren la civilización que los ha precedido. Este impacto les provoca una crisis espiritual, pues su tecnología es aun «medieval». Reanundan el camino de la investigación científica y pronto comienzan a manejar la energía atómica. Es entonces cuando un accidente provoca el estallido de una de sus minas de «material nuclear» (¿uranio?). Desde la Cordillera de los Andes, se inicia una explosiva reacción en cadena que barre toda la superficie civilizada del planeta. Con ella, termina la historia del *homo sapiens*.

¿Qué decir de esta brillante mezcla de errores evitables y de aciertos inesperados? Pese al desajuste temporal, encontramos aquí el renacimiento de China como potencia, la crisis energética, el culto de la velocidad y la dominación económico-cultural norteamericana.

Quizá puedan considerarse estos capítulos como una muestra de prospectiva fallida, tan fallida como las predicciones de la futurología «científica» que surgiría décadas más tarde. Pero haciendo un balance de éxitos y fracasos, quizá salga mejor parada la ficción.

Casi todos los temas clásicos de la ciencia ficción, salvo los robots y las naves espaciales, pueden encontrarse en su obra

En la siguiente «novela», *Los últimos hombres en Londres*, Stapledon combina elementos autobiográficos con una suerte de ensayo sobre el fin de la Modernidad.

Aquí es uno de los últimos hombres, de éstos que viven en Neptuno en el más remoto futuro, quien en su exploración telepática del pasado toma contacto con un niño llamado Paul, en el Londres de 1914, y lo observa durante todos los años de su maduración²⁶.

El distanciamiento del narrador, quien estudia a su espécimen humano sin pasión alguna, permite analizar desde una óptica distinta la ingenua concepción del mundo del niño Paul, sus conflictos sexuales y su educación sentimental, sus inquietudes religiosas y su sensibilidad, expresada en varios poemas juveniles de Stapledon que se intercalan en la obra.

Como el autor, Paul se hace pacifista y sólo va a la guerra para prestar servicios en una ambulancia de voluntarios: también pasa por una etapa comunista y una devota. Cuando aprende a comunicarse con el ser que lo está observando, éste le recomienda que lea *An Experiment with Time*, de J.W. Dunne, y *La última y primera Humanidad* de Stapledon. En la ficción, Paul llega a mantener una activa correspondencia con el autor.

En uno de los últimos capítulos, titulado “Superhombres sumergidos”, se anticipa el tema de *Juan Raro* y *Sirio*. Gracias a su huésped, Paul conoce a varios mutantes geniales, ignorados o marginados como monstruos por la sociedad actual: en especial, hay uno llamado Humpty que prefigura a los superhombres fracasados que desfilarán por las páginas de *Juan Raro*.

El libro finaliza con una visión desesperanzada de los últimos hombres, quienes aún siguen empeñados en diseminar la vida humana en el cosmos, aunque su decadencia es cada vez más evidente.

Superhombres

Juan Raro, subtítulo «un relato entre serio y jocoso», retoma el tema del mutante esbozado en la obra anterior y lo desarrolla en sentido casi nietzscheano. Juan Wainwright, de aspecto desagradable y de madurez tardía, es un genio prematuro que anticipa la evolución de la especie, pero no puede ser aceptado por la sociedad actual y perece trágicamente.

Superman, el gran mito norteamericano, había nacido en 1933, de la mano de Siegel y Schuster. El superhombre de la historieta encarnaba un sueño de omnipotencia; estaba dotado de poderes casi divinos e inteligencia sobrehumana, pero tenía la misma psicología que sus lectores.

26. En mi ensayo *El Señor de la Tarde. Conjeturas en torno de Cordwainer Smith* (Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1984) he señalado que existen buenas razones para creer que la lectura de este libro por el adolescente Paul Linebarger haya sido el factor desencadenante de su primera crisis esquizoide.

Juan Raro, nacido tres años más tarde, tiene en común con Superman la inteligencia, pero carece de fuerza física, y su psicología es más afín a la del *Zarathustra* de Nietzsche. Sus únicos rasgos paranormales son el autocontrol y las facultades telepáticas.

Es un personaje soberbio y casi odioso, concebido para escandalizar imaginando cómo puede ser un espíritu «más allá del bien y del mal». Su carrera comienza con un incesto. Comete un homicidio a la manera de Raskolnikov, sólo para probar sus fuerzas. Cuestiona a sabios y poderosos. Rechaza a la filosofía por insulsa, ridiculiza la ciencia por primitiva y fustiga la religión por haber traicionado al espíritu.

Juan interroga tanto a «un filósofo y sociólogo de Cambridge» (¿Russell?) como a un arzobispo anglicano, sin que satisfagan sus inquietudes. Rechaza el antropomorfismo de la religión, pero tras una visita a la catedral vacila: en la religión hay «un 99 % de fábula y un 1 % de otra cosa. Pero, ¿qué?».

El ascenso del fascismo y el desgarramiento de Europa por los nacionalismos, a los que llama «clubes del odio», le hacen perder la esperanza en la humanidad, a la que por un momento llegará a ver como «ganado». Como todo profeta, se retira al desierto. En el bosque, Juan vive de modo primitivo y caza un ciervo con sus propias manos.

Enriquecido por esta experiencia, resuelve buscar y convocar a todos los «superhombres sumergidos» del mundo: locos, deformes, marginados, miembros de las razas postergadas. Juntos, se instalan en una isla del Pacífico y tras aniquilar sin piedad a los nativos, fundan una comunidad utópica y cosmopolita.

La comunidad, que emplea la energía nuclear controlada mentalmente, despierta pronto la codicia de las grandes potencias. Al ver que habrán de convertirse en el centro de un conflicto insoluble, los mutantes se suicidan en masa, y toda su historia es silenciada para siempre.

El Fin y el Principio

Hacedor de estrellas marca la culminación del pensamiento y de la imaginación de Stapledon, quien la consideraba su obra más lograda.

Esta vez se trata de un viaje extático por el espacio y el tiempo, a la manera de los arrebatos de Athanasius Kircher (s. XVII) o Emmanuel Swedenborg (s. XVIII). Se inicia «nel mezzo del cammin di nostra vita», como diría Dante, cuando el autor tras una reflexión sobre el sombrío panorama mundial se siente transportado fuera de la Tierra.

El narrador viaja espiritualmente por el universo y va conociendo las especies inteligentes que lo habitan. Parte de las que más se asemejan al hombre para ir luego alejándose progresivamente de la forma humana,

internándose en el espacio profundo mientras avanza hacia el futuro.

El primer mundo que visita está habitado por una especie de humanoides en los cuales el sentido dominante no es la vista sino el gusto. Los Otros Hombres están en plena Era Industrial, con conflictos sociales y religiosos, un capitalismo salvaje y una cultura de masas que los apacigua mediante la radiodifusión de experiencias sexuales. «¡Una historia familiar!», exclama el viajero.

Conoce luego otros mundos que están habitados por seres más alejados del hombre, evolucionados a partir de los equinodermos o de los moluscos. En uno de ellos aparece una ideología violenta e irracionalista, en otro hay conflictos de castas, complicados por la irrupción del industrialismo. Más historias familiares...

A medida que avanza, al viajero terrestre se le unen otros espíritus procedentes de los mundos que ha visitado. Juntos, conocen a los seres compuestos: las mentes colectivas de una inmensa bandada de aves, o un enjambre de insectos. Entre ellos, se destacan los Simbióticos, asociación de una especie «ictioide» y otra «aracnoide», que luego de una complicada historia aprenden a complementarse. Un mundo de hombres-plantas extinguidos prematuramente les aporta una sabiduría distinta. En un solo pasaje, se resume la entera historia de las dieciocho especies terrestres.

Ya comienza a definirse cuál será el objeto de la búsqueda: llegar a conocer si «el espíritu, que a veces en la tierra llamamos humano, es Señor del universo o proscrito, Omnipotente o crucificado»²⁷. En otras palabras, saber si el cosmos tiene un Hacedor.

En una Era aún más remota, las especies evolucionadas de la Galaxia comienzan a asociarse. Es la edad de las utopías tecnológicas, los Imperios y las Ligas galácticas, las cruzadas y las guerras en las cuales la «energía subatómica» destruye mundos y sistemas. Un acto de resistencia no violenta pone fin a la última conflagración, y una «epidemia de cordura» se extiende por la Galaxia. Nace la Utopía Galáctica, que unifica a los mundos.

Llegados a este punto, los seres pensantes descubren, de un modo dramático, que los astros también han seguido su evolución hacia la conciencia²⁸. Las estrellas, seres «angélicos» y racionales, parecen hartarse de esos seres que consideran sus parásitos y tratan de deshacerse de ellos. Sólo tras otra era de convulsiones se alcanza una simbiosis de astros y planetas habitados.

El espíritu cósmico está por fin despierto, y se acerca el momento en que conocerá a su Hacedor. En la visión

27. *Star Maker*, p. 84.

28. Este tema reaparece en una de las últimas obras de Stapledon, *Las Llamas* (*The Flames*, de 1947) que trata del despertar de una raza de «salamandras» que otrora pobló el Sol y se manifiesta al calentar las rocas ígneas.

Sólo quería trazar los grandes lineamientos de un proceso cosmogónico desde una perspectiva «científica», casi suprahumana

del narrador, las imágenes de todos los dioses adorados en todos los mundos parecen agolparse: «y aunque esas imágenes no eran más que fantasías de espíritus creados, me pareció que todas y cada una encarnaban algún rasgo del Creador».

El Universo se concentra en un punto, y se oye la voz del Creador: «Hágase la luz». Aquí el narrador, sin imágenes para expresar lo inefable, adopta el lenguaje de los místicos.

El espíritu creado se siente ahora «Iglesia Cósmica», el Hijo o la Desposada del Hacedor, y anhela unirse a Él. Pero entonces descubre que el Creador no ama: la virtud del amor es propia de la criatura finita. Y sin embargo, hay en él algo de compasión...

La obra culmina con un «mito de la creación», donde Stapledon mantiene una posición teísta (Dios como trascendente al cosmos) pero concibe una divinidad *in fieri*, un dios que aprende de sus errores, madura y crea mundos cada vez menos imperfectos. Esto le sirve para resolver el problema del Mal y le permite concluir que el fin último es la contemplación, y no el amor. Una contemplación que incluye al amor junto con todas las otras pasiones del espíritu, sublimadas en un frío éxtasis intelectual.

El dios stapledoniano se manifiesta pues, al cabo de las Eras, como un *prooton kinoun*, un Primer Motor aristotélico.

La bestia angélica

En las novelas que escribió durante la guerra, Stapledon retoma el tema del hombre. Tras el humanismo épico del primer período, había soñado con el Superhombre. Insatisfecho con él, se había lanzado a la búsqueda de Dios, deteniéndose al borde del abismo donde caducan las categorías humanas del sentido.

Llegado a este punto, sólo le restaba volver al hombre —su mayor preocupación—, esta vez con el *pathos* contemplativo a que había arribado en su obra anterior.

La Oscuridad y la Luz parte, como *La última y primera Humanidad*, de una extrapolación basada en la situación mundial contemporánea. Pero en lugar de construir un futuro lineal, aquí Stapledon parece haber asumido sus fracasos como profeta e imagina un esquema voluntarista, donde a partir de un nudo

El dios stapledoniano se manifiesta al cabo de las Eras como un prooton kinoun, un Primer Motor aristotélico

histórico situado en el futuro, se desarrollan dos ucronías, la de la Luz y la de las Tinieblas, como ofreciendo una alternativa a la humanidad.

El título elegido es claramente bíblico, y puede remitirse a los Evangelios («La Luz lucía en las tinieblas, pero las tinieblas no la abrazaron», Juan 1, 4-8), aunque también admite una raigambre órfica, gnóstica o iluminista. Para Stapledon, la Luz son las fuerzas del espíritu, que llevan a la humanidad a superarse, y las Tinieblas son las tendencias regresivas, enemigas de la libertad y la paz.

Stapledon pensaba que en el mundo de 1940, ambas tendencias estaban en tensión dialéctica, en un precario equilibrio que podía romperse en cualquier momento, dando lugar a dos futuros divergentes, uno utópico y otro distópico. En una Europa que acababa de entrar en guerra, este planteo alternativo resultaba bastante incómodo, y las críticas que produjo el libro no reflejan más que perplejidad. El nudo histórico de la dicotomía se sitúa pues en el futuro, dentro de unos doscientos años.

El comienzo es sombrío: Alemania derrota a los Aliados (el libro se publicó en 1941), pero el Reich triunfante va superando al nazismo para hacerse cada vez más «prusiano». El Cuarto Reich domina a Europa y África e impone condiciones a América, mientras que Rusia permanece al margen, en plena decadencia de su Revolución. Surge una esperanza, cuando los noruegos humanizan y democratizan al Reich, y los Estados Unidos experimentan un renacimiento, tras haber reconocido –junto a los Derechos– los Deberes del Hombre.

Sin embargo, América involuciona por su baja natalidad y entra en decadencia, siendo conquistada por Rusia. Este motivo (la baja demográfica) se mantendrá a lo largo de toda la obra. La superpoblación nunca pasó por la mente de Stapledon.

Rusia y China se reparten el mundo: ambas son totalitarias y combinan rasgos capitalistas y comunistas. La Oscuridad y la Luz coexisten en ambas.

Se produce entonces un hecho decisivo, el surgimiento en el Tibet de una revolución humanista. Tibet se moderniza sin perder su identidad, orienta el budismo hacia la acción y envía a todo el mundo sus misioneros, los «siervos de la Luz».

A partir de aquí, se abren dos futuros.

En la «discronía» de la Oscuridad, los imperios se unen para combatir la herejía tibetana, creando un «culto sintético», una religión estatal basada en el sadismo, el masoquismo, la tortura y el genocidio. Atacan al Tibet, que se defiende con sus armas genéticas, capaces de infantilizar a sus agresores. Los tibetanos logran mantenerse libres durante un tiempo, hasta que también sucumben.

Chinos y rusos provocan entonces una «guerra sintética» para mantener fanatizadas a las masas, pero el conflicto escapa a su control y se convierte en una verdadera hecatombe. Los tanques chinos (ciudades sobre ruedas) aplastan Rusia, destruyen el santuario de Lenin e imponen el Imperio Mundial.

Se instaura así un totalitarismo global sin oposición posible, basado en la delación, la complicidad de intelectuales y técnicos, y el «control radioeléctrico» de las mentes. La ineficaz burocracia imperial despilfarra los recursos naturales, provocando decadencia económica, una crisis ecológica y una creciente baja demográfica. El imperio se desintegra y feudaliza: la cultura se desvanece y los últimos hombres son aniquilados por las ratas, que se adueñan del planeta.

En la «eucronía» de la Luz, en cambio, la predicación tibetana logra debilitar a los imperios. Tibet logra liderar una Federación de pueblos libres, y tras una prolongada guerra de desgaste entre rusos y chinos, se consolida la primera Federación de la Humanidad.

Aquí hay que destacar una vez más la originalidad de Stapledon como utopista: es sabido que la utopía acaba con la historia y no es posible imaginar nada más allá de ella. Stapledon, en cambio, quiso pensar cuál sería el devenir de la utopía, imaginando varias crisis de crecimiento en su seno.

La primera es la crisis norteamericana, provocada por la aparición de un neocapitalismo que intenta monopolizar la tecnología y alterar el equilibrio mundial. La segunda es una reacción contra la burocratización. Extrañamente, esta «revolución cultural» stapledoniana se parece mucho al movimiento *hippie* y a la rebelión estudiantil de 1968.

La utopía mundial progresa tecnológicamente gracias a la energía «subatómica» y a una agricultura biotécnica, controla la declinación demográfica y supera la tercera crisis; la que provocan los intelectuales cuando pretenden convertirse en casta.

Se arriba por fin al verdadero estadio utópico; un «mundo de aldeas» totalmente descentralizado, donde pequeñas comunidades autosuficientes se dedican a cultivar una intensa vida cultural y afectiva.

En esta etapa surgen los nuevos «siervos de la Luz», que son llamados «Adelantados» («*Forwards*»): una orden monástica que se dedica a la contemplación. Por fin, tras siglos de meditación, los Adelantados afirman estar en condiciones de revelar a la humanidad el misterio del cosmos.

Cuando lo hacen, éste resulta ser un mito decepcionante: el cosmos es como un copo de nieve que cae en medio de una lucha de titanes. En cualquier momento, los titanes pueden aplastarlo sin siquiera reparar en él.

La Humanidad percibe entonces la futilidad de sus esfuerzos, aunque abriga la esperanza de que el espíritu pueda sobrevivir, aun a pesar de los Titanes. Toda la especie humana se purifica y prepara espiritualmente para concentrar sus fuerzas en el triunfo de la Luz. Pero cuando se acerca el momento supremo, plagas y catástrofes se abaten sobre ella, diezmándola. La utopía se desvanece, y el libro se cierra con la incógnita de la supervivencia humana.

Sirio, la novela de 1944, parece retomar el tema del superhombre: formalmente, parece una reescritura de *Juan Raro* hecha desde otra perspectiva.

Sirio es un perro mutante, fruto de una serie de experimentos biológicos, que habla, razona y escribe como un ser humano, aunque conserva las bases de su psicología de ovejero.

Su «amor imposible» por la muchacha con quien se ha criado, sus búsquedas religiosas y su permanente tensión entre lo animal y lo espiritual no hacen de él un ser superior, sino una metáfora de la condición humana.

Sirio es al perro lo que Juan Raro es al *homo sapiens*. Pero lo que aquí se subraya no es tanto su peculiaridad, su carácter de «monstruo», sino su visión distanciada del hombre, planteada desde la perspectiva de una criatura donde lo emocional e intuitivo no están completamente dominados por la razón.

Juan Raro había dicho que «el hombre es el Arqueopterix del espíritu»²⁹, «una especie de pájaro primitivo y torpe que nunca podrá volar»³⁰. A través de la metáfora del perro espiritual, Stapledon parece reconsiderar ese juicio, ahora con mayor caridad. Lo que Juan Raro había rechazado como «humano, demasiado humano», con la soberbia de un Nietzsche, Stapledon lo asume ahora como una contradicción trágica, en la cual cabe la dignidad.

El espíritu que abandonaba la Tierra para ir en busca del Hacedor de estrellas, había contemplado a los hombres como «alimañas, amos del mundo, torturadores de sí mismos, incipientes bestias angélicas»³¹. Ahora, vuelve a mirarlos más comprensivamente, a través del arquetipo del animal humanizado. En todos los «mitos» stapledonianos, el fracaso del espíritu es constante, pero también lo es la esperanza que una y otra vez vuelve a depositarse en la causa de la Luz.

En una obra anterior³², descubrimos un mito del origen del hombre que quizá resuma de un modo emblemático esta actitud. Es el equivalente stapledoniano del «contrato social», aunque más se parece a un «mito de la Caída», inventado para explicar las contradicciones humanas.

Antes de que apareciera el hombre —narra el neptuniano— hubo una vez un lemúrido intravertido, cuyos restos descubrirán un día nuestros arqueólogos. Filósofo a su modo, tuvo una descendencia de la cual na-

ció un pueblo de primates que, sin llegar a la palabra, creó toda una cultura basada en el lenguaje mímico. Una profetisa de ese pueblo logró cierta vez detener a dos bandos en pugna enseñándoles un ritual que mostraba las ventajas de la cooperación y la solidaridad. Los lemúridos, que no eran «ni demasiado sexados ni excesivamente agresivos», crearon una protocultura utópica que fue aniquilada al ser invadida su isla por los belicosos antecesores del hombre. Éstos son los que le impusieron a su descendencia los caracteres de egoísmo, rivalidad tribal, desigualdad y violencia. Así se perdió aquella primera oportunidad.

Como se ve, en esta ficción se combina el Pecado Original bíblico (o más bien, la historia de Caín y Abel) con el mito órfico, introduciendo una dualidad insalvable en el hombre. Una dualidad que a veces Stapledon, anticipando a McLean y a los estudios sobre el «cerebro dividido», explica como el conflicto entre la naturaleza «reptílica» y la «espiritual» en el hombre³³.

Este mito de la Caída figura entre los antecedentes más remotos que propone Stapledon para explicar la primera guerra mundial, a la que atinadamente identifica con el fin de la Modernidad. El factor desencadenante de ésta y otras crisis sería, en su visión, la revolución industrial, que por primera vez ha puesto en manos de este ser ambiguo que es el hombre un poder que encierra la posibilidad de su destrucción: «el maquinismo, esa criatura de la imaginación humana, parece haberse vuelto contra su creador»³⁴. Este tema está presente en casi todos los esquemas stapledonianos, tanto cósmicos como históricos.

La figura de Stapledon, un «ateo» religioso a la manera de Lucrecio, un pesimista tan esperanzado como para incurrir en la ingenuidad, conserva su vigencia a pesar de las profecías fallidas y de una visión del cosmos que la propia ciencia ha vuelto hoy aun más paradójica. Quiso desplegar imaginativamente la «evolución creadora» de Bergson³⁵ y se anticipó a las intuiciones de otro gran poeta metafísico, Teilhard de Chardin.

El libro *Hacedor de estrellas* concluye con una metáfora acerca de las dos luces que acicatean a la humanidad: «nuestro pequeño átomo de comunidad, con todo lo que ello significa» y «la fría luz de las estrellas, símbolo de la realidad hipercósmica, con su éxtasis de cristal».

Dos luces, dos mundos: una realidad escindida, que es la herencia de la Modernidad occidental. Una metáfora que, puesta en labios de un filósofo, evoca inmediatamente la divisa de Kant: «Dos cosas llenan el ánimo de admiración y respeto: el cielo estrellado que está sobre mí, y la ley moral que hay en mí». ●

30. *Ibidem*, p.106.

31. *Star Maker*, p.18.

32. *Last Men in London*, pp. 452 y ss.

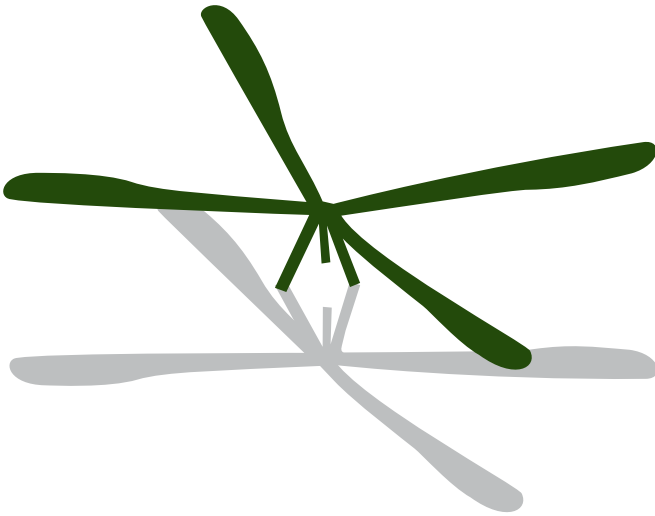
33. *Darkness and the Light*, p. 5.

34. *Last Men in London*, p. 494.

35. Hay una referencia a Bergson en *Last Men in London*, p. 479.

Doble hélice

Alfonso Merelo y Álex Vidal



por **Alfonso Merelo**
Ensayista

Las ucronías, la historia contrafactual, es un subgénero de la novela histórica, y si me apuran de la ciencia ficción, que ha tenido y tiene un gran predicamento en la literatura. El lector se interesa por la falsa recreación de la historia anhelando, tal vez, un mundo diferente al que nos ha tocado vivir. A este respecto, parte de la crítica ha comentado, con bastante razón, que las ucronías son las «venganzas» de los frustrados que se dedican a contar las batallas que perdieron. Esto puede ser verdad en algunas ocasiones, sin embargo no en todos los casos puede aplicarse este estereotipo. Hay muchas ucronías escritas en España que reivindican el deseo de derrota de las fuerzas rebeldes franquistas. Todo es fantástico en ese triunfo republicano, la sociedad surgida de la contienda es justa, democrática e internacional. Pero también ha habido escritores españoles, «ganadores de la guerra», que han escrito sobre el mismo tema, aunque atacando esos supuestos logros de la República. Podríamos decir que no en todas las ocasiones es asumible que estas ucronías estén escritas por los que se consideran perdedores. Un caso paradigmático es la gran profusión de novelas en las que Alemania triunfa en la Segunda Guerra Mundial: ¿Atracción por el nazismo? ¿Los autores añoran un régimen fascista en Europa? Me permito reservarme una opinión en contra sobre este último extremo. Los estereotipos se incrustan en la sociedad, en el inconsciente colectivo, y ésta reacciona de forma automática ante las mismas situaciones o hechos, con lo que casi podríamos hablar de reflejos condicionados. Uno de ellos es identificar el término «judío» con «perseguido» y «pueblo oprimido»; además de otros tópicos más antiguos que todos recordamos y que no son necesarios explicitar aquí. Cabe preguntarse si estos tópicos son reales o se encuentran deformados por intereses de uno u otro signo.



El sindicato de policía yiddish Michael Chabon

Título original: *The Yiddish Policemen's Union*

Trad.: Javier Calvo Perales
432 páginas
Mondadori, 2008

Precisamente, estos estereotipos sobre los judíos son analizados con gran dureza por el autor de la novela que vamos a comentar a continuación.

El sindicato de policía yiddish tiene la ventaja de estar escrita por Michael Chabon, que es judío y ejerce como tal. Quiere esto decir que se debe leer el libro con una cierta perspectiva que, de no conocer este detalle, podría inducir a pensar al lector que se trata de un libro antisemita; y nada más lejos de ello. Está claro que si el escritor fuera un «gentil» el mensaje hubiera quedado distorsionado por influencias externas, críticas feroces, debido a las ideas de Chabon respecto a muchos aspectos del sionismo. Aun en este caso, sólo su adscripción judía ha conseguido amortiguar las opiniones negativas vertidas por la crítica. Chabon estuvo en Israel, formó parte del ejército de ese país e intervino en acciones militares. Lo que parece claro es que volvió desencantado de su experiencia israelita y con una profunda aversión a ciertos comportamientos sionistas. Si en *Las insólitas aventuras de Kavalier y Clay* la sociedad judía es reflejada con cierta amabilidad, aunque se trata de la sociedad judía americana muy distante de la integrista ortodoxa, en esta novela la crítica se muestra feroz contra los integristas procedentes de los que, entre los judíos más heterodoxos, son denominados «chaquetas negras». Esta cualidad es una de las que más destacan en el texto. Como suele hacer Woody Allen, Chabon se permite tomar partido contra las concepciones ortodoxas de la religión mosaica.

La trama expone una historia alternativa en la que el congreso de los EE.UU. ha aprobado una resolución concediendo un estatuto de «autonomía» a una parte de Alaska, la región de Baranof, que tiene como capital la ciudad de Sitka. Aunque esto no ocurrió jamás, sí tenemos que tomar nota de que en 1940 el Secretario de Interior estadounidense, Harold Ickes, propuso

al Congreso la autorización para instalar de manera provisional a los refugiados judíos europeos en Alaska. Naturalmente esta propuesta fue rechazada. En el universo de Chabon esta concesión está a punto de caducar y esos territorios revierten de nuevo a los EE.UU. En ese momento final del asentamiento judío de Alsaka es donde se va a desarrollar el drama de la novela.

La adscripción genérica parece en principio muy clara. Si tenemos en cuenta que el protagonista es un policía bebedor, que vive en un hotel de mala muerte y que está hastiado de la vida, claramente estamos ante una novela de género negro. El autor ha usado este género en otras de sus novelas por lo que se mueve muy bien en este terreno. El ambiente de la historia podría transcurrir en cualquier barrio de New York en la época de la depresión: sórdidos hoteles, compañeros extraños, amores destructivos y enemigos de la alta sociedad muy poderosos. El personaje principal, el detective Meyer Landsman, es un prototípico personaje de novela negra que está al final de su caída personal en la desesperación. Lo ha perdido todo y ahora va a perder también lo que considera su patria. La investigación de un asesinato relacionada muy directamente con uno de los «clanes» judíos de Sitka, los chaquetas negras, será su tabla de salvación para intentar salir de su vertiginosa caída. Esa misión le redime personalmente. Dentro de una trama policial, el verdadero substrato es la constante crítica ácida y pesimista hacia los postulados más extremos, que resultan siempre los más elocuentes y destacados.

Pero la novela también funciona como una espléndida ucronía. Muchas cosas han cambiado en este mundo alternativo. Existe una República Soviética, consecuencia de que Alemania venciera a la URSS y Berlín fue barrida por las bombas atómicas norteamericanas. El Holocausto, como tal, no ha tenido lugar, o al menos no con la intensidad del nuestro. La tecnología parece ser muy similar al desarrollo de la nuestra y el problema de Oriente Medio se «solucionó» cuando una suerte de liga árabe literalmente «arrojó al mar» a los judíos de Palestina. Estos esperan en Alaska el retorno a la tierra prometida. Es evidente que en este entorno los personajes se mueven en un *impass* de espera. Pese a recibir ayuda y a tener una tierra donde cobijarse, durante más de 50 años, existe una tendencia acusada al retorno. Los sitkanos no están contentos con su destino

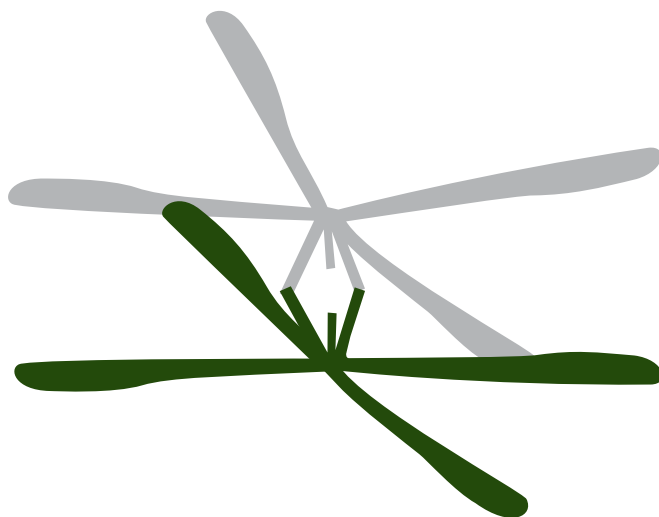
Chabon se permite tomar partido contra las concepciones ortodoxas de la religión mosaica (A.M.)

La recreación del ambiente de opresión, de suciedad y de frío la balancean más hacia el género negro (A.M.)

y menos en el momento histórico en que se encuentran pues han de «disolverse» en los Estados Unidos. A estos problemas se les une una curiosa cultura de indígenas, indios americanos, que luchan, ayudando a los judíos, por una tierra propia y autónoma. Porque ese volver a la tierra prometida, que es una constante inmemorial en el pueblo judío, se filtra por la páginas e impregna a casi todos los personajes, desde los más extremos a los de «reparto». Chabon parece no tomar partido y dejar al lector libertad para dilucidar si esa tierra «otorgada» por Yahvé merece la pena o puede ser sustituida por una vida mas tranquila aunque sea en medio del hielo. Sus personajes si lo tienen claro, no hay futuro sin Israel.

Como en el caso de su anterior novela, situada en la depresión americana, el ajedrez es un punto de continuidad a lo largo de la historia. Se habla de partidas y a través de ellas se consideran problemas y, en ocasiones, se hallan soluciones.

¿Ucronía? ¿Novela negra? Las dos son aceptables como etiqueta y sin embargo la novela va más allá de ella. La recreación del ambiente de opresión, de suciedad y de frío la balancean más hacia un género que hacia otro. Pero, ¿sin el componente ucrónico la historia hubiera sido viable? ¿Sin esa desesperación por la tierra perdida se podría haber escrito? Sin lugar a dudas, no. Pero, definitivamente, da igual. Los valores del texto no necesitan ser encorsetados y funcionan por sí solos. Eso es lo importante ●



por **Álex Vidal**

Responsable de producción de Ediciones Gigamesh

Adentrase por tierras lejanas y desconocidas es uno de los rasgos distintivos de la novela de aventuras. Cuanto más exóticas y salvajes sean, más cautivarán al lector (salvo si la incompetencia del autor manda la narración al traste). Pero, como toda aventura, ésta entraña riesgos. A nivel dramático, los personajes pueden perderse y acabar en un caldero o en las fauces de un caimán. A nivel narrativo, el autor puede quedarse demasiado apegado al escenario y convertir la novela de aventuras en un catálogo de viajes. O, ya entrando en la comprensión lectora, quien emprende viaje y lectura puede quedarse deslumbrado por el paisaje y pasar por alto el mensaje que se pretende comunicar.

El sindicato de policía yiddish no pertenece al género de aventuras, pero su lectura se asemeja una travesía por el desierto egipcio en busca del Templo de Salomón: si no se presta atención a la indicaciones del camino, el lector puede quedarse varado en la página número cien con los bolsillos vacíos, la cantimplora seca y la Estrella Polar tras unos negros nubarrones.

No se pretende revelar ningún «mapa del tesoro» (no es que no sea necesario, sino que incluso sería contraproducente para el placer de la lectura), sino simplemente avisar dónde se pueden encontrar las señales por si en algún momento fuese necesario enderezar el rumbo. Michael Chabon posee un talento extraordinario para recrear situaciones mediante perífrasis y metáforas, certeras y descacharrantes. Aunque muchos lo hayan conocido por la premiada *Las asombrosas aventuras de Kavalier y Clay*, la obra que aquí nos ocupa recuerda, en tono y en recursos literarios, más al cuentista de *Un mundo modelo*: un escritor conciso, mordaz, preciso y sorprendente que, salvo de manera esporádica, supera al novelista prolijo en exceso de *K&C*. El arranque de *El sindicato de policía yiddish* ya es toda una declaración de principios: el protagonista, el detective de la policía *yiddish* Meyer Landsman, que se hospeda en un hotel lumpen desde su divorcio, lo espabilan del tedio de su perenne insomnio por el método de requerir su presencia en la escena de un crimen que el conserje del establecimiento acaba de descubrir. La víctima, un joven discreto con el que Landsman se había cruzado esporádicamente por los pasillos, yace boca abajo, en calzoncillos, con un tiro limpio en la nuca, y sin signos de violencia apreciables en el cuarto. Landsman encuentra en el caso una suerte de salvavidas de la lenta, implacable y cómoda

espiral de autodestrucción en la que se encuentra, y decide encargarse de la investigación, aun a pesar de la cercanía de la Revocación (y la consecuente desmantelación del cuerpo de policía al que pertenece), de la oposición de su superior (su exmujer, por otra parte) y la de las autoridades federales, poco interesadas en los asuntos judíos, por decirlo de manera eufemística.

Una trayectoria vital, la de Landsman, guarda un claro paralelismo a la del personaje colectivo que co-protagoniza el libro: el pueblo judío, una entidad caótica, contradictoria, acomplejada y psicótica a la que, tras el sangriento fracaso en 1948 de la fundación del Estado de Israel en Palestina, le permitieron recalar temporalmente en el condado de Sitka¹ (Alaska) en una suerte de protectorado bajo la tutela de los Estados Unidos. Tras unas décadas de relativa calma, el Gobierno federal ha decidido revocar el estatus y devolverle la tierra a los indígenas que, por poco que a Washington le importen los indios inuit, siempre le serán un problema menor (y un foco muy menor de xenofobia en comparación) que el eterno quebradero de cabeza que supondría albergar en su territorio a la nación diaspórica hebrea.

Una vez establecidas las condiciones iniciales (la ubicación del pueblo de Sión en el extremo opuesto del mundo al monte Sinaí, la ambientación ucrónica, la incertidumbre del porvenir y la articulación del eje narrativo a través de la trama negra), Chabon ensancha el espacio, Sitka, y el tiempo, las semanas que dura la investigación, para dar cabida a un nutrido y variopinto elenco de personajes, a quienes describe con una asombrosa precisión metafórica, y que caracteriza tanto o más por sus omisiones que por sus acciones; una cualidad a la que hacía referencia más arriba y que lleva a destacar a Chabon en el panorama literario americano. Aquí hay que tener en cuenta que la función de tan extenso reparto no es la de ambientar el Sitka de Chabon, sino la de conformar una panorámica de lo que podríamos llamar «el mundo judío», tomada desde la cámara situada a hombros del escéptico y analítico (una cámara no podría ser de otra manera) Landsman; un modelo de personaje (racional, puntilloso, obsesivo, de difícil socialización y con tendencias autodestructivas) que hemos aprendido a apreciar, y a querer, gracias al éxito de la serie de televisión *House M.D.* Pero a diferencia del doctor mejor pagado de la televisión, las vulnerabilidades de Landsman se nos revelan nada más adentrarnos en su mundo: aparte de

¹ Para más información sobre la ciudad y el condado de Sitka, se puede consultar *Wikipedia* (<http://en.wikipedia.org/wiki/Sitka>) y en la página oficial del condado (<http://www.sitka.com>).

Chabon posee un talento extraordinario para recrear situaciones mediante perífrasis y metáforas, certeras y descacharrantes (Á.V.)

Los auténticos profetas son un estorbo para la ortodoxia, por muy anunciados que estén en los libros (Á.V.)

su comportamiento extravagante, su insomnio y su alcoholismo recalcitrante, sabremos del amor resignado por su exmujer e inspectora jefe, Bina Gelbfish, de su trágicamente truncado amor fraternal por su hermana, la piloto de aeroplano Naomi, y su relación de amor y odio con su padre, quien le enseñó los secretos del ajedrez; juego que funciona como símbolo tanto de su pueblo como de su relación, que acabó con el suicidio de éste. Su primo y compañero detective, Berko Shemets, un indio judío gigantesco, hijo adoptivo del mejor amigo de su padre (antiguo inspector jefe caído en desgracia), fiel amigo y compañero de patrulla, hace las veces de enlace entre el atribulado Landsman y el mundo que lo rodea: un mundo cerrado, hermético, cuya concepción mitológica choca frontalmente contra su mente analítica y racional. Con esta información al descubierto, el lector empatiza antes con el protagonista y puede adoptar más fácilmente su mirada.

El peso de la tradición es quizá el eje vertebrador de la narración; el verdadero motor que se esconde detrás del detonante de la acción y que impulsará el desarrollo de la trama: la investigación lleva a Landsman y Berko Shemets los conducirá, tras varios requiebros, a adentrarse en la comunidad verbover, una de las facciones ultraortodoxas del judaísmo, gestada en el exilio alaskaño y que opera al norte de la ciudad con maneras de mafia. Y el terreno de los preceptos y la obediencia ciega, para un judío descreído como Landsman, es como pisar por campo minado. En el camino se cruzarán con un mendigo que hace las veces de profeta, con ajedrecistas más o menos ortodoxos, con un experto en demarcaciones cuyo trabajo consiste en delimitar con cuerdas espacios cuyo tránsito permite a los piadosos cumplir con el *sabbath*, matones verbover, una esposa de un rabino que actúa a espaldas de su marido, un rabino traicionero y otro que gobierna la más poderosa de Alaska con plena justificación moral de sus actos. En más de una ocasión, Landsman se jugará el pellejo por un objetivo que, en primera instancia, no parece que merezca la pena arriesgarse. Sin embargo, su trayecto parece recorrer el sentido opuesto al del resto de judíos implicados en la investigación. Este recorrido le comportará hacer las paces con sus seres queridos, recuperar la memoria de su hermana, y aprehender un valor absoluto, la verdad, vinculado a la resolución del misterio, y cuya consecución forma parte indisoluble de su personalidad racional, prevaleciendo sobre jerarquías y arbitrariedades, contra intereses ajenos y reformulaciones enfermizas de la moral y la religión judías.

Sin embargo, no hay que caer en el error de equiparar la racionalidad de Landsman con el desapego a la tradición de su pueblo. Comentábamos antes el carácter contradictorio del pueblo, al menos tal como se refleja en la novela, y es evidentemente una de las causas de ese comportamiento errático y caótico de Meyer Landsman, que bascula entre las bromas sobre el aspecto que ofrece su primo vestido con *kipá* y *tulit*, y el respeto por el joven que, por lo que se deja entrever, podría haber sido el nuevo mesías de Israel. Un mesías, por otra parte, mucho más acorde con la realidad, mucho más verosímil, que el estereotipo de las escrituras sagradas: un joven bueno que impartía bendiciones y sanaba a enfermos, sí, pero también una oveja descarriada para su familia, casquivano, voluble, homosexual, heterodoxo, completamente inapropiado para el negocio verbover. Moraleja y corolario: los auténticos profetas son un estorbo para la ortodoxia, por muy anunciados que estén en los libros.

Pasando al aspecto técnico de la novela, la complejidad de Meyer Landsman acapara buena parte de los recursos de caracterización y, a excepción de Berko y de algunos destellos de Bina y del experto de demarcaciones Zimbalist, el resto de personajes son más esquemáticos, agentes de la acción no exentos de chispa, pero cuya participación es más funcional que orgánica. Y aunque no es molesto en sí, puesto que cumplen su cometido de engranar los resortes de la novela sin que rechine, queda la sensación incómoda de estar advirtiendo la estructura y no disfrutar del resultado global. Esto causa que la trama negra de la novela se resienta, pues el desenlace resulta tan mecánico que el clímax apenas reviste intensidad. Por otra parte, la fluidez de la lectura, basada en un lenguaje (engañosamente) fácil, ágil y juguetón, como veíamos anteriormente, compensa esta falta de verosimilitud en la intriga.

Pero es justo aquí, cuando los personajes empiezan a dejar clara su función, que la ambientación, tan atractiva tanto para los aficionados las ucronías, tanto por la vertiente histórica como por la del género fantástico, cautive al lector y lo conduzca a los parajes estériles de la mera especulación histórica en la ejecución de los puntos de giro de la trama. La confusión es fácil, dada la estructura cinética de la novela, deudora del cine y de los cómics, medios éstos más propensos a la recreación estética. Las indicaciones están ahí, y si se fija la brújula en el Norte que marcan los hechos y los personajes, y no en la historia y la evolución del entorno, no hay riesgo de pérdida.●

El peso de la tradición es quizá el eje vertebrador de la narración; el verdadero motor (Á.V.)

