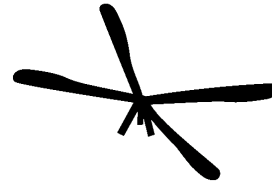


# Hélice



volumen II. nº 5 - diciembre 2015

*Reflexiones críticas sobre ficción especulativa*

## ENSAYOS

Roy Alfaro

Sara Martín

Alfredo Suppia

Mariano Martín Rodríguez

## DOBLE HÉLICE

Mikel Peregrina

Juan Manuel Santiago

## TRADUCCIONES

Kurd Laßwitz

Paul Scheerbart

Coelho Neto



# Sumario

- 3** Acogida
- Reflexión «El *novum* tecnocrático»  
**6** Roy Alfaro Vargas
- Reflexión «Acessos restringidos: *Branco Sai, Preto Fica* (2014), de Adirley Queirós, e o cinema brasileiro de ficção científica contemporâneo»  
**21** Alfredo Suppia
- Reflexión «Ant-Utopias: A Historical Overview of Modern Myrmecological Xenofiction»  
**28** Mariano Martín Rodríguez
- Reflexión «Posthumanismo y diplomacia: La serie de John Scalzi *La vieja guardia*»  
**48** Sara Martín
- Recuperados «Apoiquis» de Kurd Laßwitz  
**63** Traducción de Ramsés Cabrera
- Recuperados «Rakkóx el multimillonario» de Paul Scheerbart  
**71** Traducción de Ana Compañy Martínez
- Recuperados «Nueva Compañía» de Coelho Neto  
**82** Traducción de Felipe Cervantes Corazzina
- Doble Hélice «Historia y antología de la ciencia ficción española»  
de Julián Díez y Fernando Ángel Moreno  
**85** Mikel Peregrina Castaños  
**92** Juanma Santiago

---

ISSN: 1887-2905 **Revista Hélice:** Número 5. Volumen II: diciembre de 2015.

**Dirigida por:** Fernando Ángel Moreno, Mariano Martín Rodríguez y Mikel Peregrina Castaños.

**Corrección, composición y maquetación:** Antonio Rómar.

**Diseño original de la revista:** Alejandro Moia.



# Acogida



**E**ntre las bitácoras literarias, cada vez más numerosas, a menudo de una calidad comparable o superior a la crítica de la prensa en papel, y las publicaciones universitarias convencionales, cada vez más abiertas por fortuna a los trabajos sobre la ciencia ficción y géneros afines, *Hélice* lleva ya años explorando con éxito una vía intermedia. Ésta perseguía combinar las ventajas de la espontaneidad y erudición de los aficionados con las de un planteamiento dotado del rigor histórico y técnico exigible a la crítica universitaria. No siempre habremos alcanzado seguramente el necesario equilibrio, pero el balance nos parece, en general, positivo.

Con todo, la realidad no se mantiene inalterable y *Hélice* debe ajustarse a ella. Una vez disuelto el colectivo Xatafi que originó nuestra revista, no contamos con un núcleo comprometido de escritores y críticos con interés por contraponer en un mismo número dos visiones de la misma obra. Así, en este número publicamos por última vez la sección «Doble Hélice», como sucedía hasta ahora. Se trataba sin duda de una buena idea, pero ya no es realizable en una revista con una estructura editorial más convencional y desligada de cualquier grupo. En nombre del principio de la libertad de colaboración sin merma de la calidad, los números posteriores al actual seguirán publicando reseñas y ensayos que rememoran ficciones (en cualquier medio) del pasado más o menos reciente, pero ya no habrá un doble comentario, salvo si los críticos, en el ejercicio de su libertad, coinciden en hablar de un mismo objeto. La supresión de la «Doble Hélice» permitirá, además, ajustarse al propósito de sacar dos números al año, uno en otoño-invierno y otro en primavera-verano.

Para esta última «Doble Hélice» no sólo hemos tenido la suerte de acoger uno de los libros más trascendentales de los últimos tiempos en nuestro ámbito, sino que resulta especialmente gratificante que sus autores sean dos de las personas más importantes para la historia de *Hélice*: Julián Díez y Fernando Ángel Moreno, y que lo reseñen, asimismo, Juanma Santiago, otro histórico colaborador, y Mikel Peregrina, que se incorpora a la dirección de la revista.

Otra novedad será la mayor flexibilidad de las secciones de *Hélice*, que se ajustarán a los materiales de mayor interés que se hayan propuesto para su publicación. No obstante, se mantendrán las secciones básicas de ensayo, crítica y traducciones, en las lenguas que admite la revista. Ésta es una publicación española que se dirige en primer lugar a un público hispanohablante, pero que no descuida su dimensión internacional, de acuerdo con su ideal de servir de plataforma tan universal como los géneros a los que está consagrada. En el presente número este interés cosmopolita puede distinguirse en varias de las colaboraciones. Por ejemplo, el erudito ensayo en inglés de Mariano Martín Rodríguez representa el primer estudio que aplica las técnicas tradicionales de la literatura comparada para ofrecer un panorama muy completo, con menciones y análisis de obras en ocho idiomas o traducidas a ellos, de las obras de ficción protagonizadas por colonias de hormigas inteligentes, cuya sociedad de apariencia comunista ha servido desde el siglo XIX hasta hoy como término de comparación con



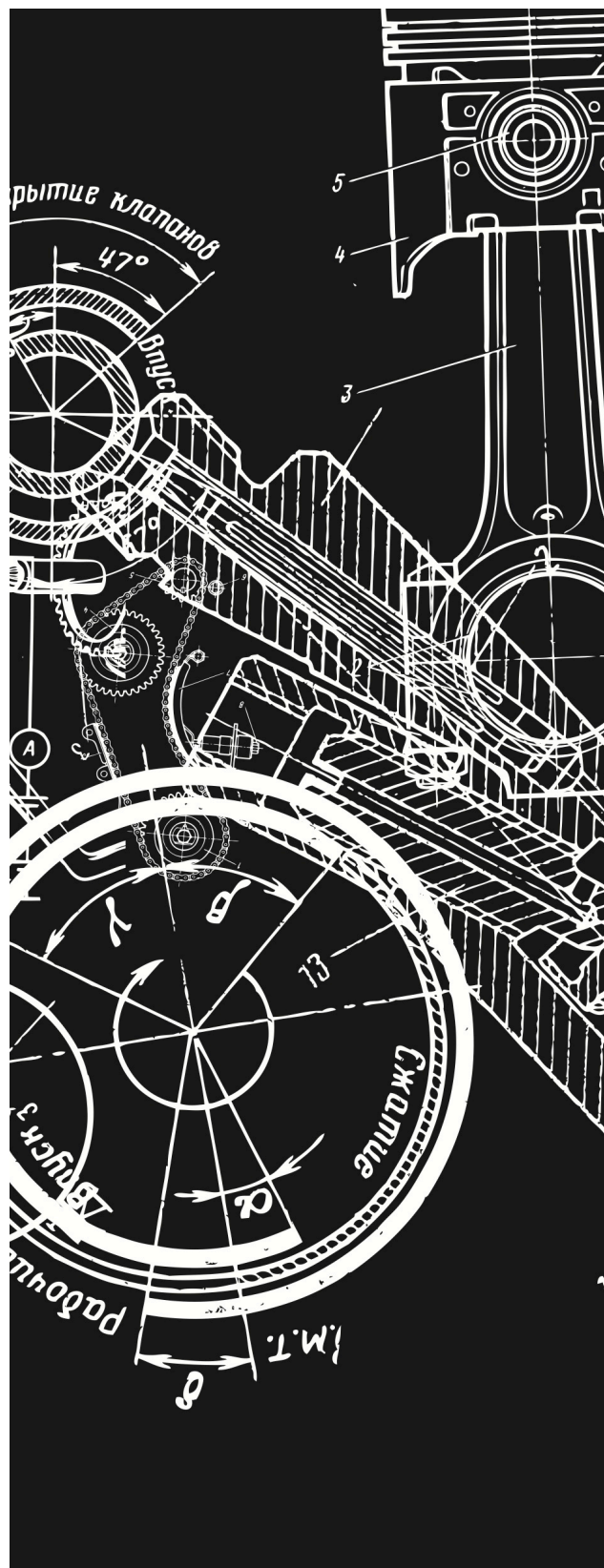
las organizaciones sociales humanas inspiradas en los principios colectivistas. Esto ha dado lugar a una contraposición de utopías y antiutopías que explotan el interés exótico de unas inteligencias intraterrestres alternativas a la humana para transmitir determinados mensajes en una forma que moderniza las viejas fábulas.

El elemento político también figura de manera prominente en la otra aportación no hispánica escogida para este número, el ensayo-reseña de Alfredo L. Súppia, un profesor que se cuenta entre los más eminentes de la ciencia ficción académica internacional. En esta crítica, el estudioso brasileño reflexiona sobre una película de su país que revisita un grave incidente racista ocurrido realmente y propone diversas ideas estimulantes sobre el uso crítico de la ciencia ficción filmica desde la perspectiva del Sur. Pueden leerse como complementos de esta reflexión los otros dos ensayos en español que también presentamos a los lectores. En el primero, el costarricense Roy Alfaro hace una lectura estrictamente marxista, a partir del concepto suviniano de *novum* igualmente adoptado con rigurosidad absoluta, de diversas obras recientes de ciencia ficción, sobre todo cinematográficas. Sus afirmaciones tajantes pueden resultar polémicas, pero *Hélice* no es una revista que rechace un ensayo que aplique a rajatabla un método de interpretación particular sólo porque pueda resultar controvertido. En cuanto al segundo ensayo, de la española Sara Martín: analiza las ideas y supuestos que vehiculan la ciencia ficción comercial reciente del Norte y, en concreto, la imperialmente hegemónica procedente de los Estados Unidos, a partir de la novela *Old Man's War* (2007), de John Scalzi. Las preocupaciones posthumanistas suponen un culto a la tecnología que resulta un lujo desde una perspectiva del Sur, pero siempre es bueno saber qué piensan sobre el futuro quienes lo están configurando en la paz y en la guerra...

Frente al optimismo norteamericano de Scalzi, bien puede ocurrir que tanta tecnología acabe derrumbándose en un proceso apocalíptico. La ciencia ficción es una modalidad ficcional que mira, en principio, hacia el futuro, pero que tiene muy en cuenta su propia historia. Precisamente, al trabajo de establecer un discurso unitario y actual sobre esta disciplina en el ámbito español se encamina la *Historia y antología de la ciencia ficción española*, editada por Julián Díez y Fernando Ángel Moreno. Este volumen, como anunciamos más arriba, es el excelente colofón de nuestra «Doble Hélice». Las críticas de Mikel Peregrina y Juan Manuel Santiago ponen de relieve la importancia fundamental de esta antología desde el punto de vista de la aceptación del género por la institución académica en España, así como el acierto de su sumario, en el que el orden cronológico es compatible con un muestrario de las diversas modalidades de la ciencia ficción escrita en ese país, pese a todo uno de los cinco o seis grandes desde el punto de vista cultural del Viejo Continente. Esta antología demuestra que esa consideración también merece reconocimiento en el ámbito de la ciencia ficción, desde la época de los primeros clásicos de la modalidad hasta las manifestaciones *steam-punk* de nuestros días.

Por último, la sección de «Recuperados» se dedica en este número a dos tradiciones de la ficción especulativa que no son tan conocidas como deberían en el mundo hispánico. Una es la alemana, con traducciones españolas de dos relatos de sendos clásicos de la anticipación germánica: Kurd Laßwitz, el padre de la ciencia ficción alemana, con el viaje a Apoikis, una utópica isla helénica que muestra que la Metafísica puede ser una ciencia natural y servir de fundación a una tecnología futurista; y Paul Scheerbart, el primer vanguardista de la ciencia ficción, con su burlesco e iconoclasta retrato de Rákkox, un magnate megalómano perseguidor de quimeras estético-tecnológicas. La subordinación real del capitalismo a los intereses imperialistas de los Estados se desenmascara en este cuento, sin olvidar por ello el carácter voraz de ese sistema económico, tal como sugiere también la original ficción en forma de folleto publicitario para anunciar una «nueva compañía» de explotación sin escrúpulos de la mendicidad que representa uno de los textos más interesantes de Coelho Neto, ejemplo de los grandes escritores brasileños del período finisecular (xix-xx) y prueba de que las barreras entre la literatura llamada general y la especulativa apenas existían entonces. Confiamos en que los lectores sabrán observar su gran actualidad y disfrutar con su lectura, igual que esperamos lo hagan con la del resto del número.

¡Bienvenidos a bordo!



# El *novum* tecnocrático

«SF criticism must be able to do justice to specific characteristics of SF.»

(ANGENOT y SUVIN, 1979: 78)

«il n'est pas de théorie valable, ni d'histoire, ni de critique de la littérature qui ne soit simultanément formelle et sociale.»

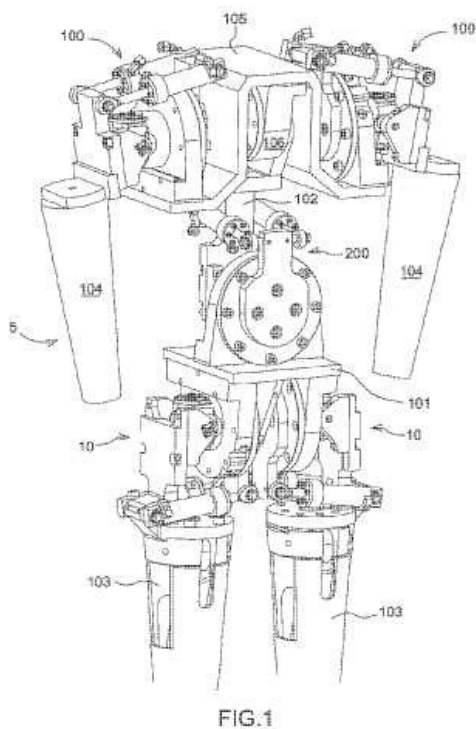
(ANGENOT y SUVIN, 1981: 122)

Roy Alfaro Vargas

## Introducción

En el documental de History Channel, *The Real History of Science Fiction* (2014), se desarrolla una visión de la ciencia ficción (CF) ligada a la representación de robots, viajes en el tiempo, invasiones extraterrestres y viajes interestelares, en el marco de una característica que este documental supone que define la CF, la cual se expresa en el siguiente motivo<sup>1</sup>: «*The history of science fiction is the history of imagination*» (la historia de la ciencia ficción es la historia de la imaginación). Es decir, la CF en esta perspectiva se definiría como una producción cultural imaginativa. Sin embargo, es imposible pensar en alguna actividad humana desconectada de la imaginación, por lo que esta no puede ser un rasgo esencial de la CF.

1. En la crítica cinematográfica, el motivo «puede ser una técnica, un objeto o cualquier cosa que es sistemáticamente repetida en una película pero que no llama la atención en sí mismo. [...] un motivo no es siempre aparente, por su significación simbólica no le es permitido emerger o distanciarse de su contexto» (*can be a technique, an object, or anything that's systematically repeated in a movie yet doesn't call attention to itself. Even after repeated viewings, a motif is not always apparent, for its symbolic significance is never permitted to emerge or detach itself from its context*) (GIANNETTI, 2014: 388). El motivo es un tipo de mensaje que para el director de cine es fundamental transmitir (es el valor que se pretende socializar), pero donde la necesidad de este debe pasar por algo accidental, accesorio, contingente. (Las traducciones de textos citados en inglés, francés, alemán y portugués son mías.)



\* Este artículo es posible en parte gracias a la colaboración de Karla Alvarado, Jairo Alfaro, Gonzalo Mora y Steven Mora, así como al servicio que presta [www.jstor.org](http://www.jstor.org) en el campo de la investigación.

El *novum* tecnocrático

Asimismo, es interesante constatar el cambio que se produce entre este documental ya mencionado y otro del mismo canal, presentado años antes. Así, en *Fantastic Voyage: The Evolution of Science Fiction* (2002) se enfatizaba el necesario ligamen entre la CF y la ciencia, así como la actitud subversiva de la CF, como características fundamentales de cualquier texto (literario o filmico) de este género. Aquí la imaginación como característica específica de la CF no tenía cabida.

¿Qué hay entre el documental del 2002 y el del 2014 que provocó un cambio en las nociones fundamentales que se le atribuyen a la CF? La respuesta es clara, pero alejada del ámbito propiamente estructural de los textos de CF o del ámbito literario, cinematográfico, etc., donde se produzcan mercancías denominadas CF. La cuestión que yace entre ambos documentales es la crisis financiera (sistémica) del 2008, la cual tiene sus raíces en los años 1970, cuando «el capitalismo occidental entró en un período de crisis del cual no se ha recobrado aún» (*the Western capitalist system entered a period of crisis from which it has yet to recover*) (BOYLE, 2015: 78) y el cual «ha creado una nueva era del capitalismo neoliberal» (*has created a new era of neoliberal capitalism*) (BOYLE, 2015: 94)<sup>2</sup>.

En este contexto de crisis, se ha dado un nuevo surgimiento del pensamiento marxista, el mismo que daba fundamento a la CF subversiva, crítica, a través del concepto de *novum* desarrollado por Darko Suvin (más adelante abordaré este concepto, en detalle). De hecho, la crisis del capitalismo neoliberal viene acompañada de una crisis de la ideología de la globalización, o sea, del postmodernismo. En este marco, la errónea idea postmoderna del giro lingüístico ha cedido ante aquella que señala que «todo lenguaje es referencial» (*all language is referential*) (GASKIN, 2013: 290). La teoría postcolonial y de la subalternidad es atacada en su aspecto medular, en cuanto «si una teoría no puede comprender cómo funciona el capitalismo, entonces la idea de suplantarlo u otros análisis radicales no puede ser tomada seriamente» (*if a theory cannot make basic sense of how capitalism works, then the very idea of its supplanting Marxist or other radical analyses cannot be taken seriously*) (CHIBBER, 2013: 288). Del mismo modo, el feminismo, como todas las estrategias de reconocimiento, carece «de toda credibilidad»

¿Qué hay entre 2002 y el del 2014 que provocó un cambio en las nociones fundamentales que se le atribuyen a la CF?

(*all credibility*) (FRASER, 2013: 5), en cuanto el feminismo es «incapaz de transformar las profundas estructuras de género de la economía capitalista» (*unable to transform the deep gender structures of the capitalist economy*) (FRASER, 2013: 4), por lo que «en el contexto de la crisis capitalista en constante incremento, la crítica de la economía política está retomando su lugar central en la teoría y la práctica» (*in the context of escalating capitalist crisis, the critique of political economy is regaining its central place in theory and practice*) (FRASER, 2013: 5). Por ende, unido a la crisis sistémica del capitalismo, se da un nuevo impulso a la economía política y el abandono de la metafísica postmoderna, lo cual implica un auge nuevo en lo que respecta a la crítica materialista de la cultura y de la economía. Se experimenta entonces un fuerte impulso de los partidos y políticas de izquierda (Podemos en España, el chavismo en Venezuela, etc.)

La burguesía transnacional ha reaccionado a todo esto, con una expansión de las recetas neoliberales en todos los ámbitos. De esta manera, en la economía se endurece el esquema neoliberal, como lo hemos, por ejemplo, visto en este 2015 con el caso de Grecia y las políticas de la Unión Europea. En lo cultural y en particular en el ámbito de la CF, existe la tendencia de eliminar cualquier posibilidad de crítica social. Tenemos ahora el post-postmodernismo

2. El lector puede hallar una explicación sobre la crisis sistémica del capitalismo y sus efectos en la crisis financiera del 2008, en: (ALFARO-VARGAS, 2011).

El *novum* tecnocrático

Abandona un sector importante de los críticos de este género la noción suviniana de *novum*, de cuño marxista, y se propugna por una CF imaginativa, pero desprovista de plausibilidad científica, apostando a lo espectacular en la representación y a la negación de un discurso crítico de la sociedad, en términos de crítica socioeconómica y política.

(meta-modernismo en la versión europea) que exagera cínicamente las tendencias consumistas<sup>3</sup> y una CF ligada a la fantasía y a la ausencia de crítica socio-económica (por ejemplo, el *cyberpunk*).

En consecuencia, en la crítica de la CF, abandona un sector importante de los críticos de este género la noción suviniana de *novum*, de cuño marxista, y se propugna por una CF, como ya dijimos, imaginativa, pero desprovista de plausibilidad científica, apostando a lo espectacular en la representación y a la negación de un discurso crítico de la sociedad, en términos de crítica socioeconómica y política (sin que esto implique que no aparezcan algunas manifestaciones críticas en la CF, pero son las menos).

Este contexto y las repercusiones formales que tiene este en los productos mercantilizados como CF es lo que hemos denominado *novum* tecnocrático. Para plantear tal concepto, es preciso caracterizar el *novum* tal y como se entiende en la crítica suviniana de la CF. Luego, hay que señalar las deficiencias de este concepto en el actual contexto de la CF contemporánea y la necesidad de plantear el concepto de *novum* tecnocrático, para solventar tales deficiencias. Finalmente, es imprescindible determinar la función ideológica que cumple la CF, que se ampara en el *novum* tecnocrático, en el contexto de un exacerbamiento de las políticas neoliberales y sus manifestaciones en Hispanoamérica.

El concepto suviniano de *novum*<sup>4</sup>

Suvin nos dice que: «el *novum* es una categoría de mediación cuya potencia explicativa deriva de su rara función de puente entre los dominios literarios y extra-literarios, ficticios y empíricos, formales e ideológicos, en pocas palabras de su inalienable historicidad» (*the novum is a mediating category whose explicative potency springs from its rare bridging of literary and extraliterary, fictional and empirical, formal and ideological domains, in brief from its unalienable historicity*) (SUVIN, 1979: 64). Dicho en otras palabras, «la CF parte de una hipótesis de ficción (orden “literario”) y la desarrolla con rigor por extrapolación (orden “científico”)» (*la SF part d’une hypothèse de fiction [ordre “littéraire”] et la développe avec rigueur par l’extrapolation [ordre “scientifique”]*) (SUVIN, 1973: 100), en donde hay

3. La cuestión del post-postmodernismo puede ser profundizada en: (NEALON, 2012) y (ALFARO-VARGAS, 2014a).

4. La noción de *novum* «es, en la investigación de la ciencia ficción en general, aceptada» (*ist in der Science-Fiction-Forschung allgemein akzeptiert*) (SPIEGEL, 2013: 247).



El *novum* tecnocrático

«una epistemología relacional y situacional y no una ontología doctrinariamente aceptada» (*a relational and situational epistemology and not an ontology doctrinally believed in*) (SUVIN, 2000: 258). Para la CF, entonces, «la extraña novedad es su *raison d'être*» (*the strange novelty is its raison d'être*) (SUVIN, 1972: 381). Dicho más claramente, «la CF es definida por Suvin en términos de un *novum* textual (una innovación ontológica), el cual es racionalizado por medio de la ciencia» (*SF is defined by Suvin in terms of a textual novum [an ontological innovation], which is rationalized by the discourse of science*) (GOMEL, 2014: 30).

Suvin define, dentro de esta perspectiva, la CF de la siguiente manera: «La CF es, entonces, un género literario cuyas condiciones necesarias y suficientes son la presencia e interacción de extrañamiento y cognición, y cuyo recurso formal fundamental es una estructura imaginativa alternativa al ambiente empírico del autor» (*SF is, then, a literary genre whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the author's empirical environment*) (1979: 7-8). De hecho, aquí Suvin establece una separación dialéctica (válida ya sea en el cine o la literatura) entre el contexto de producción/escritura y el contexto del mundo de la diégesis en la CF: «los mundos de la CF necesariamente se desvían del mundo real y los modos en los cuales estos se desvían son el núcleo y el sentido de la creación de CF» (*the worlds of SF necessarily deviate from the real world, and the ways in which they deviate are the core and meaning of the SF creation*) (LEM, 1973: 31).

El *novum* tiene entonces orígenes y repercusiones intratextuales (en la diégesis propiamente dicha) y extratextuales (en la política entendida como acción), en donde la materialidad del contexto de producción/escritura (lo concreto) se supera (*aufhebt*) en una construcción si bien estética (el texto fílmico o literario) también cognitiva, en cuanto el mundo diegético permite, primero, plasmar la situación política, social y económica del lector/espectador; pero, en segundo lugar, al alejar tal situación del lector/espectador (el *Verfremdungseffekt*, el efecto de extrañamiento) le permite aprehenderla más racional que emotivamente, con lo cual «El *novum* así inspira la esperanza por transformaciones históricas positivas» (*The novum thus inspires hope for positive historical transformations*) (CSICSERY-RO-NAY, 2003: 119). En otras palabras, «la *Verfremdung*

(el extrañamiento) también tiene un fuerte sentido didáctico y político» (*Verfremdung also has a strong didactic and political meaning*) (SPIEGEL, 2008: 370; paréntesis míos).

En este marco, «El *Verfremdungseffekt* (...) impide la identificación del público» (*Der Verfremdungseffekt [...] verhindert eine Einfühlung des Publikums*) (SPIEGEL, 2006: 15), con la situación criticada a través del *novum*, «para agudizar la mirada crítica del público y para sensibilizarlo sobre los acontecimientos políticos y sociales» (*dazu, den kritischen Blick des Publikums zu schärfen und es für gesellschaftlich-politische Vorgänge zu sensibilisieren*) (SPIEGEL, 2006: 15).

De este modo, «la función teórica del concepto de “extrañamiento cognitivo” es, por tanto, asignar valores, en el caso de la CF, a la distancia entre “lo real” y “lo ficticio” (mediante la noción de extrañamiento) y a la relación pragmática entre “lo real” y “lo ficticio” (a través de la noción de cognición)» (*The theoretical function of the concept «cognitive estrangement» is, therefore, to assign values, in the case of SF, to the distance between «real» and «fictional» (through the notion of estrangement) and to the pragmatic relationship between «real» and «fictional» (through the notion of cognition)*) (FEKETE, 1998: 316-317), para transformar «el orden en caos; como la fuerza del devenir» (*order into chaos; as the force of becoming*) (EIZYKMAN, 1983: 24). El extrañamiento cognitivo, como es planteado por Suvin, implica una relación congruente ( $A \equiv A$ )<sup>5</sup> donde lo real se asume, mediante la representación estético-cognitiva de la CF, como movimiento que ha reconocido las posibilidades ocultas en la realidad desplazada estéticamente por el efecto de extrañamiento (*Verfremdungseffekt*). O sea, la función teórica del concepto de extrañamiento cognitivo es devolverle el movimiento a las realidades que la ideología burguesa ha representado como entidades fijas, como identidades en sí ( $A=A$ ).

Si en cuanto «lo que caracteriza la ciencia ficción y la diferencia de la fantasía es el *novum*» (*Was die Science Fiction auszeichnet und sie von der Fantasy unterscheidet, ist das Novum*) (SPIEGEL, 2013: 247), entonces el *novum* para Suvin es la esencia de la CF y, por ende, desde un posible punto de vista, «Suvin no separa claramente en su definición de CF los aspectos ficticios, estilístico-formales y receptivos» (*Suvin trennt in seiner Definition der SF nicht klar zwischen fiktionaler, stilistisch-formaler*

5. Sobre la congruencia y su relación con la dialéctica, véase: (KOJEVE, 2013).

El *novum* tecnocrático

*und rezeptiver Aspekte*) (SPIEGEL, 2006: 20). Sin embargo, más allá de ser un defecto (solo así nombrable en términos de un positivismo que requiere separar el todo en partes identificables en sí), esta es la característica que le da fuerza al concepto de *novum* en tanto proceso de extrañamiento, ya que la cognición pasa de una estructura positivista (entendida como un énfasis en lo positivo, en lo dado como fenómeno) amparada en una lógica formal, aristotélica, rígida; a un planteamiento dialéctico en lo filosófico-metodológico y entrópico (en su lado físico, material).

En este sentido, el mundo diegético de la CF es un mundo posible, en tanto derivación dialéctica de la superación (*Aufhebung*) de lo real-concreto (lo empírico en Suvin) y, en consecuencia, como posibilidad derivada de lo real, tiene un valor ontológico compartido con lo real mismo, en tanto futuro *contingente* de una realidad *necesaria* (que hoy es así y no de otro modo), pero nunca como *substancialización*, sino como un simple posible nuevo *contenido* para la *forma* que lo real tiene *hic et nunc*, aquí y ahora.

Así, el *novum*, a través del efecto de extrañamiento y del proceso cognitivo que implica, «es —y debe ser— el suministro de un reflejo amedrentador y distanciador de la realidad demasiado familiar; el propósito del reflejo es provocar tanto asombro como preocupación» (*is-and must be-the provision of a shocking and distancing mirror above the only too familiar reality; the purpose of the mirroring is to arouse both amazement and concern*) (BLOCH, 1970: 125).

En este proceso de extrañamiento-cognición es fundamental e imprescindible, para la diégesis y para el efecto extra-diegético que se busca, la tecnología, ya que esta «es un indicador fundamental de cambio en la ciencia ficción» (*is a central indicator of change in science fiction*) (SEED, 2011: 47). Es decir, la tecnología funciona diegéticamente como un elemento verosimilizante del mundo narrado, por lo que, unido esto a la necesidad de separación entre el mundo del contexto de producción/escritura y el mundo representado, esta tecnología debe ser superior a la tecnología del contexto empírico del autor de CF. (Si se pretende escribir hoy, por ejemplo, un cuento de CF o rodar una película de este mismo género, es ilógico, disfuncional y fallido plantear una diégesis con la aparición de tabletas, computadoras portátiles, pantallas planas o cualquier otro artefacto tecnológico ya existente en el contexto empírico del autor de CF).

El mundo diegético de la CF es un mundo posible, en tanto derivación dialéctica de la superación (*Aufhebung*) de lo real-concreto y, en consecuencia, como posibilidad derivada de lo real, tiene un valor ontológico compartido con lo real mismo.

La tecnología, por ende, materializa el tiempo futuro que caracteriza la CF: «La estructura temporal común a toda una parte de la CF, situada en nuestro futuro y en el pasado del narrador, constituye una característica específica de esta literatura» (*La structure temporelle commune à toute une part de la SF située dans notre futur, et dans le passé du narrateur, constitue une caractéristique spécifique de cette littérature*) (FAVIER, 1972: 70). Claramente, dentro de la noción de *novum*, la CF «trata, en grados variables de excelencia literaria y fidelidad científica (ambas, en ocasiones, asombrosamente altas) con la vida en sociedades tecnológicamente más avanzadas que la propia» (*deals, in varying degrees of literary excellence and scientific accuracy [both, on occasion, astonishingly high], with life in societies more technologically advanced than our own*) (ASIMOV, 1957: 26), pero planteando la diégesis de la CF en términos futuristas, como requisito necesario, pero no suficiente, del distanciamiento que funciona como extrañamiento cognitivo.

El *novum* de Suvin es un *novum crítico*, es decir que no apunta a substancializar nada, sino a recuperar el contenido (la historicidad y la materialidad de la acción estética, política, cognoscitiva, etc., del ser humano, o sea, la praxis) que se ha anquilosado en las formas. Este *novum crítico* se fundamenta en la plausibilidad de la ciencia y la tecnología, con

## El *novum* tecnocrático



una fuerte crítica socio-económica de la realidad, lo cual le permite así la elaboración de una CF desconectada de la fantasía. Asimismo, el *novum crítico* tiene un énfasis básicamente futurista.

Como ejemplos de este *novum crítico*, podemos enunciar las películas *In Time* (NICCOL, 2011) y *Elysium* (BLOMKAMP, 2013).

En *In Time*, se pone en duda la acumulación de riqueza basada en la explotación del trabajo de las mayorías, en una metáfora digital, donde el dinero ha cedido como unidad de intercambio a un dispositivo digital que entrega tiempo de vida por mercancías. El rico, aquel de clase alta, lo que ha acumulado como riqueza es el tiempo de vida (lo que en teoría marxista es el trabajo no pago, la plusvalía) de las clases bajas. Esta película presenta además cómo se manipula el costo de la vida (la inflación), con el fin de generarle mayores ganancias al capitalista.

Los protagonistas (un hombre de clase baja y una joven hija de un rico banquero), en *In Time*, saquean las bóvedas bancarias (lo cual nos remite al hoy dominante capitalismo financiero) para repartir la riqueza entre el pueblo oprimido, a la vez que cuestionan la necesidad de la acumulación capitalista. Si bien esta película no plantea una sociedad futura ya establecida y producto de la superación de la sociedad capitalista, sí muestra un camino revolucionario para la transformación social utilizando la misma tecnología que los somete, para liberarse.

*In Time* representa una sociedad futura, donde la tecnología digital se utiliza como un medio de control socio-económico y donde se expone una vía de acceso a la construcción de una sociedad utópica (un *novum* posible) y no un *novum* ya acabado, sino como proceso, como implementación de lo real y lo posible, que rescata la idea del sujeto histórico.

*Elysium*, por su parte, es sumamente gráfica en el problema que es criticado: el choque entre la clase alta (que vive en una estación espacial alrededor de la Tierra) y la clase baja (que vive sobre la Tierra). En la estación espacial, está la burguesía plutocrática con todas las comodidades: aire limpio, medicina punta, etc. Abajo en la Tierra, la clase baja continúa produciendo y generando plusvalía para la clase alta, en un mundo caracterizado por el crimen, la contaminación, etc.

La estación espacial se ve sometida a la inmigración ilegal, pero también a la corrupción del poder político en contubernio con el empresariado, dentro de una visión de ultraderecha, donde los de abajo son vistos como una forma subhumana.

La clase baja, empujada por la necesidad de sobrevivir, finalmente toma la estación y permite a los de abajo disfrutar los beneficios de la alta tecnología y de una mejor calidad de vida.

La noción de *novum* de Suvin, recordemos, es un concepto elaborado a profundidad, con elementos que permiten diferenciar no solo los elementos estructurales de la CF, sino que también permiten ligar el texto (literario, filmico, etc.) con el contexto de producción/escritura en tanto realidad y con las posibilidades de desarrollo social, mediante el cuestionamiento de lo establecido en tanto planteamiento de alternativas políticas, lógicamente relacionadas con el marxismo. El *novum* suviniano se define en función de la unidad de identidad (lo existente) y la diferencia (las posibilidades ocultas y potenciales dadas en el movimiento, la entropía, de la identidad). El *novum* en Suvin no se ancla en la identidad lógico-aristotélica, sino en la congruencia ( $A \equiv A$ ), o sea, en una identidad que deviene su superación dialéctica (*Aufhebung*).

No obstante, hoy es difícil, en medio de una crisis sistémica del capitalismo, emplear la noción de *novum*, tal y como se concibe en el enfoque suviniano, cuando la producción de mercancías amarradas a la etiqueta de CF no siguen parámetros del tipo descrito por Suvin y, al contrario, si se puede uno circunscribir a un patrón que defina el cambio operado en la CF contemporánea, este patrón será la «fantasización» (neologismo) de la CF, ya que el cruce entre CF y fantasía no da un híbrido, sino que elimina lo que hay de real (material) en la CF. Si a esto le sumamos la ausencia de crítica socio-económica en la mayoría de las mercancías denominadas hoy como CF, entonces es claro que el concepto de *novum* suviniano, crítico, encuentra un desfase que debe ser superado (*Aufgehoben*).

El *novum crítico* no puede absorber explicativamente la CF contemporánea y neoliberal, pero sí puede ofrecernos el punto de partida para comprender, dentro de una noción dialéctica, por qué ha cambiado la CF en la era neoliberal.



## El *novum* tecnocrático

### El *novum tecnocrático*

El *novum tecnocrático* se enfoca en presentar la tecnología como un valor en sí, que define también, por sí misma, lo que se considera en la época actual como CF. El *novum tecnocrático* es la negación dialéctica del *novum crítico*. En el *novum tecnocrático* no hay crítica socioeconómica y hay un recurso a elementos místicos, fantásticos, irreales e irracionales. El *novum tecnocrático* es una forma (la estructura lógica que le da existencia y soporte) donde el contenido (la realidad material) se anula. Lo establecido, el sistema, aparece como algo fijo; es decir, el principio de identidad de la lógica aristotélica ( $A=A$ ) se absolutiza. Aquí ya no hay una relación dialéctica entre identidad y diferencia, sino o pura identidad o pura diferencia (la cual también termina siendo en sí una identidad).

Si el *novum crítico* se define por un *extrañamiento cognitivo*, el *novum tecnocrático* se caracteriza por un *extrañamiento no-cognitivo*. Este extrañamiento no-cognitivo, al cual se enfrenta el lector/espectador, extraña, en cuanto no es parte de la realidad del contexto de producción/escritura del lector/escritor-director, sino que aparece como algo no-real, no-concreto, abstraído. Así, al no ofrecer este extrañamiento un arraigo en la realidad y, por ende, ser no-racional, entonces el elemento cognitivo desaparece y se crea un velo ideológico sobre la realidad, que lejos de permitir la aprehensión práxica del Ser real, concreto y multideterminado, lo sume en una producción estética que hace del Ser material, una entidad metafísica, irracional, donde el valor que se socializa es la imposibilidad de la acción, de la transformación social. De este modo, el *novum tecnocrático* aleja al individuo de su realidad concreta, con la sola función de evitar que tal realidad sea conocida<sup>6</sup>.

Analícemos algunos ejemplos concretos, para comprender más cabalmente el concepto de *novum tecnocrático*.

Una película como *Zodiac: Signs of the Apocalypse* (Hogan, 2014) nos sirve para iniciar el análisis concreto del *novum tecnocrático*. Esta película se desarrolla en el año 2014, coincidiendo los años del contexto de producción y del contexto de la diégesis fílmica. La trama se enmarca en el descubrimiento

El *novum tecnocrático* es la negación dialéctica del *novum crítico*. En el *novum tecnocrático* no hay crítica socioeconómica, sino el recurso a elementos místicos, fantásticos, irreales e irracionales. Aquí ya no hay una relación dialéctica entre identidad y diferencia, sino o pura identidad o pura diferencia.

6. Si hubiera que nombrar un punto de instauración del *novum tecnocrático*, este sería la película *2001: A Space Odyssey* (KUBRICK, 1968), por su énfasis formalista, asumido dentro de un cine vanguardista, donde esta película no critica ni propone nada.

El *novum* tecnocrático

arqueológico de unos grabados presumerios, que al ser descifrados anuncian el fin del mundo, en el año 2014. En este marco, también se halla la posibilidad de hacer funcionar un dispositivo, producto de tal civilización presumeria, la cual no contaba con el conocimiento para crear una tecnología así. Por otra parte, la solución se encuentra dividida en dos, cuando un millonario ya ha diseñado el dispositivo, pero es el grupo arqueológico quien dispone de la «llave» que hace funcionar tal tecnología. Como era de esperar, se logra poner en funcionamiento el dispositivo que crea, no se sabe cómo, un escudo que protege nuestro planeta de una fuerte tormenta solar que hubiera destruido la Tierra.

Efectivamente, en *Zodiac*, hay un extrañamiento, en tanto hay un descubrimiento que nos pone en contacto con una civilización desconocida y en cuanto hay también acceso a una tecnología que finalmente salva a la Tierra de la destrucción. Sin embargo, la cuestión mística, profética, que da «coherencia» a la trama, más que basarse en cuestiones científicas, se determina por factores irracionales, o sea, la capacidad de ver el futuro y, con base en tal poder profético, diseñar un dispositivo (sin contar con las herramientas tecnológicas y el conocimiento necesario) que funciona mecánicamente para salvar nuestro planeta.

Se le dice al espectador (estadounidense, en primer lugar) que la crisis por la que pasa se va a arreglar mágicamente, que no debe pensarla, que del cielo bajará la solución; a la vez que se oculta la situación en sí y las «soluciones» empleadas por el Estado.

Asimismo, esta película no cuestiona para nada la problemática situación en Estados Unidos, sumido en una crisis económica, con problemas de racismo, plutocracia, etc., y con una economía, si no en quiebra, al borde de ella. Al contrario, *Zodiac* introduce, como ya vimos con el documental *The Real History of Science Fiction*, un motivo, el cual reza así: «*There are no end roads*» (No hay caminos sin salida), que se repite constantemente en la película y que diegéticamente trata de dar verosimilitud a la irracional trama de una profecía y de una avanzada tecnología diseñada dentro de una cultura presumeria. Pero, extradiegéticamente, tal motivo le dice al espectador (estadounidense, en primer lugar) que la crisis por la que pasa se va a arreglar mágicamente, que no debe pensarla, que del cielo bajará la solución; a la vez que se oculta la situación en sí y las «soluciones» empleadas por el Estado estadounidense, como han sido el entregar dinero público a las grandes empresas e intervenido algunos bancos (con lo cual se niega el imperio de la ley del neoliberalismo). En consecuencia, el extrañamiento del que se vale esta película no busca un efecto cognitivo, sino que al contrario oculta la realidad, con una fantasía mística. De hecho, aquí el *novum tecnocrático* introduce una característica que es común a una gran parte de la CF que sigue este patrón, o sea, el énfasis en lo emocional en detrimento de lo racional.

De igual modo, es interesante en *Zodiac* que la tecnología no es futurista (viene de un pasado mucho menos desarrollado) ni tampoco científica, en un contexto donde el sistema capitalista no se representa como entropía, ya que los años, como ya se señaló, del contexto de producción y el diegético se corresponden. Se crea así una sociedad sin cambios socioeconómicos, una sociedad fija, inalterable e incuestionable en sus relaciones de producción.

Por otra parte, la película *Prometheus* (SCOTT, 2012) nos muestra otro elemento muy común en la CF contemporánea con un *novum tecnocrático*. La nave espacial es impresionante, aunque la idea de una humanidad viajando por todo el universo es totalmente acientífica, en tanto no hay ni la tecnología ni las condiciones fisiológico-anatómicas para ello en el ser humano. La película tiene tintes belicistas y, de hecho, no exhibe una crítica de la sociedad del contexto de producción. Simplemente, crea, junto con la nave, un ambiente espectacular que, como forma, trata de captar la atención del espectador en tanto mero entretenimiento.

El *novum* tecnocrático

Este mecanismo lo denominaremos *efecto de espectacularidad*<sup>7</sup>. El efecto de espectacularidad busca crear, basado en cuestiones únicamente formales, una reacción de asombro en el espectador/lector, sin mediar ahí un acto racional, sino más bien uno estético-ideológico, el cual ayuda a plasmar el extrañamiento no-cognitivo.

El efecto de espectacularidad no se da solo en el cine, sino también en la literatura de CF neoliberal<sup>8</sup>. Por ejemplo, en la novela *The Protos Mandate* de Nick KANAS (2014), se ofrece una descripción de la nave «Protos 1», que no tiene que envidiarle nada a la nave de la película *Prometheus*. El efecto de espectacularidad es un recurso formal, que oculta un contenido real.

El *novum tecnocrático* se define por su alejamiento de la ciencia y, consecuentemente, por el plantear tecnologías o posibles desarrollos científico-tecnológicos totalmente inviables. Películas como *Under the Skin* (GLAZER, 2013), *Autómata* (IBÁÑEZ, 2014), *Transcendence* (PFISTER, 2014), *Vice* (MILLER, 2015), *Ex Machina* (GARLAN, 2015) o *Chappie* (BLOMKAMP, 2015), se enfrasan en la cuestión de la inteligencia artificial, sin base científica alguna y recurriendo a pseudo-explicaciones científicas para justificar tal ocurrencia. En *Chappie*, por ejemplo, un científico desarrolla un software para crear supuestamente inteligencia artificial, el cual carga en un robot llamado Chappie, quien inicia, en un proceso sumamente acelerado, el proceso de socialización y aprendizaje por el que pasa cualquier ser humano. Hacia el final de la película, este robot desarrolla un algoritmo que permite pasar la conciencia de un ser humano a un robot, con lo cual el ser humano se vuelve eterno, ya que las piezas del robot son siempre reemplazables.

En *Chappie*, el recurso a la matemática (al algoritmo) muestra una parte fundamental del *novum tecnocrático*, dentro de la función ideológico-pedagógica de este. Volveremos sobre esto más adelante.

7. Al respecto de la cuestión de lo espectacular en la CF y, especialmente, en las películas de CF, Carl Freedman (2009) ha reflexionado sobre la problemática de los efectos especiales, que implican una degradación del género de CF. Asimismo, el lector puede abordar, en este mismo sentido, el texto de John RIEDER (2009), «Spectacle, Technology and Colonialism in SF Cinema: The Case of Wim Wenders' *Until the End of the World*».

8. Y leyendo a TRINGHAM (2015), quien analiza los juegos electrónicos de CF, parece claro por la descripción que hace el autor de una gran cantidad de estos juegos, que estos también se insertan dentro del *novum tecnocrático*. La cuestión con estos juegos es sumamente interesante, pero desborda mis gustos y mi formación académica.

Por otra parte, películas como: *Eternity* (GALVIN, 2013), *The Signal* (EUBANK, 2014), *Lucy* (BESSON, 2014) o *Debug* (HEWLETT, 2014) se desarrollan dentro de una concepción *cyberpunk*, planteando realidades virtuales y, por ende, ligándose a las corrientes postmodernas<sup>9</sup>, con situaciones donde el individuo es absorbido literalmente dentro de las computadoras, como un software más (*Debug*, *Eternity* y *Lucy*) o viven en una realidad virtual que protege a sus habitantes de la desolación de la vida real (como en *The Signal*) en un tono abiertamente escapista. Estos filmes de línea *cyberpunk* son quizás el más fiel reflejo del extrañamiento no-cognitivo y de la falta de asidero científico de una gran parte de la CF actual.

La película *Interstellar* (NOLAN, 2014), sin estar ligada a lo computacional, crea una realidad virtual de corte «cuántico», en donde se resuelve el problema ambiental de la Tierra en una especie de circularidad, en un mundo de micropartículas ligadas a un multiverso existente en diferentes dimensiones, al modo de una especie de *Poltergeist* mecánico-cuántico. Esta película, al igual que las anteriores películas ligadas directamente al *cyberpunk*, produce un extrañamiento no-cognitivo, donde lo científico-tecnológico es en sí un fin dentro de la trama y un recurso formal vacío, carente de crítica social.

En relación con el *novum tecnocrático*, por otra parte, se da en el cine un fenómeno que no se presenta en la literatura, que es el recurso al sistema de estrellas. El sistema de estrellas refiere en cine a las famosas *Stars*, que son «famosos intérpretes reconocidos ampliamente por el público. Su poder de convocatoria es una de las principales atracciones de las películas» (*famous performers who are widely recognized by the public. Their drawing power is one of the main attractions of a film*). (GIANNETTI, 2014: 233).

De hecho, en las películas *Lucy*, *Vice*, *Under the Skin*, *Interstellar*, *Transcendence*, *Ender's Game* (HOOD, 2013) y *Gravity* (CUARÓN, 2013), se ve una colección de estrellas, tales como: Scarlett Johansson (incluso desnuda en *Under the Skin*), Johnny Depp, Morgan Freeman, Antonio Banderas, Matthew McConaughey, Anne Hathaway, George Clooney, Harrison Ford, Sandra Bullock y Bruce Willis. Estas estrellas tienen sus fanáticos, que los siguen y consumen todas sus películas, con lo cual el mensaje

9. Recordemos que «la corriente *cyberpunk* constituye una forma de apoteosis del postmodernismo» (*le courant cyberpunk constitue une forme d'apothéose du postmodernisme*). (MICHAU, 2007: 120).



## El *novum* tecnocrático

ideológico del *novum tecnocrático* asegura su divulgación, en tanto fenómeno mediático de masas.

Dentro del *novum tecnocrático*, entonces, se da un proceso de extrañamiento no-cognitivo, el cual se ampara en ocurrencias que se presentan con carácter científico, alrededor del efecto de espectacularidad, el cual busca asombrar al espectador/lector, evitando cualquier forma de crítica socio-económica del *status quo* y la evasión con respecto a este. En el caso del cine basado en este *novum*, existe un elemento mediático, llamado sistema de estrellas que permite una mayor y más fluida difusión de esta CF neoliberal. Se presentan en este *novum*, además, unidos a la tecnología de la CF, algunos elementos místicos, irracionales, irreales, que permiten a estas producciones aumentar el efecto de espectacularidad, pero también el elemento no-cognitivo, como una forma de evasión, de escapismo, en tanto proceso alienante (en algunos casos, con ayuda de un énfasis en lo emocional sobre lo racional).

### La función ideológico-pedagógica del *novum tecnocrático*

Ya se ha acentuado el carácter escapista y alienante del *novum tecnocrático* dentro del ámbito político-ideológico, pero hay que sumarle a esto la función pedagógica que subyace a este *novum*. Ya decían ANGENOT y SUVIN que «un texto contribuye a la educación de sus lectores más de lo que es usualmente asumido» (*a text contributes to the education of its readers more than is usually assumed*) (1979: 169). El texto fílmico o literario, en este caso, es parte del proceso de socialización, ya sea dentro de procesos de educación informal (el simple lector/espectador que se acerca a la CF por cuestiones de gusto, lúdicas) o dentro de la educación formal (seminarios, publicaciones, etc., que sistematizan el análisis de la CF). Es importante aquí reconocer que todo texto es referencial, lo que sucede es que algunos se fundamentan en un lenguaje con un claro referente concreto, mientras que, como en la literatura o el cine, tal referencialidad es abstracta, transmite valores o valoraciones. Es decir, tal referencialidad abstracta «se manifiesta (de modo abstracto) en la transmisión de esquemas valorativo-cognitivos, en tanto forma de socialización, a un nivel tanto ontogénico como filogenético» (ALFARO-VARGAS, 2005: 151).

En este sentido, ya en los 1980, se plantea una CF que, en comunión con el motivo del documental *The Real History of Science Fiction*, se ampara

en la imaginación dentro de un esquema educativo promotor de las ciencias y la matemática:

En última instancia, el vínculo mayor entre la ciencia y la ficción científica que hace de ambas la mejor pareja en la danza de la realidad es la imaginación. Jamás esta, con la amplitud de criterio que entraña, es más necesaria que cuando exploramos la naturaleza, la estructura y el destino de la realidad. Tanto la ciencia como la literatura de anticipación se han lanzado a la exploración del espacio, del tiempo, de la vida, del Universo y del lugar que en este ocupa nuestra conciencia, y ambas lo hacen bien, con consideración, respeto y aliento mutuos (GOSWANI, 1984: 6).

O como indica Alexander Kazantsev: «Ojalá la fantasía contribuya a estimularnos a cada uno de nosotros, ya que el hombre es la única criatura dotada de imaginación y capaz de concebir lo que no existe» (KAZANTSEV, 1984: 16). En otras palabras, la CF sería un vehículo para la estimulación del desarrollo científico en las aulas y la industria, en tanto «en la historia del progreso tecnológico la imaginación, cuando va de par con los conocimientos científicos, aporta constantemente los gérmenes de nuevas ideas y concepciones originales» (BUTZEV, 1984: 22). El problema es que la imaginación no puede usarse como un rasgo distintivo de la CF, ya que toda literatura es imaginativa.

## El *novum* tecnocrático



Una CF así definida solo serviría «como un vehículo para explorar la ciencia actual y como trampolín para discutir algunos de los excitantes tópicos que hoy están siendo investigados» (*as a vehicle for exploring actual science and as a springboard for discussing some of the exciting topics that are currently being researched*) (LUOKKALA, 2014: 1).

Dentro de tales circunstancias, el *novum tecnocrático* funciona en el ámbito de explotar «las posibilidades que la CF da en la exploración de múltiples aspectos de valor didáctico en las aulas de ciencia» (*as possibilidades que a FC dá na exploração de múltiplos aspectos de valor didático nas aulas de ciência*) (PIASSI y PIETROCOLA, 2009: 538). En este marco, lo importante es «la utilización de la CF y su contribución a la motivación del alumnado» (PETIT-PÉREZ y SOLBES-MATARREDONA, 2012: 71), por cuanto «en el camino de la ciencia a la ciencia ficción pasando por la divulgación científica, es posible que la respetabilidad social y la verosimilitud temática descendan, mientras que, por el contrario, suben la facilidad de comprensión y el alcance de su difusión» (BARCELÓ-GARCÍA, 2005: 7).

Recordemos que en el ambiente de la actual CF existe una fuerte influencia del Banco Mundial. Las reformas en las políticas educativas vienen de las ideologías del Banco Mundial y reflejan una ideología neoliberal (ZAJDA, 2010), donde se enfatizan los valores del mercado y la competencia individual (SPRING, 2009). De esta manera, «las naciones alrededor del mundo comenzaron a organizar los sistemas nacionales de educación para suplir trabajadores para las fábricas y promover el *aprendizaje científico y matemático*, para el desarrollo industrial y militar» (*Nations around the world began to organize national systems of education to supply workers for factories and to promote scientific and mathematical learning for industrial and military development*) (SPRING, 2006: 2; cursiva mía). Y es alrededor de la necesidad de promover la ciencia y la matemática donde la CF neoliberal y su *novum tecnocrático* cumplen su rol dentro de la ingeniería social neoliberal.

## El *novum tecnocrático* en la ciencia ficción hispanoamericana

En el contexto hispanoamericano en general, no es un secreto la fuerte influencia que tiene sobre nosotros la cultura estadounidense y, sin duda, esto se percibe en el «auge» de la CF en Hispanoamérica. De hecho, se observan producciones estéticas y críticas ligadas al *novum tecnocrático*, que en el caso de las producciones estéticas aparecen sumamente degradadas al punto de que no se los puede llamar a tales productos CF (volveremos sobre esto).

En el campo de la crítica literaria, tenemos el texto de HAYWOOD-FERREIRA (2011), titulado *The Emergence of Latin American Science Fiction*, donde la autora trata, mediante un acto impositivo y no descriptivo, de crear la idea de una tradición de CF en Latinoamérica (dentro de este concepto, la autora incluye producciones literarias en español y portugués). Sin embargo, este texto de Haywood-Ferreira muestra una flagrante manipulación de los materiales y de cuestiones como el realismo mágico, con el fin de crear antecedentes históricos de una supuesta CF latinoamericana. De este modo, el análisis de Haywood-Ferreira introduce textos que son utopías tecnológicas (distopías) como si fueran textos de CF, afirmando erróneamente que *Los últimos* es un texto de CF. Pero ella va aún más allá, caracterizando textos como *La caída del águila* de Carlos Gagini y *El problema de Máximo Soto Hall* de la literatura costarricense, como manifestaciones de CF (HAYWOOD-FERREIRA, 2011), al igual que el cuento «Yzur» de Leopoldo Lugones, el cual ella ensalza como un texto de CF; sin embargo, todos estos son fantasía. No hay que olvidar que Haywood-Ferreira se ata a la idea de que, en Latinoamérica, «el realismo mágico y la fantasía son las etiquetas alternativas más comunes para la ciencia ficción latinoamericana» (*Magic realism and the fantastic are the most common alternative genre labels for Latin American science fiction*) (HAYWOOD-FERREIRA, 2011: 8). Con esta errónea idea a su disposición, Haywood-Ferreira se da paso libre para incluir casi cualquier texto en su vaga y equívoca noción de CF.

Asimismo, HAYWOOD-FERREIRA (2011), a pesar de partir de la idea suviniana del *novum*, termina incorporando cualquier texto que se salga de los cánones realistas, como textos de CF. Uno solo puede pensar, viendo el impulso que tiene la CF neoliberal en el ambiente estadounidense (en literatura y cine) donde ella se mueve, que su texto responde a



El *novum* tecnocrático

un imperativo ideológico del neoliberalismo de expandir su ideario a todas las regiones y en la mayor cantidad de formatos posibles, lógicamente evadiendo la crítica social.

Separándonos de la cuestión de la crítica literaria y yendo hacia el ámbito de la literatura hispanoamericana, tenemos como ejemplo un cuento publicado en la revista de CF llamada *Futuroscopias*. El cuento se llama «Los poseídos» de Daniel GONZÁLEZ (2014). La revista *Futuroscopias* se vende como una revista de CF, por ende el lector se predispone para centrarse en los códigos de la CF. Sin embargo, «Los poseídos», aparte de tener serios problemas tanto en la narración (que es pesada y tediosa, y sin un adecuado manejo del clímax) como en la historia en sí (carece de verosimilitud, hay una cuestión con ovnis que no se desarrolla en el relato), no es un cuento de CF.

Primeramente, en «Los poseídos», el contexto de escritura coincide con el contexto diegético, lo cual lleva a plantear cuestiones tecnológicas ya existentes (rifles AK-47, automóviles 4x4, internet, etc.). Debido a esta carencia de una tecnología futurista, el cuento trata de manifestarse como un texto de CF, incorporando la idea de extraterrestres (la idea de los ovnis que se deja ya desde el inicio botada). Asimismo, los elementos paratextuales (epígrafes) remiten a un código profético y distópico que justifica la trama sobre zombis desarrollada por González y que, definitivamente, alejan el texto de cualquier noción de CF y lo sumen en la fantasía. El hecho de que la protagonista sea bióloga no le agrega carácter científico a un cuento de zombis. Al contrario, es un recurso burdo, que más bien exacerba el carácter de no-CF del cuento «Los poseídos».

De igual modo, este cuento de González no implica un extrañamiento cognitivo, que sirva de crítica de lo establecido, sino que más bien al aliarse a lo fantástico anula lo cognitivo y se centra en la evasión de la realidad, dentro de una realidad textual donde no hay salida. Estamos entonces ante un *novum tecnocrático* elaborado de manera sumamente simple, con poco manejo del género de CF y con elementos de una sexualidad hedonista muy propia de la postmodernidad. Este texto es, para usar el término de Stanislaw Lem, pseudo-CF<sup>10</sup>.

Este fenómeno se repite a lo largo de Hispanoamérica. En Costa Rica, se ha estado produciendo literatura con la etiqueta de CF por autores como: Iván Molina Jiménez, Daniel Garro, Evelyn Ugalde,

etc., la cual no es realmente CF (ALFARO-VARGAS, 2013 y 2014b). En Venezuela, ya en 1979, circuló un libro titulado *Ciencia ficción venezolana*, donde la mayoría de textos no son realmente CF (LOZADA-AGUILERA, 2015).

Para ejemplificar, actualmente, en la literatura colombiana, algunos textos como: «La tarjeta» (CONTRERAS-SUÁREZ, 2009), «Fragmentos» (GALINDO, 2009), «El oasis de Palas» (MORA-VÉLEZ, 2009) y «El experimento» (GESTAPÓ, 2009); en la literatura peruana, «Mal de luna» y «Y éste fue el principio...» (SALDIVAR, 2009 y 2010); en la literatura cubana, «Ñorñoritos» (CASTILLO-PÉREZ, 2010); en la literatura argentina, «Cuadro familiar» (VALITUTTI, 2010); en la literatura mexicana, «Náyade» (ÁLVAREZ, 2000), «Visión de los vencidos» (BENÍTEZ, 2000), «Padre Chip» (CUBRÍA, 2000), «Y3K» (SERRATOS, 2000), «Los crímenes que conmovieron al mundo» (VELARDE, 2000) y, en la literatura venezolana, «Ketman» (JORDAN, 2010); son todos ellos manifestaciones de la problemática extendida al parecer por toda Hispanoamérica de una pseudo-CF poco elaborada y con un pésimo manejo científico-tecnológico. Todos estos cuentos señalados reproducen los mismos problemas técnico-poéticos que se ya se han señalado, por ejemplo, para la pseudo-CF costarricense y, en consecuencia, se insertan dentro de la idea de lo que se ha denominado aquí CF neoliberal, como manifestaciones del *novum tecnocrático*.

## Conclusión

A través de la negación dialéctica del *novum* suviano, hemos visto que gran parte de la actual CF no se elabora a partir de los lineamientos formales y de contenido supuestos en la propuesta suviniana, proceso que hemos denominado el *novum tecnocrático*.

El *novum tecnocrático* se ha definido, dentro de una mezcla de la CF con la fantasía, como un proceso de extrañamiento no-cognitivo, el cual no solo incorpora elementos fantásticos (no-plausibles en términos de ciencia), sino que recurre al efecto de espectacularidad y, en el cine, al sistema de estrellas, para elaborar mercancías con una determinada función ideológica. Asimismo, algunas veces tiende a privilegiar lo emocional sobre lo racional.

Así, la función ideológica del *novum tecnocrático* es el impulso del gusto por la ciencia, dentro de los ámbitos de la educación formal, a la vez que, dada la ausencia de crítica socioeconómica dentro de este *novum*, esta CF neoliberal permite transmitir patrones de socialización (en la educación formal e

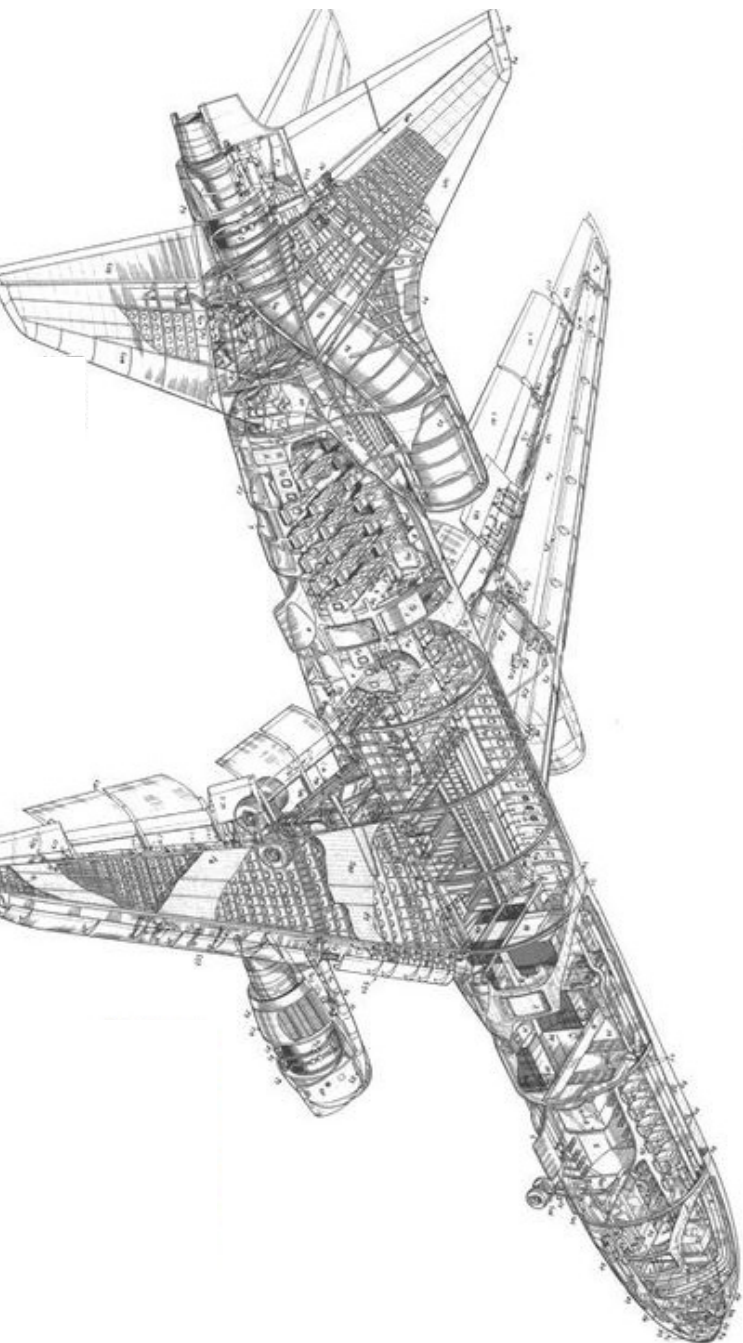
10. LEM señala que «la CF puede ser o 'CF real' o 'pseudo-CF'» (*SF can be either «real SF» or «pseudo-SF»*) (1973: 28).

El *novum* tecnocrático

informal) a través de valores ligados tanto al neoliberalismo, como de su ideología (post)postmoderna, en tanto discursos ideológicos, que borran el efecto cognitivo sí presente en el *novum* de Suvin.

En Hispanoamérica existe hoy una expansión de la aplicación del *novum tecnocrático*, en producciones literarias de muy baja calidad, que hacen de tales productos no CF, sino pseudo-CF. Sin embargo, la función ideológica de este *novum* sí se mantiene.

Aunque es preciso un análisis de mayor alcance de producciones concretas de este tipo de CF, parece claro que el *novum tecnocrático* es una degradación de la CF, que pierde con este su arraigo científico y convierte la CF en fantasía tecnológica (una más exacta nomenclatura, para mucho de lo que hoy se vende como CF). ●



## Bibliografía

- ALFARO-VARGAS, Roy. (2005). «Sociología dialéctica de la literatura: cuestión de método». *Revista de Ciencias Sociales*. 109-110 (III-IV), 151-156.
- ALFARO-VARGAS, Roy. (2011). «Capitalismo zombie. Contribución a la crítica del último capitalismo». *Telos. Revista de estudios interdisciplinarios en Ciencias Sociales*. 13 (3), 285-296.
- ALFARO-VARGAS, Roy. (2013). «La ficción de Iván Molina Jiménez». *Letras*. Universidad Nacional. 53, 201-217.
- ALFARO-VARGAS, Roy. (2014a). «Post-postmodernismo». *Reflexiones*. 93 (2), 103-113.
- ALFARO-VARGAS, Roy. (2014b). «El *novum* en la ciencia ficción costarricense». *Revista de Filología y Lingüística*. Vol. 40.1, 129-140.
- ÁLVAREZ, Jorge Eduardo. (2000). «Náyade», pp. 9-13. En: *Bajo el signo de Alpha. Antología*. México: Los autores.
- ANGENOT, Marc y Darko SUVIN. (1979). «Not Only but Also: Reflections of Cognition and Ideology in Science Fiction and SF Criticism». *Science Fiction Studies*. Vol. 6, n° 2, 168-179.
- ANGENOT, Marc y Darko SUVIN. (1981). «Thèses sur la «sociologie» de la littérature». *Littérature*. 44, 117-127.
- ASIMOV, Isaac. (1957). «The By-Product of Science Fiction». *AIBS Bulletin*. Vol. 7.1, pp. 25-27.
- BARCELÓ-GARCÍA, Miquel. (2005). «Ciencia y ciencia ficción». *Revista Digital Universitaria*. Vol. 6.7, 1-10.
- BENÍTEZ, Gabriel. (2000). «Visión de los vencidos», pp. 15-41. En: *Bajo el signo de Alpha. Antología*. México: Los autores.
- BLOCH, Ernst. (1970). «Entfremdung, Verfremdung: Alienation, Estrangement». *The Drama Review: TDR*, Vol. 15.1, 120-125.
- BOYLE, Mark. (2015). *Human Geography. A Concise Introduction*. Malden (MA)-Oxford: Wiley-Blackwell. xxvi + 318 p.
- BUTZEV, Jristo. (1984). «La maestra imaginación». *El correo de la UNESCO*. Año 37, 22 y 24-25.
- CASTILLO-PÉREZ, Claudio Guillermo del. (2010). «Ñorñoritos». *Cosmocápsula. Revista colombiana de ciencia-ficción*. 2, 51-52.
- CONTRERAS-SUÁREZ, Tito. (2009). «La tarjeta». *Cosmocápsula. Revista colombiana de ciencia-ficción*. 0, 9-11.
- CSICSERY-RONAY, Itsván Jr. (2003). «Marxist theory and science fiction», pp. 113-124. En: Edward

El *novum* tecnocrático

- JAMES y Farah MENDLESOHN (eds.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Nueva York: Cambridge University Press.
- CUBRÍA, Jorge. (2000). «Padre Chip», pp. 63-74. En: *Bajo el signo de Alpha. Antología*. México: Los autores.
- CHIBBER, Vivek. (2013). *Postcolonial Theory and the Specter of Capital*. Londres: Verso. xii + 306 p.
- EIZYKMAN, Boris. (1983). «Chance and Science Fiction: SF as Stochastic Fiction». *Science Fiction Studies*. Vol. 10.1, 24-34.
- FAVIER, Jacques. (1972). «Les jeux de la temporalité en science-fiction». *Littérature*. 8, 53-71.
- FEKETE, John. (1998). «The Stimulations of Simulations: Five Theses on Science Fiction and Marxism». *Science Fiction Studies*. Vol. 15.3, 312-323.
- FRASER, Nancy. (2013). *Fortunes of Feminism: From State-Managed Capitalism to Neoliberal Crisis*. Londres y Nueva York: Verso. ix + 249 p.
- FREEDMAN, Carl. (2009). «Marxism, Cinema and some Dialectics of Science Fiction and Film Noir», pp. 66-82. En: Mark BOULD y China MIÉVILLE (eds.). *Red Planets. Marxism and Science Fiction*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- GALINDO, Fernando. (2009). «Fragmentos». *Cosmocápsula. Revista colombiana de ciencia-ficción*. 0, 12-17.
- GASKIN, Richard. (2013). *Language, Truth, and Literature. A Defense of Literary Humanism*. Oxford: Oxford University Press. xviii + 377 p.
- GESTAPÓ. (2009). «El experimento». *Cosmocápsula. Revista colombiana de ciencia-ficción*. 0, 40-42.
- GIANNETTI, Louis. (2014). *Understanding Movies*. Pearson: Boston. xxvi + 550 p.
- GOMEL, Elana. (2014). *Narrative Space and Time. Representing Impossible Topologies in Literature*. Nueva York y Londres: Routledge. x + 226 p.
- GONZÁLEZ, Daniel. (2014). «Los poseídos». *Futuros-copias*. 1 (4), 43-61.
- GOSWANI, Amit. (1984). «Ciencia y ciencia ficción. Una doble exploración de la realidad». *El correo de la UNESCO*. 37, 4-7.
- HAYWOOD-FERREIRA, Rachel. (2011). *The Emergence of Latin American Science Fiction*. Middletown, CT: Wesleyan University Press. xiv + 306 p.
- JORDAN, Manuel. (2010). «Ketman». *Cosmocápsula. Revista colombiana de ciencia-ficción*. 3, 67-71.
- KANAS, Nick. (2014). *The Protos Mandate. A Scientific Novel*. CHAM, Heidelberg, Nueva York, Dordrecht y Londres: SPRINGER. vii + 142 p.
- KAZANTSEV, Alexander. (1984). «De la ficción a la ciencia». *El correo de la UNESCO*. Año 37, 13-16.
- KOJÈVE, Alexandre. (2013). «¿Qué es la dialéctica?». *Revista de Ciencias Sociales*. 139 (I), 91-102.
- LEM, Stanislaw. (1973). «On the Structural Analysis of Science Fiction». *Science Fiction Studies*. Vol. 1.1, 26-33.
- LOZADA-AGUILERA, Rowan. (2015). «To Bottom Out: An Incomplete Guide to the New Venezuelan Science Fiction». *SFRA Review*. 312, 14-20.
- LUOKKALA, Barry B. (2014). *Exploring Science Through Science Fiction*. New York, Heidelberg, Dordrecht, London: Springer. xix + 241 p.
- MICHAU, Thomas. (2007). «Science-fiction *cyberpunk* et science politique». *Quaderni*. 63, 119-124.
- MORA-VÉLEZ, Antonio. (2009). «El oasis de Palas». *Cosmocápsula. Revista colombiana de ciencia-ficción*. 0, 28-31.
- NEALON, Jeffrey T. (2012). *Post-postmodernism or: The Cultural Logic of Just-in-Time Capitalism*. Stanford, CA: Stanford University Press. XIV + 226 p.
- PETIT-PÉREZ, María F<sup>a</sup> y Jordi SOLBES-MATARREDONA. (2012). «La ciencia ficción y la enseñanza de las ciencias». *Enseñanza de las ciencias. Revista de investigación y experiencias didácticas*. Vol. 30.2, 69-86.
- PIASSI, Luís Paulo y Maurício PIETROCOLA. (2009). «Ficção científica e ensino de ciências: para além do método de 'encontrar erros em filmes'». *Educação e Pesquisa*. Vol. 35.3, 525-540.
- RIEDER, John. (2009). «Spectacle, Technology and Colonialism in SF Cinema: The Case of Wind Wenders' *Until the End of the World*», pp. 83-99. En: Mark BOULD y China MIÉVILLE (eds.). *Red Planets. Marxism and Science Fiction*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- SALDIVAR, Carlos Enrique. (2009). «Mal de Luna». *Cosmocápsula. Revista colombiana de ciencia-ficción*. 0, 36-39.
- SALDIVAR, Carlos Enrique. (2010). «Y éste fue el principio...». *Cosmocápsula. Revista colombiana de ciencia-ficción*. 2, 67-69.
- SEED, David. (2011) *Science Fiction. A Very Short Introduction*. Nueva York: Oxford University Press. xii + 147 p.
- SERRATOS, José de León. (2000). «Y3K». pp. 75-81. En: *Bajo el signo de Alpha. Antología*. México: Los autores.
- SPIEGEL, Simon. (2006). «Der Begriff der Verfremdung in der Science-Fiction-Theorie. Ein Klärungsversuch». *Quarber Merkur. Franz Rottensteiners Literaturzeitschrift für Science Fiction und Phantastik*. 103/104, 13-40.

El *novum* tecnocrático

- SPIEGEL, Simon. (2008). «Things Made Strange: On the Concept of «Estrangement» in Science Fiction Theory». *Science Fiction Studies*. Vol. 35.3, 369-385.
- SPIEGEL, Simon. (2013). «Science Fiction», pp. 245-265. En: Markus KUHN, Irina SCHEIDGEN y Nicola VALESKA WEBER (eds.). *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*. Berlin/Boston.
- SPRING, Joel. (2006). *Pedagogies of Globalization. The Rise of the Educational Security State*. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- SPRING, Joel. (2009). *Globalization of Education*. New York y London: Routledge.
- SUVIN, Darko. (1972). «On the Poetics of Science Fiction». *College English* 34.3, 372-382.
- SUVIN, Darko. (1973). «La science-fiction et la jungle des genres un voyage extraordinaire». *Littérature*. 10, 98-113.
- SUVIN, Darko. (1979). *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven y Londres: Yale University Press. xviii + 317 p.
- SUVIN, Darko. (2000). «Afterword», pp. 233-271. En: Patrick PARRINDER (ed.). *Learning from Other Worlds. Estrangement, Cognition and the Politics of Science Fiction and Utopia*. Liverpool: Liverpool University Press.
- TRINGHAM, Neal. (2015). *Science Fiction Video Games*. CRC Press. xx + 504 p.
- VALITUTTI, Juan Manuel. (2010). «Cuadro familiar». *Cosmocápsula. Revista colombiana de ciencia-ficción*. Febrero-Abril 2, 76-77.
- VELARDE, José Luis. (2000). «Los crímenes que conmovieron al mundo», pp. 151-156. En: *Bajo el signo de Alpha. Antología*. México: Los autores.
- ZAJDA, Joseph. (2010). «Globalisation, Ideology and Education Policy Reforms». pp.: xiii-xxii. En: Joseph ZAJDA (ed.). *Globalisation, Ideology and Education Policy Reforms*. Dordrecht, Heidelberg, London, New York: Springer.
- BESSON, Luc (director). (2014). *Lucy*. Universal Pictures y Canal+.
- BLOMKAMP, Neill (director). (2013). *Elysium*. TriStar Pictures, Sony Pictures Entertainment (SPE), Media Rights Capital, QED International, Simon Kinberg Productions.
- BLOMKAMP, Neill (director). (2015). *Chappie*. Alpha Core, Columbia Pictures y LStar Capital
- CUARÓN, Alfonso (director). (2013). *Gravity*. Warner Bros., Heyday Films y Reality Media.
- EUBANK, William (director). (2014). *The Signal*. Automatik Entertainment y Low Spark Films.
- (2002). Atlas Media Corp. para History Channel.
- GALVIN, Alex (director). (2013). *Eternity*. Eternity Productions Limited.
- GARLAN, Alex (director). (2015). *Ex Machina*. DNA Films y Film4.
- GLAZER, Jonathan (director). (2013). *Under the Skin*. Film4.
- HEWLETT, David (director). (2014). *Debug*. Copperheart Entertainment.
- HOGAN, W.D. (director). (2014). *Zodiac: Signs of the Apocalypse*. SyFy Original Movies/Cinetel Films/Reel One Pictures.
- HOOD, Gavin (director). (2013). *Ender's Game*. Odd Lot Entertainment.
- IBÁÑEZ, Gabe (director). (2014). *Autómata*. Millennium Entertainment.
- KUBRICK, Stanley (director). (1968). *2001: A Space Odyssey*. Stanley Kubrick.
- MILLER, Brian A. (director). (2015). *Vice*. Emmett/Furla Film, Aperture Entertainment y Grindstone Entertainment.
- NICCOL, Andrew (director). (2011). *In Time*. Regency Enterprises, New Regency Pictures, Strike Entertainment.
- NOLAN, Christopher (director). (2014). *Interstellar*. Warner Bros., Syncopy, Paramount Pictures, Legendary Pictures y Lynda Obst Productions.
- PFISTER, Wally (director). (2014). *Transcendence*. Warner Bros. Pictures y Alcon Entertainment.
- SCOTT, Ridley (director). (2012). *Prometheus*. Brandywine Productions, Scott Free Productions y Dune Entertainment.
- The Real History of Science Fiction*. (2014). BBC América.

## Filmografía

# Acessos restritos: *Branco Sai, Preto Fica* (2014), de Adirley Queirós, e o cinema brasileiro de ficção científica contemporâneo

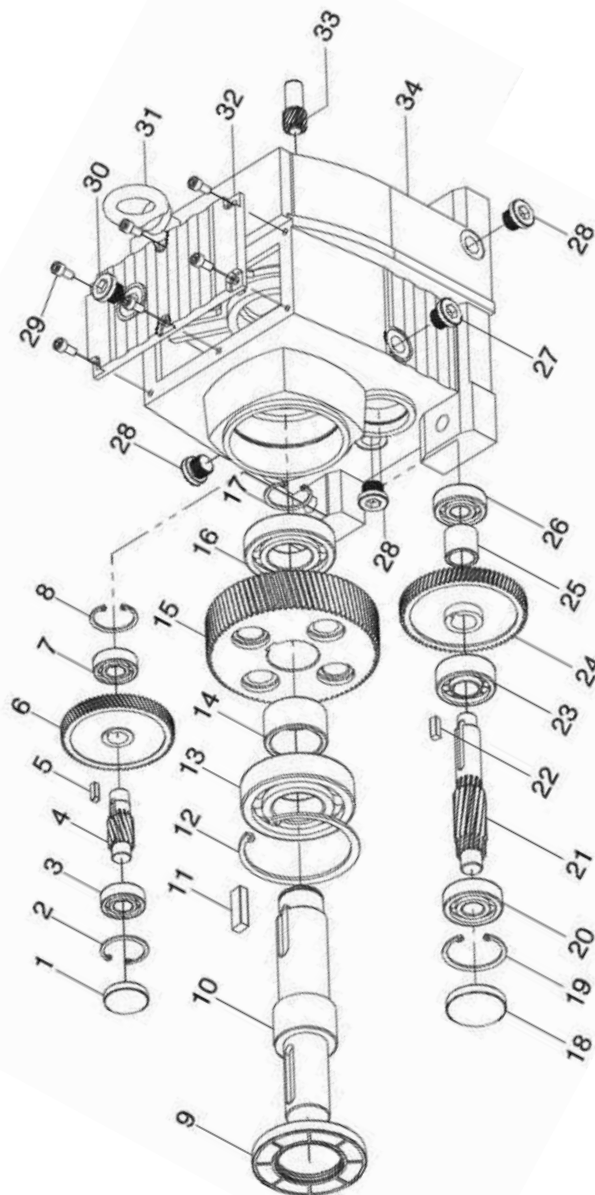
\* Esta resenha foi escrita para minha coluna no Portal *Cronópios* (<http://www.cronopios.com.br/>) no primeiro semestre de 2015. Infelizmente, nunca veio a ser publicada, devido ao falecimento de meu amigo, poeta e editor, José Waldery Mangieri Pires, o Pipol. Dedico assim o texto a seguir à memória de meu amigo Pipol.

Alfredo Suppia

Professor de cinema da Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, Brasil

**B**ranco Sai, Preto Fica (2014), de Adirley Queirós, mescla documentário e ficção científica para discutir a cidadania e os direitos civis sob a alça de mira do estado. Vencedor do Festival de Brasília de 2014, este longa-metragem recorre ao artifício da viagem no tempo para tratar de um fato real ocorrido em meados dos anos 1980, quando policiais invadiram o Quarentão, baile de *black music* organizado na cidade de Ceilândia, na periferia da capital federal, e agrediram violentamente os jovens negros que se encontravam no local. O título do filme remete à ordem de um dos policiais agressores, o qual teria dito aos brancos que saíssem do recinto do baile, devendo permanecer no local apenas os negros.

*Branco Sai, Preto Fica* é ambientado num futuro próximo indeterminado em que a segregação centro-periferia persiste e se intensifica. As populações periféricas são excluídas da capital, notícias de rádio e comunicados sugerem um estado policial racista e o trânsito de pessoas no plano piloto de Brasília só é permitido mediante apresentação de um passaporte. Nesse contexto, um viajante do tempo, Dimas Cravalanças (Dilmar Durães) é enviado de um futuro ainda mais distante para investigar o caso do baile do Quarentão de Ceilândia. A máquina do tempo é uma espécie de contêiner improvisado e, assim como em *La Jetée* (1962), de Chris Marker, ou *Je t'aime, Je t'aime* (1968), de Alain Resnais, pouca ou nenhuma explicação sobre tecnologia





## Acessos restritos: *Branco Sai, Preto Fica* e o cinema brasileiro de ficção científica contemporâneo

sofisticada é necessária para justificar a viagem no tempo. No caso do filme brasileiro, ao invés da cura de uma epidemia ou de um caso de amor perdido, o viajante do tempo precisa reunir provas da responsabilidade do Estado sobre o incidente no Quarentão de Ceilândia, o qual resultou na morte e mutilação de civis. No futuro mais distante, o Brasil se encontra no banco dos réus por crimes cometidos contra sua população negra e pobre.

A direção de arte e cenários de *Branco Sai, Preto Fica* parecem seguir uma tendência no cinema de ficção científica contemporâneo, originária talvez de um «cinema de ficção científica do sul» (ver entrevista de Alex Rivera a Dennis Lim no *The New York Times* de 15 de março de 2009, com o título «At the Border Between Politics and Thrills», disponível em <http://www.nytimes.com/2009/03/15/movies/15denn.html>), como *Sleep Dealer* (2008), de Alex Rivera, ou *Distrito 9* (*District 9*, 2009), de Neill Blomkamp. Trata-se de um *cyberpunk* do Terceiro Mundo, do hemisfério sul ou, ainda, de um eventual exemplo de «tupinipunk» — nos termos do crítico e escritor Roberto de Sousa Causo. Essa estética acentua o *retrofitting* e a atmosfera de decadência de filmes *cyberpunk avant la lettre* como *No Ano de 2020* (*Soylent Green*, 1979), de Richard Fleischer, *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, ou até mesmo o brasileiro *Parada 88: O Limite de Alerta* (1978), de José de Anchieta. Tratam-se de cenários ainda mais decadentes e cheios de lixo, uma estética que poderíamos nomear provisoriamente de *basurapunk*, na qual às populações periféricas não resta alternativa senão o uso do lixo como tecnologia, num contexto marcadamente pós-colonial (de contexto ibero-americano). O estilo, se é que podemos chamá-lo assim, já foi prontamente cooptado pelo cinema hollywoodiano, como no caso de *Elysium* (2013), também de Neill Blomkamp. Em *Elysium*, a população periférica, deixada no planeta Terra, sobrevive em meio ao lixo e às ruínas falando inglês precário, mas principalmente espanhol, enquanto a elite rica desfruta de uma vida de segurança e bem-estar numa estação orbital, comunicando-se em bom inglês e francês.

A exemplo do curta-metragem *Barbosa* (1988), de Jorge Furtado (<https://www.youtube.com/watch?v=NAApOKrH318>), o filme de Queirós mescla ficção científica e documentário, eventualmente ratificando uma certa «especialidade» do cinema nacional mais afeito à narrativa fantástica ou especulativa: a aventura de viagem no tempo que revisita algum trauma na história brasileira. Assim como

em *Barbosa*, um personagem real participa da reconstituição ficcional dos fatos no longa de Queirós. Na verdade, *Branco Sai, Preto Fica* se estrutura em torno do seguinte eixo: o viajante do tempo, Dimas Cravalanças, chega a Ceilândia num futuro próximo, mas indeterminado, onde vivem dois personagens «reais»: o radialista Marquim, interpretado por Marquim do Tropa, e o mecânico de próteses Sartana, interpretado por Shockito. Esses dois personagens, que na verdade se confundem com os atores, sobreviveram à noite de violência policial no Quarentão, trazendo em seus corpos a marca da agressão. Marquim ficou paraplégico após levar, indefeso, um tiro da polícia. Sartana/Shockito perdeu uma perna depois de ser pisoteado pela cavalaria policial. Os depoimentos de Marquim do Tropa e Shockito são costurados a cenas ficcionais em que ambos conduzem um plano de vingança. Nesse futuro alternativo de Ceilândia, os sobreviventes Marquim e Sartana pretendem explodir Brasília com uma «bomba sonora», um artefato apocalíptico que inclui variedades da música popular de periferia.



## Acessos restritos: *Branco Sai, Preto Fica* e o cinema brasileiro de ficção científica contemporâneo

Por que alguns dos mais destacados filmes brasileiros de ficção científica alimentam-se da idéia de um personagem que regressa no tempo com o objetivo de «corrigir» ou destrinchar um fato passado?

Embora tratemos aqui de uma faceta bastante específica do cinema brasileiro, algumas perguntas mais amplas merecem ser colocadas. Por que alguns dos mais destacados filmes brasileiros de ficção científica alimentam-se da idéia de um personagem que regressa no tempo com o objetivo de «corrigir» ou destrinchar um fato passado? Seria esse motivo, um tanto quanto recorrente, algo ilustrativo de nossa condição cultural? Em sua análise do filme *Barbosa*, de Jorge Furtado, Jean-Claude BERNARDET aponta alguns caminhos de reflexão sobre o assunto no ensaio «Cinema e Religião», capítulo do livro *O Cinema no Século*, organizado por Ismail XAVIER (Rio de Janeiro: Imago 1996, pp. 187-194).

Em *Branco Sai, Preto Fica*, a idéia do viajante do tempo que deve coletar provas de um crime para um processo judicial futuro parece provocativa por dois motivos. Em primeiro lugar, diferentemente de outras narrativas de viagem no tempo, nas quais o protagonista precisa agir no sentido de restaurar a ordem no passado, presente ou futuro, o viajante do tempo de *Branco Sai, Preto Fica* parece repetir um aspecto já observado por Roberto de Sousa Causo em seu exame da literatura pioneira de ficção científica no Brasil: o fato de os personagens quase sempre serem observadores passivos que pouco ou nada poder têm sobre o curso da estória/história (*Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil: 1875 a 1950*. Belo Horizonte: Ed: UFMG, 2003, p. 145). As ações de Dimas Cravalaças, o viajante do tempo, não têm qualquer efeito sobre Ceilândia, nem sobre os personagens que habitam aquele tempo e local. Não há sequer contato de Cravalaças com Marquim e Sartana. Cravalaças não viaja no tempo para mudar a história desfazendo a injustiça (tentativa malograda do protagonista do curta-metragem *Barbosa*), mas para coletar provas para um processo judicial futuro. As provas não são especificadas pela narrativa e o passado injusto está consumado, resta apenas atribuir a responsabilidade — um avanço no contexto de uma sociedade com «memória curta», implacável com os pobres e que historicamente não pune crimes de colarinho branco ou abusos do estado. Não à toa, quando o viajante do tempo pragueja contra eventuais opressores enquanto simula atirar contra inimigos num pátio abandonado, ele o faz num espaço vazio. Mesmo no caso de *Barbosa*, em que o viajante do tempo pretende alertar o goleiro da seleção brasileira na Copa de 1950, para assim «corrigir» o passado, o fracasso é inevitável — e «do tamanho de um Maracanã». Como se, diferente do viajante do tempo de cultura



## Acessos restritos: *Branco Sai, Preto Fica* e o cinema brasileiro de ficção científica contemporâneo

protestante (e isto é só um palpite), ao equivalente brasileiro não fosse permitida nenhuma ação verdadeiramente transformadora.

Em segundo lugar, o próprio fato de o viajante do tempo de *Branco Sai, Preto Fica* estar em missão de coleta de provas para um processo judicial futuro parece irônico em si mesmo – dado o conhecimento empírico do espectador brasileiro contemporâneo acerca da justiça no país, em especial a justiça que envolve o julgamento de poderosos. Oportunamente, o filme termina antes de qualquer menção aos desdobramentos desse processo judicial futuro. Por outro lado, são os sobreviventes do Quarentão que tomam as rédeas da ação, no terço final do filme, e ao que tudo indica são bem-sucedidos em seu plano de explodir a capital federal, mudando o curso da história. Narrada a partir de desenhos, a sequência do ataque terrorista a Brasília nos remete novamente a uma tendência no cinema de ficção científica mais contemporâneo. Antigamente, apenas grandes centros políticos como Londres, Washington, Nova York, Tóquio ou Paris pareciam alvos dignos do apocalipse. Ultimamente, cidades como Johannesburg, Rio de Janeiro e Montevidéu começam a disputar a atenção de alienígenas e artefatos nucleares, no contexto de um já citado «cinema de ficção científica do sul» (nos termos do cineasta Alex Rivera) que resgata a existência da maioria da população mundial, habitante de países subdesenvolvidos ou em desenvolvimento (BRICs incluídos).

*Branco Sai, Preto Fica* apresenta uma aproximação ainda tênue ou reticente em relação a um cinema de ficção científica mais corpulento.

Nesse sentido, *Branco Sai, Preto Fica* parece seguir uma certa tendência no cinema de ficção científica mundial contemporâneo, e que parece particularmente viável e recorrente no horizonte do cinema brasileiro. Falamos da combinatória entre ficção científica e documentário, configurando um regime de exposição no qual a situação fantástica favorece o estranhamento face ao mundo histórico. Especificamente no caso brasileiro, havemos de destacar, em filmes como *Branco Sai, Preto Fica* e *Barbosa*, a aposta no *tropos* da viagem no tempo como elemento catalisador de um «fórum de debates» acerca da correção de injustiças históricas. O filme de Queirós pode ser assim entendido como outra manifestação de «História Alternativa», subgênero da prosa fantástica razoavelmente familiar a escritores brasileiros — como Gérson Lodi-Ribeiro, autor do conto «A Ética da Traição», publicado em *O Atlântico tem Duas Margens*, antologia organizada por José Manuel MORAIS (Lisboa: Editorial Caminho, 1993, v. 1, pp. 81-112). «A Ética da Traição» é uma aventura de espionagem ambientada num presente em que o Paraguai, vencedor da Guerra do Paraguai no século XIX, seria hoje uma superpotência mundial, com território maior que o do Brasil que conhecemos.

A despeito de tudo que foi brevemente discutido acima e da provocação suscitada pelo filme de Adirley Queirós, é preciso ponderar que *Branco Sai, Preto Fica* apresenta uma aproximação ainda tênue ou reticente em relação a um cinema de ficção científica mais corpulento. Primeiramente porque o personagem do viajante do tempo parece mais um adereço, um acessório totalmente dispensável. Conforme já demonstrado, ele não se envolve diretamente nos eventos concernentes a Marquim e Sartana. Mesmo como observador, sua função narrativa é fraca. Em outras palavras, teríamos praticamente o mesmo filme sobre os sobreviventes do Quarentão sem a presença do viajante do tempo. Ainda que, no terço final, após reunir as supostas provas da responsabilidade do estado brasileiro sobre o incidente em Ceilândia, o viajante seja incumbido de evitar o ataque terrorista em Brasília, seu envolvimento é praticamente nulo. Como de hábito em outras narrativas brasileiras de viagem no tempo, ele fracassa e Brasília vem abaixo — o Congresso Nacional fazendo as vezes do Capitólio ou da Casa Branca nos EUA. Em última análise, a despeito da incorporação de elementos familiares ao universo da ficção científica, o filme de Queirós parece ratificar a tradição do cinema brasileiro em manter





## Acessos restritos: *Branco Sai, Preto Fica* e o cinema brasileiro de ficção científica contemporâneo

certo «distanciamento» do gênero, mobilizando sua iconografia em regime de acessório. Tal característica não constitui demérito de forma alguma, mas talvez seja sintomática no que diz respeito à manifestação vernácula de um gênero supostamente «estrangeiro» no contexto do cinema brasileiro. O distanciamento de um cinema de ficção científica mais modelar encontra em *Branco Sai, Preto Fica* algumas soluções estéticas ou narrativas interessantes, como a exploração das locações em Ceilândia, ou o recurso às cartelas desenhadas no desfecho do filme, sinal da precariedade de um universo ficcional que invade a forma de expressão. Lançar o armagedom sobre Brasília, explodindo o Congresso Nacional, custaria caro no âmbito de um cinema de ficção científica modelar hollywoodiano (lembramos de *Independence Day*, 1996, de Roland Emmerich, entre muitos outros *blockbusters* do gênero), muito menos no âmbito do cinema digital independente (lembramos de *Ataque de Pânico*, 2009, de Fede Álvarez: <https://www.youtube.com/watch?v=-dadPWhEhVk>), e ainda muito, mas muito menos ao «estilo Queirós» de cartelas desenhadas. E esta opção não deixa de ser eloquente em si mesma. A propósito, o desfecho de *Branco Sai, Preto Fica* lembra outro filme brasileiro «de ficção científica», *Projeto Pulex* (1991), de Tadao Miqui. Neste curta de animação, ambientado em Brasília no ano de 2013, um governo tecnocrático autoritário põe em prática um plano de extermínio da população negra e pobre por meio da infestação de pulgas.

Não há dúvida de que *Branco Sai, Preto Fica* deixa sua marca no cinema brasileiro contemporâneo, com contribuições consequentes em termos de discurso e estilo. Conscientemente ou não, o filme de Queirós organiza em narrativa uma sensação de que o futuro não é nem será decidido em Brasília, mas na periferia do poder. A arma de destruição em massa a serviço do oprimido é a voz da periferia, encarnada por seus artistas mais verdadeiramente populares. A ação final, transformadora, não formula solução possível, e o filme termina com a instalação do desequilíbrio — a capital está em ruínas e os sobreviventes do Quarentão foram vingados, mas e depois?

Porém, afóra a criatividade e potencial provocativo de *Branco Sai, Preto Fica*, observadores mais severos podem assinalar — e não sem razão — que o filme de Queirós padece de um ritmo irregular, arrastado em alguns momentos, e que dificulta um arrebatamento maior pela narrativa. O terço final do filme, talvez o mais sedutor, corre rápido em comparação com os terços anteriores. *Branco Sai, Preto*

Não há dúvida de que *Branco Sai, Preto Fica* deixa sua marca no cinema brasileiro contemporâneo, com contribuições consequentes em termos de discurso e estilo.

*Fica* custa a contar uma estória, e quando parece engrenar é chegada a hora de parar na estação final. Uma eventual fragilidade do roteiro, somada a alguns tributos duvidosos (como a cena do viajante no tempo simulando atirar contra inimigos enquanto pragueja, para finalmente voltar-se à câmera e ao espectador, numa aparente invocação, um tanto quanto deslocada, do Cinema Marginal brasileiro), sacrifica a potência de uma matéria-prima narrativa absolutamente consequente e sedutora.

Ainda assim, as irregularidades de ritmo e roteiro poderiam ser relativizadas perante um exame mais atento do cinema de Adirley Queirós e do coletivo no qual ele se insere, o Ceicine (Cooperativa de Cinema em Ceilândia: <http://ceicinecoletivodecinema.blogspot.com.br/>). Conforme admitido em entrevistas (uma delas ao próprio autor desta resenha), Queirós prescinde da escrita de um roteiro como peça fundamental de seu processo criativo. Seu cinema se consubstancia no contato de sua câmera com seu objeto de interesse, seu roteiro se materializa sobretudo na mesa de edição. Trata-se de um método, o «não-roteiro», que pode ter seus prós e contras. Em todo caso, entre seus prós talvez possamos identificar um raro vigor e dinamismo no trato de temas candentes da agenda contemporânea, temas controversos que, sob um olhar mais «burocrático», talvez perdessem vivacidade e, mais importante ainda, sua autenticidade.



## Acessos restritos: *Branco Sai, Preto Fica* e o cinema brasileiro de ficção científica contemporâneo

Em tempo, gostaria de salientar dois aspectos particularmente originais em *Branco Sai, Preto Fica*: o fato de este filme ser a um só tempo uma curiosa experiência de *circuit bending* e um digno representante sul-americano do que se convencionou chamar de *borderlands science fiction* (nos termos de Lysa RIVERA em seu ensaio «Future Histories and Cyborg Labor: Reading Borderlands Science Fiction after NAFTA», publicado na revista *Science Fiction Studies* (#118 = Volume 39, Part 3 = November 2012), disponível em <http://www.depauw.edu/sfs/pioneers/rivera118.html>).

*Branco Sai, Preto Fica* é um filme paradigmático dos fenômenos do *circuit bending* e da ficção científica de fronteiras (*borderlands science fiction*) pelos seguintes motivos. *Circuit bending* porque se trata de um filme híbrido de documentário e ficção científica, feito com verba concedida a partir de um edital público destinado à realização de filmes documentários — conforme depoimento de Queirós ao autor desta resenha, e em entrevistas como a concedida a Claudio Reis, Mauricio Campos Mena e Raquel Imanishi, publicada na revista *Negativo* (Brasília: Cineclubes Beijoca/Universidade de Brasília, v. 1 n. 1, jul/set 2013, pp. 16-69). Essa «torção» de um edital originalmente voltado à realização de documentários, resultando num filme misto de documentário e ficção científica com razoável sucesso de público e crítica, parece ratificar eventuais afinidades operativas já apontadas por mim em outra ocasião, no artigo «Afinidades operativas entre cinema documentário e cinema de ficção científica» (*Cadernos da Pós-graduação Multimeios, Edição Especial Cinema e Fotografia*, Vol. 10, 2009, pp. 13-22), fenômeno ainda mais explícito no caso dos *mockumentaries* (pseudo-documentários). Diegeticamente, *Branco Sai, Preto Fica* recorre a toda sorte de *circuit bending* narrativo, cenográfico e da *mise-en-scène* no sentido de provocar o «estranhamento cognitivo» em paisagens e circunstâncias aparentemente familiares e corriqueiras — refiro-me ao estranhamento cognitivo nos termos de Darko SUVIN, em seu livro *Metamorphoses of Science Fiction*, originalmente publicado em 1979 (New Haven: Yale University Press).

Como um amálgama de documentário e ficção científica, *Branco Sai, Preto Fica* é também um filme limítrofe, híbrido em termos de gênero e regime de representação — e também diegeticamente sua fábula se situa num território de fronteira, aquele que separa Brasília, a capital federal, do município de Ceilândia, endereço da classe subalterna ou

classe trabalhadora. Narrativa fronteira entendida aqui como *borderlands science fiction* nos termos de Lysa Rivera, *Branco Sai, Preto Fica* soma-se a filmes latino-americanos anteriores de ficção científica cujas fábulas também se situam em zonas de fronteira, casos de *La Sonámbula* (1998), de Fernando Spinner, ou *Sleep Dealer* (2008), de Alex Rivera, entre outros.

Enquanto *trans-border fantasy*, no sentido de fábulas que especulam sobre o trânsito de personagens entre zonas interditas ou interditadas - a exemplo do já citado *Sleep Dealer*, ou ainda da própria série brasileira *3%*, concebida por Pedro Aguilera e dirigida por Daina Giannecchini, Dani Libardi e Jotagá Crema ([https://www.youtube.com/watch?v=R\\_rvS7nX7pM](https://www.youtube.com/watch?v=R_rvS7nX7pM)) — *Branco Sai, Preto Fica* reinsere o multiculturalismo brasileiro na pauta não apenas do cinema, mas da ficção científica nacional (por mais tênue que sua interface com o gênero possa vir a ser). E com uma particularidade em relação a demais fábulas de fronteira: as geografias acidentadas e zonas de interdição não se restringem aos cenários ou paisagens por onde transitam os personagens; elas se inscrevem em seus próprios corpos, na mutilação que os limita e interdita. «Índices» que intensificam o apelo documentário da ficção científica de Adirley Queirós, os corpos mutilados em *Branco Sai, Preto Fica* são eles próprios «cartografias» da violência ou «mapas» da interdição, «geografias» alteradas pelo uso da força do estado. Esses corpos submetem-se a um duplo regime (o da ficção e o do documentário), à medida em que, por um lado, são legalmente impedidos de cruzar as fronteiras de Ceilândia e, por outro, não mais conseguem realizar as coreografias que costumavam apresentar no baile do Quarentão, devido às óbvias dificuldades de locomoção resultantes do confronto com os policiais. Se a movimentação da periferia para o centro é limitada ou proibida, agora até a dança, o movimento expressivo em seu próprio ambiente, é finalmente confiscado aos excluídos.

Na fábula de Adirley Queirós, a barreira geopolítica que exclui a periferia de Brasília do Plano Piloto deixa sua marca no corpo dos oprimidos: é mais difícil e trabalhoso locomover-se com a necessidade de próteses ou cadeira de rodas. O corpo, em *Branco Sai, Preto Fica*, é uma geografia tão violentada quanto a do Planalto Central, ou de outros centros urbanos brasileiros. E as cenas de deslocamento de Marquim e Sartana, por mais «estranhadas» pela *mise-en-scène* que elas possam parecer (o elevador adaptado na casa de Marquim, a oficina de

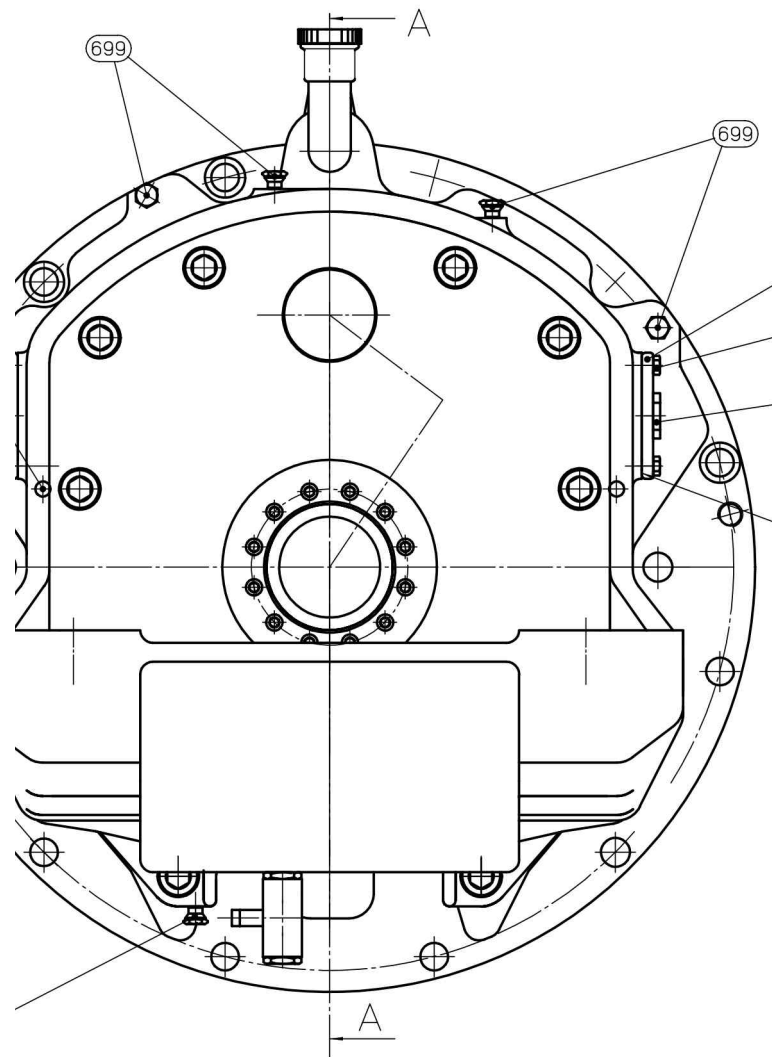


## Acessos restritos: *Branco Sai, Preto Fica* e o cinema brasileiro de ficção científica contemporâneo

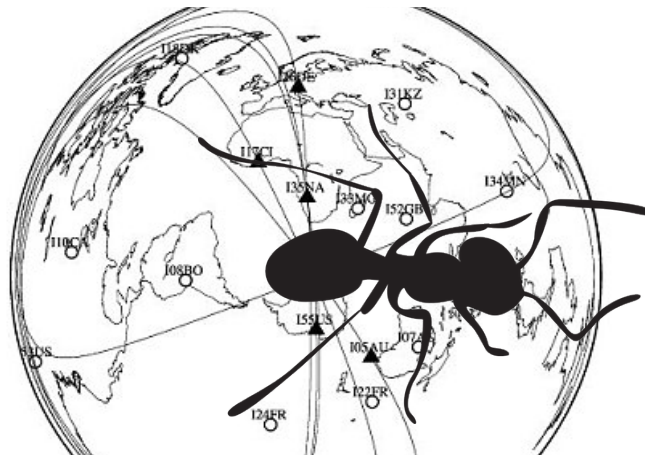
próteses onde trabalha Sartana), são também um retrato fiel de uma realidade nossa contemporânea muito bem conhecida, porém sempre ocultada, interdita, ou referida de passagem: o fato de que o Brasil pune fisicamente seus excluídos, todos os dias, com acidentes de trabalho e/ou acidentes de percurso (no trajeto para o trabalho ou no trajeto para o lazer). Os corpos em *Branco Sai, Preto Fica* remetem ao extra-filme da infra-estrutura de transporte público no Brasil, dos planos urbanísticos, das ruas e calçadas que bem conhecemos. Por que tão poucos deficientes físicos circulam pelas ruas brasileiras em comparação com países desenvolvidos? Porque, no Brasil, a rua (o espaço público) ainda não é um lugar para o deficiente físico.

E, diferentemente das bem conhecidas «narrativas de superação», *Branco Sai, Preto Fica* não contemporiza. Os corpos mutilados não terminam por recuperar a dança, por criar novas coreografias com o recurso a cadeiras de rodas ou próteses. Sua expressão é contida. O desfecho é mesmo a explosão do centro irradiador da opressão — explosão esboçada em desenhos, numa vingança interdita ao cinema brasileiro *live action*.

Por fim, gostaria de lançar ao debate a hipótese de que tais *trans-border fantasies*, ou *borderlands science fiction films* (filmes de ficção científica de fronteira), têm oferecido, ao longo dos últimos anos, uma moldura narrativa e uma «paleta de cores» bastante úteis à representação, à problematização e até mesmo ao ensaio sobre temas da agenda contemporânea, notadamente o recrudescimento dos nacionalismos, a xenofobia, o acirramento do estado policial, os rearranjos em termos de fluxos migratórios nacionais/internacionais e a convivência multiétnica ou multicultural. Também faz parte desta hipótese a suspeita de que, com sua ficção especulativa ambientada em geografias limítrofes ou transicionais, os filmes de ficção científica de fronteira têm recorrido com frequência, direta ou indiretamente, a preceitos marxistas revisitados em sua problematização do futuro próximo. ●



# Ant-Utopias: A Historical Overview of Modern Myrmecological Xenofiction



Mariano Martín Rodríguez

**A**nts have been for centuries the staple of fable. One has only to remember the famous Aesopian fable of “The Ant and the Grasshopper”, of which there have been many versions right up to contemporary times. In these fables, however, ants are little men in insect disguise rather than representatives of a particular zoological family, that of *Formicidae*, whose eusocial behaviour would warrant to consider them as an alternative model of sociality to the human based on a nuclear family and on individuality within larger groups (a tribe, a nation, more rarely global mankind). As soon as the progress of Myrmecology from the 17<sup>th</sup> – 18<sup>th</sup> centuries made the complexity of ant societies better known, including their apparent subjection to the common good of the colony as opposed to the continuous dynamics of greed normally associated with human communities, the anthill was sometimes used, at least from the French Revolution onwards (DROUIN, 1992),<sup>1</sup> as a contrasting example of a harmonic, utopian

kind of society to be admired and even imitated. Particularly, in the first half of the 20<sup>th</sup> century, leading myrmecologists such as Auguste Forel and William Morton Wheeler considered that “there was nothing ontologically unique about formicarian society that could not be applied to human” (SLEIGH, 2002, p. 151). When seeking animal models for the best statecraft for the modern, industrial society, social insect colonies could indeed be seen as having implemented a simpler and more efficient way of running a community of beings living together than the complicated and unstable mechanisms of the human state. In this context, ant colonies were preferred as natural counterparts and models, because “lassen sich Ameisen und Menschen auf analogen Gipfelpositionen platzieren, die sie jeweils unabhängig voneinander in ihrem Stamm erreicht haben” [ants and men could be placed in the same uppermost position that they had independently reached in their phylum] (JOHACH, 2007, p. 25; all translations are mine).

This approach to antdom was soon adopted in literature. Since at least Jules Michelet’s third part of *L’insecte* (1857), ant colonies were described for a wider readership using literary rhetorical devices, namely comparison. Other such books, of which late Maurice Maeterlinck’s *La Vie des fourmis* (1930) is still one of the better known, probably helped to popularise the idea of ants as sentient and intelligent beings, even if their intelligence was vastly

1. Although humanized insects were often criticised as unfaithful to the insect’s radical alterity, 19<sup>th</sup> century scientists and writers interested in spreading entomological knowledge among general readers often adopted an ethnographic approach that indirectly exploited the analogy between eusocial insect colonies and human society (MARECHAL, 2007).



## Ant-Utopias: A Historical Overview of Modern Myrmecological Xenofiction

different from the human one. All those works of myrmecological popularisation could have influenced the emergence of a new approach to ants in fiction from the second half of the 19<sup>th</sup> century. The allegorical view on ants as disguised humans which had prevailed until then gave rise to new literary treatments where the ant was increasingly considered in its own terms, according to its behavioural features as revealed by science. One of the first examples of this is an epic poem, Charles Woinez's "La guerre des fourmis" (*La Guerre des fourmis*, 1870), which is an accurate description of the fight between two ant colonies. This science popularisation in verse had perhaps the ambition to become a model of a new kind of objective epic with ethical intent. Its moral content was of a pacifist kind, as ants were seen as a parallel to men, both warring for trifle reasons, in a similar way to a later ant Gallipoli described by Arthur Machen in "The Little Nations" (2<sup>nd</sup> edition of *The Angels of Mons: The Bowmen and Other Legends of the War*, 1915; also entitled "Dr. Duthoit's Vision" in 1921). Thus, although the ants were fictionalised there, they were still somehow allegorical. This allegory has in Woinez's work a sound scientific basis. Ants act as they would in nature, and they are portrayed as a whole, eschewing individual characterisation and anthropomorphisation as far as possible. Nevertheless, a measure of anthropomorphism was unavoidable, as it has been argued in reference to a similar work to Woinez's, albeit written in elegant prose instead of verse: E. O. Wilson's story "Trailhead" (2010),<sup>2</sup> expanded in the independent section entitled

Allegorical ant colonies were not always depicted, however, according to strict science, with its members acting as real insects would do. Their behaviour was somehow modified in order to produce recognisable parables [...].

"The Anthill Chronicles" from his novel *Anthill* (2010). The fate of several ant colonies in an Alabama forest is realistically portrayed there in order to deliver a lesson on the ways of evolutionism, but also to call for a greater ecological awareness. Unfortunately, Wilson's fictional writing cannot match the balanced lyrical prose of a further, and earlier, realistic account of an ant war, Fabio Tombari's "Le formiche" (*Il libro degli animali*, 1935), where the epic six-legged hero lives on in the anthill as a headless zombie, symbolically serving as a pacifist warning.

Allegorical ant colonies were not always depicted, however, according to strict science, with its members acting as real insects would do. Their behaviour was somehow modified in order to produce recognisable parables in several examples of modern ant fiction. Among them, Juan José Arreola's "El prodigioso miligramo" (*Confabulario*, 1952) is a minor classic. According to its plot, the worship of that mysterious milligram triggers a religious craze which ends up disrupting the smooth operation of ant societies. Although ants are shown as an intelligent and autonomous species, and man is fully absent from their environment, Arreola has rather written a fable whose obvious target

2. "Even Wilson, whose understanding of the nature of human behaviour and specifically that of ants would probably come closest to offering true insight into the ant point of view fails to actually deliver that point of view. Wilson's failure highlights the limits of animal representation, and at the same time, the limits of life-writing animals. [...] our understanding of subjecthood of agency, and identity is too intimately tied with our humanity [...]. Wilson's short story involuntarily emphasizes that the human perspective is the only perspective we can attain" (LANZENDÖRFER, 2013, p. 295). With this caveat in mind, one should perhaps consider that Wilson did not write for an ant audience, who would maybe have understood a story written without any "subjecthood of agency." It may be regretted that literature can never attain a "true insight into the ant point of view," but literature is still written for other humans and must be understood primarily by them, "[f]or though mutants or Martians, *ants* [my emphasis] or intelligent nautiloids can be used as signifiers, they can only signify human relationships, given that we cannot—at least so far—imagine other ones" (SUVIN, 1979, p. 71). It is the literary effect of ant fiction writing what is relevant in literature, not its faithfulness to a rather hypothetical "ant point of view." What can be described is,

however, the degree of antropomorphisation of this kind of fiction, from the gallant Wilson's attempt to the almost full antropomorphisation of the ants in the Aesopic fable.



## Ant-Utopias: A Historical Overview of Modern Myrmecological Xenofiction

is human religion,<sup>3</sup> as it is in a similar and less known ant parable, Julian Huxley's "Philosophical Ants" (*Essays of a Biologist*,<sup>4</sup> 1923), as well as in a novel on God and its creation of ants as a sentient species, Heinz Kröpfl's, *Deus Formicarum: Der Gott der Ameisen* (2008). The possible world view of the ant is not really relevant in these works. This is why they tend to be rather Aesopian fantasies of a traditional mode rather than real myrmecological xenofictions in a modern, speculative mode. The same can be said of Aldo Palazzeschi's "Quelle..." (*Bestie del 900*, 1951), a fable where ants and butterflies reproduce human class schemes, the slightly feminist ant love story "Hasta el último minuto" (*Pasos conocidos*, 1958), by Mercedes Salisachs, or the adventure ant fantasy *El hormiguero* (1975) by Fernando Sadot Pérez.

There are, indeed, quite a few modern myrmecological parables conveying a political and often(anti-)utopian meaning

Love interest is also of great importance in Bernd Isemann's fine novel *Nala und Re. Eine Ameisenfreundschaft* (1920). The tragic separation of both loving companions, due to a raid by enslaving ants, and the quest by Re to find Nala confer on this narrative considerable emotional power, while it al-

lows a succession of scenes through which the inner politics in two related anthills are effectively portrayed. Isemann's stance is clearly ethical and pacifist. Although Nala and Re's peaceful double ant colony is described as also experiencing tensions as a result of inner political processes, the main villains of the story are the "Räuber" [thieves], the foreign enslaving ants. These cannot even survive without raids and slaves, after their queens have succeeded in squatting unsuspecting colonies to impose their violent rule and to establish a base for further attacks. Since the peaceful free<sup>5</sup> ants are unable to unite against them, the enslavers prevail. At the end of the novel, the few remaining free ants, among them a now companionless Re, must look for a new place in order to begin a new life according to their higher moral standards. It is worth mentioning that Isemann reissued his novel, with very minor changes, as *Die Ameisenstadt. Ein Tier-Roman* in 1943. One wonders how such a clear indictment of violent, enslaving expansionism could have escaped the attention of Nazi censorship, in a moment where their criminal practices were clearly similar to the ones attributed to the villain "Räuber" in this superbly written "animal novel." Since Aesopus, however, fables have been able to convey political dissident messages without censors suspecting it in such allegedly *childish* and *escapist* fiction.

In the particular genre here discussed, there are, indeed, quite a few modern myrmecological parables conveying a political and often(anti-)utopian meaning, even in those intended for young readers (for instance, Alberto Moravia's rather cynical Aesopian fantasy entitled "Una bella formica vale un imperatore," included in *Storie della preistoria*, 1982). A further, and clearer, example, for an adult audience this time, is Josef and Karel Čapek's allegorical comedy *Že života hmyzu* (1921), a classic of Czech speculative fiction most commonly known in English as *The Insect Play*. This features in its

3. A political reading of Arreola's formic fantasy is not to be excluded, though: "La fábula trasciende el modelo de sociedad animal ejemplificado para cuestionar a partir de él las relaciones individuo-sociedad" [the fable transcends the exemplified model of an animal society to question through this model the relationship between the individual and society] (MORA, 1997, p. 23-24).

4. Huxley's ant narrative is a fictional introduction to a philosophical reflection on science. A similar later use of ant fiction within the context of a larger non-fictional work can be seen in the literary dialogue by Douglas Hofstadter entitled "Prelude... Ant Fugue" and included in his book of scientific essays *Godel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid* (1979), where a fictional intelligent ant colony called "Aunt Hillary" is described.

5. Isemann's peaceful ant colonies are described as being a sort of constitutional monarchy, with the executive power entrusted to a council. Although the council can occasionally take bad decisions, the ant colony as a whole is like a well-oiled machine, where freedom is guaranteed by the fact that only 'natural' orders can be obeyed, "Weil die Ameise, auch dann wenn sie gehorcht, nie gegen ihren Willen, sondern aus eigener Überzeugung gehorcht. Eine jede tut das, wozu sie befähigt ist, und nur das, wozu sie befähigt erscheint, kann ihr zu tun anbefohlen werden" [because the ant, even if it obeys, never obeys against its will, but out of conviction. Each ant does what it is capable of, and it can be commanded to do only what it appears capable of doing] (ISEMANN, 1942, p. 108).



## Ant-Utopias: A Historical Overview of Modern Myrmecological Xenofiction

third act an anthill which prophetically appears as an embodiment of fascism, since the collectivist order is organised as a dystopian capitalist and imperialist dictatorship,<sup>6</sup> showing how the whole society must blindly obey a dictator eager to expand the ant colony's markets and *Lebensraum* through total war for the Nation's sake.<sup>7</sup> In a further Central European classic of speculative fiction László L. Lőrincz's novella *A nagy kupola szégyene* (1982), adapted into English as *The Shame of the Great Dome* (LŐRINCZ, 2011), strongly humanised ants live in a dystopian anthill that aesopically mirrors the totalitarian communist regime imposed by the Soviet Union upon the author's native Hungary and other countries. In both myrmecological parables, ants are ignorant of mankind, thus presenting as well an essential xenofictional feature.

But what is xenofiction, actually? I understand it as being the kind of fiction where terrestrial species (usually animal, but sometimes vegetal as well)<sup>8</sup> are

portrayed as sentient, intelligent beings with their own, non-human features, and living within their own world and societies, which are portrayed as essentially different from the human ones. These animal communities are often even ignorant of the very existence of mankind and of its civilisation as alternate to theirs, or if they have heard of it, they still behave as if the human order were fully distinct from theirs, unlike the easy fictional cohabitation of different species in the same place and social constructs in beast fables and animal fantasy since Aesopus. As eusocial insects have obviously their own and fully independent social structure, it is not surprising that they have formed the core of xenofiction, ants in particular.<sup>9</sup> Regarding the latter, among the first works that could be mentioned are the satirical and unfinished debate among ants (and later also bees) on the possible intelligence of the human species in Esteban Borrero Echeverría's "Aventura de las hormigas" (1888-1889), a Russian realistic narrative about a raid by slaving ants published in 1890,<sup>10</sup> and Kurd Laßwitz's "Aus dem Tagebuche einer Ameise" (*Seifenblasen*, 1890), which portrays the daily routine of an ant according to the latest myrmecological science, as well as its reflections, which show that the text has a satirical purpose similar to Borrero Echeverría's. In the German work, the ant's reflections are mostly on mankind, too. The main difference between both satires is that Laßwitz wrote a science fictional work where the problem of rational plausibility is skilfully

6. "Nu numai aici, dar și în alte creații similare, Čapek asociază regimul politic fascist cu industria capitalistică care impunea oamenilor ritmuri de muncă infernale, istovitoare. Desființarea libertății și depersonalizarea individului stîrnesc un sentiment de oroare" [not only here but also in other similar works, Čapek associates fascist political regime with capitalist industry, which required people to keep up an infernal, exhausting pace at work. Abolishing freedom and depersonalizing the individual arouse a sense of horror] (BARBORICĂ, 1968, p. 19).

7. Flann O'Brien (signing as Myles n gCopaleen) lampooned both the Unionist and Republican forms of Irish nationalism in his free version of Čapek's play, entitled *Rhapsody in Stephen's Green* and produced in 1943. O'Brien is "more decisive" in his criticism of mankind, being "bleaker, more pitiless. His humans are insects" (Tracy, 1994, p. 13), leaving little room for optimism. Nevertheless, the Irish play is of a rather parochial interest, downplaying the universal social and political message of the Czech play and stripping it of much of its poetic power for the sake of local and linguistic comedy.

8. If we consider as xenofiction the animal fantasies where a particular species is organised in a social form alternate to, and often ignoring, human society, we will see that there is a variety of target species from 1850 onwards. Among other orders than mammals, there are ornithological xenofictions (e.g., the penguins of Jacquetta Hawkes' story "Export and Die" included in her *Fables*, 1953), as well as herpetological (e.g., Karel Čapek's famous *Válka s Mokli*, 1935-1936, soon after translated into English as *The War of the Newts*, 1937) and ichthyological ones (e.g., Riccardo Bacchelli's novelistic fable *Lo sa il tonno*, 1923). Plant xenofictions seem rare, although the post-romantic epyllion *La Révolte des fleurs* (1874), by Sully-Prudhomme, would deserve more than passing attention. There is, at least, an example of fiction where (marine) single-cell organisms have a collective mind, Frank Schätzing's best-seller *Der Schwarm* (2004). Lastly, sentient inert matter on Earth has also featured in fiction (e.g., intelligent clouds in Peter Watts' story "Nimbus", published in 1994 and

reissued in 2011 and 2013 in the collections *Ten Monkeys*, *Ten Minutes* and *Beyond the Rift*, respectively).

9. For a short overview of xenofiction with sentient bees, termites and other insects, see the annex.

10. Since I am not able to read Russian, I have used the French translation of this text, entitled "Le Héros d'une fourmillière" (AVENARIUS, 2013). This print-on-demand volume also includes a further ant xenofiction, Fedor Skvortsov's "Les Aventures extraordinaires d'une fourmi", originally published in 1894. Due to my limited command of languages, I will only consider xenofictions that can be read in English, German (except texts only published in gothic script), or any official Romance language. A Bengali short novel should be mentioned, though. *Piprey Puran [The Annals of the Ants]* (no publication date given), by modern classic Premendra Mitra, tells the story of a future world as it "is overrun with Ants, huge in size, intelligent and totally organized" (SENGUPTA, 2010, p. 118). The ants live in a meritocratic democracy, and "are highly advanced in knowledge and social structures, and have a strict sense of justice" (p. 119), while men must still forget their differences and be united. Although it is a narrative intended for children, it has a sophisticated structure, since "[t]his story of the battle of the ants and humans is broken into small sub-actions with four first person narrations" (p. 118-119).

## Ant-Utopias: A Historical Overview of Modern Myrmecological Xenofiction

Ants are shown as being imbued with speciesism no less than men do, while their imperialism, which is inherent in the slaving ants featured in Laßwitz's story, mirrors human xenophobia

addressed. Ant texts are of a chemical nature, and they have been translated after the discovery of a means to translate the chemical information into a linguistic one. The resulting text, a diary, often deals with man's habits and ideas, with which the ants are familiar after a scientific expedition. They are, indeed, intellectually more advanced than mankind, so that they can look down on us, as the author ant does when it considers us as soft, rather useless in nature, unable to effectively communicate and to feel and understand their environment, pretentious as their books on ants show, subject to bizarre emotions such as love, and seeking to enjoy such a stupid thing as freedom, among other frailties. In the process, ants are shown as being imbued with speciesism no less than men do, while their imperialism, which is inherent in the slaving ants featured in Laßwitz's story, mirrors human xenophobia. Satire goes, therefore, both ways, even if humans are its main and direct object, as they are subject to a radical procedure of cognitive estrangement through the replacement of their perspective by the ant view on man and the world.

This procedure would soon be followed by other xenofictionists, such as Santiago Ramón y Cajal in a short text similar to Laßwitz's in its form and content entitled "Carta de una hormiga esclavista (*Polyergus rufescens*), escrita durante su viaje por Europa, a la reina de su hormiguero" (*Charlas de*



*café*, 1920), and Frederick Philip Grove, whose book *Consider Her Ways* (1947) is probably one of the masterpieces of the genre.<sup>11</sup> Grove, whose mother tongue was German, could have read Laßwitz's ant diary. At least, the structure of both works is similar. *Consider Her Ways* is written as a report from an expedition of South American agricultural ants to North America, up to the Library of Congress, where they are able to get to acquaint themselves with man's language and literature, as Laßwitz's ants had succeeded to do. The history of the expedition, beautifully narrated in first person by a member of the formic expeditionary party, is full of adventure, while the satire on man is both subtle and effective. Scientific realism in the portrayal of the ants, Gulliverian decentering of man<sup>12</sup> and satirising human society compared with the ant alternate model, understood in *Consider Her Ways* as a natural utopia,<sup>13</sup> successfully follow Laßwitz's approach to xenofiction, expanding it. This approach can also be noticed in further, more commercial instances, such as André Laurie's *Spiridon le Muet* (1909), where a huge intelligent ant is thrown in the middle of Parisian high society and scientific community, with dire consequences. Although the criminal giant ant only does to men what men do to animals, this fact reads as a further critical decentering of

11. As well as of Canadian literature, as it constitutes, together with James De Mille's *A Strange Manuscript in a Copper Cylinder* (1888), one of the two "highpoints of pioneer Canadian SF, achievements that would not soon be equaled, let alone surpassed" (KETTERER, 1992, p. 26).

12. "Grove applies all the virtues he found in Wells: relating science and society from a distinctively 'alien' perspective. He surpasses Wells in two ways: in a more profound elaboration of science and in satiric consequence, although he does not reach the satirical density of Swift" (WARREN, 2000, p. 35).

13. "La scissione fra il biologico e il sociale porta a guasti insanabili, aveva spiegato Grove [...]. Con l'utopia mirmecologica tenta di superare questa scissione; qui abbiamo una società organizzata, e in modo piuttosto sofisticato, ma non tecnologica, che non fa uso di niente di artificiale, di niente che non sia prodotto del corpo, nella costruzione dei formicai come nel sistema di comunicazione e in ogni altro aspetto della vita. Noi non facciamo invenzioni, solo scoperte, dice una formica. Così anche una civiltà irregimentata può assumere una valenza positiva, "naturale" [the split between the biological and the social leads to irremediable failure, as Grove had explained (...). Through the myrmecological utopia, he tries to overcome that split. We have here an organised and quite sophisticated society, but this is not a technological one: it makes no use of anything artificial, of anything that is not produced by the body, both in the building of anthills and in the communication system, as well as in every other aspect of life. We do not make inventions, but only discoveries, an ant says. Therefore, a regimented civilisation can also embody a positive, "natural" set of values] (PROIETTI, 1990, p. 245).



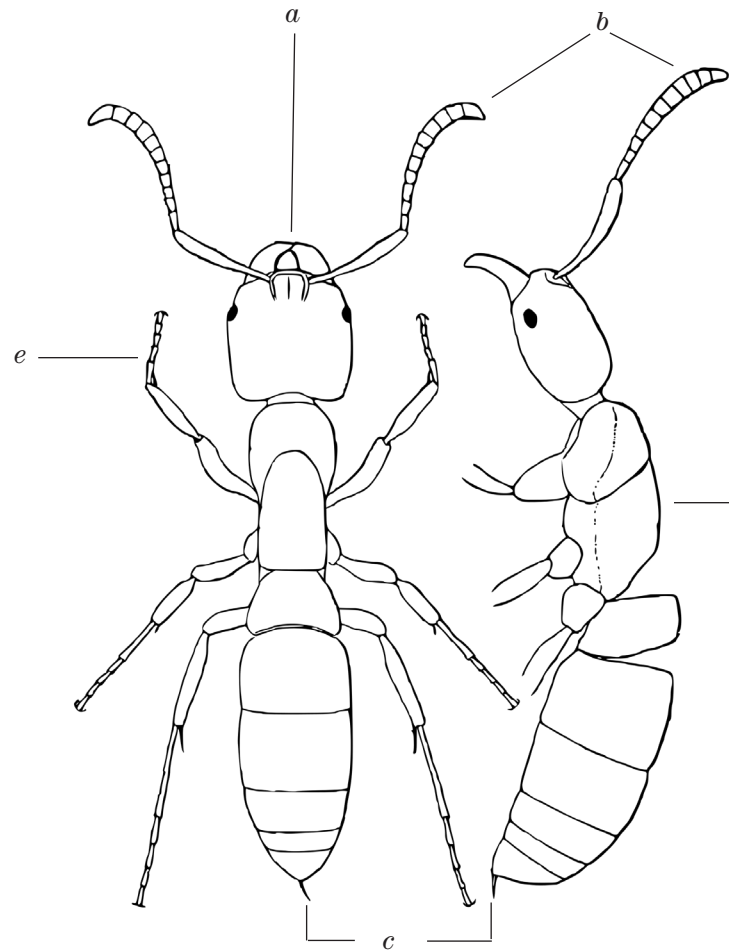
## Ant-Utopias: A Historical Overview of Modern Myrmecological Xenofiction

human civilisation and speciesism.<sup>14</sup> Unfortunately, Laurie prefers to bowdlerize his writing, having preferred to attract a wider readership with a crime story conveyed through fluent flat narrative.

A more recent and hugely successful commercial cultural confrontation between ants and men, the French best-seller ant trilogy (*Les Fourmis*, 1991; *Le Jour des fourmis*, 1992, and *La Révolution des fourmis*, 1995), by Bernard Werber, follows a similar commercial formula for its writing, although its result is both more encompassing and less satirical. Its parallel human and formic plotlines draw wide vistas on both civilisations in their endeavour to better understand each other against all odds, until a sort of final compromise can be reached, maybe in the future, a compromise based on the human discovery and the appreciation of the closeness to Nature, and also of the more efficient social logic of the ant, as well as on the embrace of human creativity and inventiveness by the latter (SHELOMI, 2013). This compromise<sup>15</sup> may be deemed representative of an eclectic metamodern approach to a universal ethics which would overcome the narrowness of ideologies, and even of species, towards a global ecological and a respectful, new form of humanism, opposed to both modernist instrumentalism and to the postmodernist a priori refusal of humanistic ethics. This metamodernism can also be seen in the

14. "Spiridon n'hésite pas, de son côté, sans le moindre état d'âme, à inverser la proposition et à se servir de cobayes humains pour mener à bien ses expériences et parfaire la culture millénaire des ses ancêtres. Nous n'avons rien à lui apprendre que notre intimité organique; sa culture vaut bien la nôtre" [for its part, Spiridon reverses the roles without qualms or hesitation, and uses human guinea pigs to conduct its experiments and perfect the ancient culture of its ancestors. It has nothing to learn from us him except the nature of our organic self; its culture is en par with ours] (SOULIGNAC, 2008, p. 268).

15. "Pour les hommes, les fourmis sont des êtres minuscules et sans intérêt que l'on ne prend comme modèle, négatif, que pour leur organisation sociale où l'individu semble nié au profit d'une organisation collective. À cette opposition qu'il considère un ramassis de lieux communs, Werber oppose un parallélisme. Hommes et fourmis sont deux civilisations qui se ressemblent. [...] l'auteur ne veut pas trancher en faveur d'une de deux civilisations. Il montre les points forts et les faiblesses de chacune afin que le lecteur y réfléchisse" [for men, ants are tiny and uninteresting beings that are only taken as a (negative) model for their social organisation, where the individual seems to be disowned for the sake of a collective organisation. To this opposition that Werber considers a bunch of stereotypes, he opposes a parallelism. Mankind and antdom are two similar civilisations. (...) The author does not favour one over the other. He shows the strengths and weaknesses of each for the benefit of the reader's reflection] (MILLET, 2007, p. 119).



## Ant-Utopias: A Historical Overview of Modern Myrmecological Xenofiction



eclecticism of the form, as the simple and usually efficient prose of Werber allows for the introduction of different non-narrative discourses (specially excerpts from a fictional encyclopaedia),<sup>16</sup> so that his creative eclecticism pervades both the contents and the writing of his ant trilogy. Even the intermingling of plots in the series shows a similar fusion of the different chronotopes of lowbrow and highbrow ant xenofiction, since it takes on board the satire of man, but also the more popular topic of ants as a rival species to man for the dominion of Earth, as it has been developed in a sizable number of narratives on the clash of two forms of ‘animal’ imperialism.

A. Lincoln Green’s “The Captivity of the Professor” (1901) is one of the earliest of such stories. In the South American wilderness, an explorer is taken prisoner by a species of intelligent ants served by the whole fauna of the region thanks to their intelligence, but also their cruel ways, from which the hero narrowly escapes.<sup>17</sup> The Amazon jungle as the abode of sentient ants intent on conquering the world and replacing man as the crown of creation also appears in the classic short story by H. G. Wells entitled “The Empire of the Ants” (1905; first collected in *The Country of the Blind and Other*

The chronotope of the white explorer discovering an unsuspected ancient civilisation that survives in the middle of the exotic wilderness (jungle, mountain range, desert, etc.) is central to the thematic genre of lost world fiction, which was immensely popular in the age of modern Western colonialism.

16. Ursula K. Le Guin also uses a non-literary discourse, that of a scientific paper on the culture and art of ants (in the section entitled “Ms. Found in an Ant Hill”) and other animals (and plants), in “The Author of the Acacia Seeds’ and Other Extracts from the Journal of the Association of Therolinguistics” (*Buffalo Gals and Other Animal Presences* [1974], and *The Compass Rose* [1982]). This masterful piece of writing succeeds in creating a whole fictional world without narrative, a world where mankind increasingly respects nature’s achievements, among them the ones that have traditionally been considered as exclusive to man, namely art.

17. The chronotope of the white explorer discovering an unsuspected ancient civilisation that survives in the middle of the exotic wilderness (jungle, mountain range, desert, etc.) is central to the thematic genre of lost world fiction, which was immensely popular in the age of modern Western colonialism. A curious variant of this genre is xenofictional lost world fiction, consisting of stories where the secluded civilisation discovered is one of sentient insects, like the intelligent ants in Green’s story or in Jean Duval’s *Au centre de la Terre* (1925), where they are found living on the inner planet posited by the hollow earth theory and fiction. These insects could also be, among others, evolved ants having reached a giant size, with whom the heroes had to deal, as it happens in A. Hyatt Verrill’s well-written story “The World of the Giant Ants” (1928) or in much inferior adventure romances such as Jim Vanny’s “The War of the Great Ants” (1930) and Eric North’s *The Ant Men* (1955). In these narratives, sensationalism usually supersedes any reflection on ant and human societies, although Verrill describes his giant agricultural ants as living in a sort of pastoral, artless and timeless utopia.



## Ant-Utopias: A Historical Overview of Modern Myrmecological Xenofiction

*Stories*, 1911), which can be understood, however, as a critical parable on contemporary imperialism (SLEIGH, 2001). This fine story was soon followed and developed in a more or less sensationalistic way in novels such as Francis Hernaman-Johnson's *The Polyphemes* (1906), and Alfred Gordon Bennett's *The Demigods* (1939), which both portray ants as having a technology even superior to man's, although they are vanquished thanks to the heroes' bravery and ingenuity. In Carl Stephenson's *Leinigen Kampf mit den Ameisen* (1937), and Jerônimo Monteiro's *Fuga para Parte Alguma* (1961), ants are rather considered as a natural force of threatening dimensions and maybe only dimly intelligent, but able, nonetheless, to defeat mankind through sheer numbers until man's extinction in the Brazilian novel, or in B. R. Bruss' story "La bataille noire" (1954), unless the macho heroes succeed in damming the living wave, as it happens in that famous novella by Stephenson<sup>18</sup> or in Edward Bryant's "GiANTS" (1979; *Wyoming Sun*, 1980).

The ant threat has also been treated in Anglo-Saxon pulp science fiction in various stories and ways,<sup>19</sup> which have limited interest for our purpose

18. Stephenson's short story was adapted in 1954 into the film *The Naked Jungle*, directed by Byron Haskin and aptly starring Charlton Heston as the heroic and very masculine protagonist. Other films tackled the (giant) ant threat as a natural disaster, such as the classic *Them!*, directed by Gordon Douglas in 1954. Meanwhile, intelligent ants have rarely been featured in cinema, although Saul Bass' *Phase IV* (1973) is a little masterpiece that would deserve further attention as a symptom of how the growing ecology movement brought about a new awareness of mankind's place in nature. Since this study focuses on literary fiction, I will only quote the following from Stiglegger (2003): "Die Ameisen integrieren das menschliche Paar in ihre altruistische Gesellschaft, gestehen ihm jedoch nur die Position eines weiteren organischen Gliedes der zukünftigen Gesellschaft zu. Die Apokalypse der Menschheit bildet den Grundstein für eine neue, offenbar bessere funktionierende Gesellschaft, in der das menschliche Wesen nur noch eine untergeordnete Rolle spielen wird" [the ants integrate the human couple in their altruistic society, although merely in the position of another organic element thereof. The apocalypse of mankind lays the foundations for a new, apparently better functioning society where human beings will only play a minor role]. Obviously, the anthill has become a utopia, while human society is negatively connoted. We have here, however, a man versus nature opposition, instead of the individualism versus collectivism one usual in myrmecological xenofiction.

19. Sherryl Vint (2010) has surveyed several pulp xenofictions with ants, such as Louise Rice and Tonjoroff-Roberts' "The Astounding Enemy" (1930), which tones down the anti-colonialist parable of Wells' "The Empire of the Ants" by turning it into a stereotyped adventure where man's technology adequately matches the ants' use of the scientific method in order to defeat their two-legged competitor. The narrative

betrays the "anxiety about non-white hordes with images of teeming insects" (p. 123). Vint has also examined two ant stories (Bob Olsen's "The Ant with the Human Soul" [1932], and "Peril Among the Drivers" [1934]), where a human character shrinks to ant size, being then able to directly gain knowledge of ant civilisation. In the process, Olsen "neatly encapsulates imperialist ideology and manages to combine admiration for the ants with a celebration of the superiority of tool-use and the domination of nature" (p. 125). A further pulp story where man ultimately ends defeats an intelligent "Something" that threatens to trigger the world-wide expansion of Amazonian ants is Murray Leinster's "Doomsday Deferred" (1949, published as by Will F. Jenkins), which has been later reissued, contrary to the minor and forgotten ant stories surveyed by Vint. In fact, she seems to have chosen them not for their literary value, but to serve the ideological purpose of her book, thus showing that literature was of minor concern for her, an attitude shared by too many other scholars in cultural studies eager to advance their politically correct agendas. Furthermore, the imperialist-humanist bias denounced in her essay is not even as common in pulp science fiction as she implies. Within this kind of literary product, there are stories set in the future where man is shown as having been replaced by (evolved) ants as rulers of the Earth, such as Francis Flagg's "The Master Ants" (1928) and David Redd's "Sunbeam Carress" (1968). In Frank Belknap Long's "Green Glory" (1935; *The Rim of the Unknown*, 1972), future mankind has been enslaved by ants. These stand for a technocratic dystopian order, while men have fully lost their technological superiority, even if not their humanist pride based on personal dignity. Moreover, there are narratives by popular writers, such as Leslie Charters' "The Man Who Liked Ants" (*The Happy Highwayman*, 1939) and John Russell Fearn's *The Red Insects* (1951, published as by Vargo Statton), where ants are a danger to man only because a member of our species is manipulating them, instead of their taking the initiative to rival us. Sentient ants which are engulfing the future world in Clifford Simak's story "The Trouble with Ants" (1951), later entitled "The Simple Way" when included in the fix-up novel *City* (1952), are also the product of human experimentation. The same applies to the ants that rule a post-nuclear world after a scientist travels in time to biologically manipulate the insects' prehistorical ancestors in order to prevent internecine war among men in Frederik Pohl's fine dark story "Let the Ants Try" (1949, published as by James MacCreigh; *Beyond the End of Time*, 1952, and *Alternating Currents*, 1956).

## Ant-Utopias: A Historical Overview of Modern Myrmecological Xenofiction

apart from the evidence that xenofiction has not been absent from genre science fiction. Outside Anglo-Saxon pulp fiction, ants try to communicate with man in Remy Chauvin's *Des fourmis et des hommes* (1979) through a sort of mesmeric possession, but the attempt fails due to human incomprehension and violent reaction, although the possibility of ants as successor intelligent species to anthropoid apes, man included, remains a possibility. With Postmodernism, the already stereotyped chronotope of the struggle between ants and men over Earth supremacy became subject to a mainly ironic treatment,<sup>20</sup> as it happens in the starkly anti-humanist “¿Fou un imperi?” (*Essa efa*, 1984), by collective author Ofèlia Dracs, where mankind is defeated due to the folly of its own xenophobic and warlike nature, according to the ant perspective adopted by the narrator, and in the superbly crafted whodunnit story “Misterul camerei închise” (*Misterul camerei închise*, 2002), by Florin Manolescu, where a mysterious death by arson in a closed room is the result of an ant colony having developed an atomic microbomb to kill a tenant intent on destroying their nest. Therefore, their intelligence serves their right to exist, instead of aping human exploitation of nature. Manolescu's ants are tacitly shown as wishing rather a peaceful coexistence. In this, their portrayal as acting in self-defence against man's brutality and speciesism<sup>21</sup> follows an important ant fiction from the high Modernist era that looks today as particularly close to our current worldview. This narrative, which is written using the discourse of historiography, was entitled *Kampf Zweier Welten* in the German translation from a

20. As a forerunner to this ironic approach, one should mention Fredric Brown's “Come and Go Mad” (1949; *Space on my Hands*, 1951), which subverts man's speciesism by showing that all human endeavours have been secretly engineered by ants. In a more frivolous mode, Berilo Neves' “No mundo das formigas” (*Século XXI*, 1934) features a scientist who is murdered by women fearing that his device to translate the language of the ants would reveal their town's family secrets, the ant danger being here to the privacy of adulterous women.

21. This speciesism is directly criticised in Howard Fast's showing “The Large Ant” (1960; *The Edge of Tomorrow*, 1961) as a pure victim of man's intolerance against any other being who would not fit in the narrow human scheme of things. The martyred ant does not defend itself here. On the contrary, “l'insecte approche l'homme en toute confiance, parce qu'il lui est intellectuellement supérieur, grâce à une intelligence collective qui ne peut lui faire concevoir le meurtre que comme une absurdité” [the insect approaches man with full confidence, because it is intellectually superior to man, thanks to a collective intelligence that prevents it for conceiving murder other than as an absurdity] (SIGANOS, 1985, p. 106).



Hungarian first original entitled *Két Világ Harca* (1935).<sup>22</sup> Little is known about its author, L. Detre, although his book seems to be one of the few internationally known pieces of speculative fiction in its language from the interwar period, having been translated into Romanian as well. This future history (not to be confused with the novelistic future stories by Robert A. Heinlein) is told first from the human perspective, as a united mankind under an efficient and seemingly utopian technocratic order has to come to terms with an unknown enemy, which is destroying crops after men had virtually suppressed all wildlife in order to give way to a human hyper-technological civilisation, with mankind covering most of the planet surface. This mysterious enemy threatens to destroy most natural food sources if its terms are not met, namely that half of the Earth was to be reserved for a renewed wildlife. Gradually, it is revealed that man's foes are intelligent ants, acting in concert with termites.<sup>23</sup> After the treaty is concluded, the narrative focuses on the point of view of the ants. Even if their society is not described in much detail, the impression given of them is rather utopian. They are a peaceful species acting for the good of the whole ecosystem. The fight against man is not for the sake of empire, but for that of Nature. Detre corrects the positive view on technocracy that was quite popular in the middle of the last century, by demonstrating a new ecological balance that can be deemed closer to current concerns. The contrast between antdom and mankind reflects the contrast between technology and nature that has increasingly pervaded our times, while he virtually ignores another discussion more common in his own time, this is to say, the one generated by the opposition between a liberal and a collectivist/communist conception of society. This subject had been topical for decades in the 19<sup>th</sup> and the 20<sup>th</sup> centuries. Xenofiction with eusocial insects has provided one of the many fictional platforms of this debate.

Ant societies, where each member seemed to have relinquished its whole individuality for the sake of the colony, could readily be understood as a model for a truly communist order. Myrmecology had shown that ant colonies were seen as alternate

22. This German translation is anonymous. It could have been made by the author himself.

23. Ants and termites also form an alliance against man in *La terribile alleanza* (1958), by Lionel Cayle (Leonia Celli). Unlike in Detre's book, termites are the main rivals to man in that Italian pulp novel.



## Ant-Utopias: A Historical Overview of Modern Myrmecological Xenofiction

societies endowed with particular societal features, among them a total surrender of personality, work efficiency, and full equality, as well as unending toil for the commonwealth: the collectivist anthill where individual will is non-existent, and every member is happy to relinquish its ego. In contrast, liberal human society seemed subjected to a constant conflict of wills which had given rise to the triumph of individualistic egotism, as well as to social inequalities often considered incompatible with justice. In the context of an influential social Darwinism, persons were seen as individuals constantly fighting in a struggle for life where the losers deserved their fate of deprivation, according to nature's laws as they were then understood. This ideology had to come to terms with competing ideologies which condemned individualism as the source of social evils, and proposed a communist order where individual happiness could only be the result of the happiness of the whole society. For this, the individual's right of ownership had to be suppressed, since property was the means by which the individual could exercise his or her will in society, even against the latter. Romantic relationships in the form of traditional closed couples were also frowned upon by collectivist utopians, as being conducive to emphasizing love to a particular individual instead of promoting love to the community as a whole. Writers of anti-collectivist dystopias were well aware of this, since the societies depicted by them usually suppressed romantic love as well as private property.<sup>24</sup> For extreme communists, asexual and collectivist ants could represent, therefore, the best embodiment of their ideal, as a classic fictional apology of the anthill suggests.

Árpád Ferenczy's *Timotheus Thümmel und seine Ameisen*<sup>25</sup> (1923) is a "Roman" [romance] actually written as a work of Historiography. Timotheus Tümmel is an entomologist who has succeeded in deciphering the hieroglyphs written on tree leaves by the Central African Aruwimi ant colony. Those texts are their annals from aeons earlier, before mammals roamed the Earth. From their mutant intelligent founder fathers Mei-Mei and Nei-Nei until

The contrast between antdom and mankind reflects the contrast between technology and nature [...], while [another] one [is] generated by the opposition between a liberal and a collectivist/communist conception of society.

the achievement of a perfect communist ant society, Ferenczy tells the history of these ants along their difficult evolution from a society focused on religion until a climactic battle of global proportions between these civilised ants and other formic tribes, reminiscent of the then recently concluded human Great War as well as the recent socialist uprisings in Russia and Hungary. Once they had prevailed in this battle and broken the power of the upper class "big heads" within the ant colony, the Aruwimi ants were able to put into practice the original learning of Mei-Mei, so the anthill becomes a self-regulating organism where most of its members are sexually neuter, and all of them work, while nobody can exploit other ants' labour. This situation is clearly considered as a fulfilled ideal by the narrator, who states that other degenerate races could learn better ways from this history, specially if they embraced the idea enshrined in the sentence that closes the book: "Der einzigste Rechtstitel des Leben ist die Arbeit" [the only titular right in life is work] (FERENCZY, 1923, p. 205). The paramount importance given to labour obviously leans on the Marxist and, in general, proletarian propaganda of a period, right after the Soviet Revolution and the contemporary failed Hungarian one, when praising work for work's sake was commonplace among

24. "[A]ny form of sexual activity other than that sanctioned by authority is seen as inherently subversive. [...] It is the instinctual, spontaneous, uncontrollable quality of sexual desire that makes it a threat to officially imposed conformity" (FERNS, 1999, p. 122).

25. The German text had been translated from a still unpublished Hungarian manuscript or Ferenczy's original German had been corrected by Hans Otto Werda, who is credited with its *Bearbeitung* in the first edition of the book.

## Ant-Utopias: A Historical Overview of Modern Myrmecological Xenofiction



This suggests which kind of utopia the Aruwimi ants had built, after which both their History and their historiography had ended, because the perfect state of things achieved cannot be changed and, thus, cannot be narrated anymore as history. Utopian perfection is stasis [...].

leftist activists. This suggests which kind of utopia<sup>26</sup> the Aruwimi ants had built, after which both their History and their historiography had ended, because the perfect state of things achieved cannot be changed and, thus, cannot be narrated anymore as history. Utopian perfection is stasis, the stasis of the perfect operation of an anthill which is proposed as a model for man in Ferenczy's skilfully written book. For him, a perfect human collectivist community would have to operate along ant lines.

It is likely that Raymond de Rienzi could have written his work *Les Formiciens* (1932) against just such a conception. This "Roman de l'ère secondaire" [romance of the Mesozoic era] is a novel of adventure where Hind, a nomad ant of heroic stature, endeavours to keep the individualistic spirit of his race, as well as their ability to have an independent erotic life, against the growing tendency of the sedentary ant to become neuter, as well as to dilute his or her former personality in the conformism of the mass, to the detriment of personal intelligence. After many thrilling incidents, Hind's struggle fails. With him, it is implied that individuality will soon disappear among ants, who since then remain fixed in their unchanging cities. The fact that the six-legged hero of the novel is reacting against this trend clearly means that the prospective sort of anthill, the one that had stayed the same for millions of years is not a welcome development for the author. However, Rienzi does not blatantly state his view, preferring instead to deliver it through an eventful narrative that shows his outstanding skills as a novelist. *Les Formiciens* reads as an exciting (paleo-)historical narrative which points out, nevertheless, the dangers inherent in the irrational mass movements of those troubled times and of their enthusiastic persecution of dissenting individuals and minorities. For Rienzi, the hero was the person who opposed them, as others were doing by also denouncing the risk of man becoming,

26. Definitions of utopia abound. In this essay, I use this word in the plainest, most popular sense, simply meaning a perfect society, or one perceived as such. In xenofiction, utopias as a literary genre with particular features, particularly the prevalence of description ("l'utopie est un genre essentiellement descriptif" [utopia is an essentially descriptive genre] [TROUSSON, 1998, p. 31]), are rare. The object described in utopia is usually a political community working in an optimal way, approaching or reaching operative perfection, and thus securing happiness for its members. As such, I have only heard of a single ant xenofiction of mostly descriptive nature which shows the perfect working of an anthill, Pedro Gálvez Ruiz's *Historia de una hormiga* (1978), later reissued as *La hormiga* (1989).

## Ant-Utopias: A Historical Overview of Modern Myrmecological Xenofiction



willingly or not, a copy of an ant or a termite. For instance, a contemporary professor, Kunda Luzenska, poignantly pointed out this danger in a warning essay entitled “Insects and Dictatorships, Prophets of Tomorrow” (1941), where she wrote that “[t]he insects gradually eliminated concern with the individual, just as today our dictatorships endeavour to sublimate personal liberty to idea of the State” (p. 211), in connection to current propaganda literature, since “[t]he communistic state described in the novels of Sholokhov and Malraux provides for the human insect as does the highly centralized organization of the hives or the termitary” (p. 213).

Despite the topicality of *Les Formiciens*, Rienzi’s myrmecological warning was virtually ignored in literature, although some likeminded fictions could be mentioned. Within the subgenre of historical xenofiction, this is to say, xenofiction set in the farthest past of the planet, Ferenczy’s historiographical discourse was adopted by a couple of Hispanic writers, who also portrayed the anthill as a communist political entity. The first of them was Adolfo Pérez Zelaschi, whose “Historia general de las hormigas” (*Más allá de los espejos*, 1949) he attributed to an otherwise unknown Norwegian scientist, Harald Heggstad. This short fiction narrates the development of ants since the early achievement of a perfectly operating urban civilisation millions of years ago. Their society was happy and equal. These primitive utopian and rather liberal anthills were not exactly similar to the current ones, however. Due to environmental constraints, all ants were forced to work, while reproduction was limited to a single female in order to use all the other individuals for labour. This endless toil made the ants to shrink until their present size, interrupted the communication between colonies, thus ending all culture, and work turned from habit into instinct. Their history also culminates in a state of theoretical efficiency as among Ferenczy’s ants, but Pérez Zelaschi describes this stasis as the result of a decline that cancels their culture: “Fue el fin, o quizá la perfección de la raza” [it was the end, or perhaps the perfection of the race] (PÉREZ ZELASCHI, 1949, p. 177). Since then, their utopia is really the endless operation of an unconscious mechanism, having replaced intelligence by instinct, indeed exactly as it had happened, by choice, to Ferenczy’s Arawimi ants in the end.<sup>27</sup> In a further history of

ant civilisation, included by Agustín de Foxá in his story “Hans y los insectos” (1953)<sup>28</sup> along with a history of bee civilisation as excerpts of a work by a Swedish entomologist who has succeeded in communicating with all insects (and also to manipulate them until his victims take revenge on him for his demagogy), a reformer had convinced the ants to practice “la ceguera, la castración, la muerte del Yo” [blindness, castration, the death of the ego] (FOXÁ, 2009, p. 105). However, the resulting society still allows for innovations and even for art, as some translated samples of ant poetry show. Ant (anti-)utopia is certainly collectivist in Foxá’s (hi)story, but it has lost the radical aspect that had in Ferenczy or even Pérez Zelaschi. The past of the ant seems accepted as it is, rather as an exotic attraction than as a model or as a deterrent. The apex of the totalitarian crisis was over. After so much violence for and against totalitarianism, it is likely that Foxá and others would have felt less urgency in their use of ant history as a metaphor. At any case, the narration of this kind of imaginary entomological history, or xenohistory, had virtually fallen out of favour by then. Ant utopia, or dystopia, was rather shown in the everlasting present of a

---

discernible in human behaviour are vestiges rather than figurations. At one time, the ants conclude, man stood at the crossroads of social development comparable to that of the ants themselves. But where ants advanced, man degenerated. This view is based on the study of types of social organization based in turn in economic systems. [...] the way of the ants allows the accumulation of food supplies and hence of security and leisure that in turn encourage the cultivation of the intellect rather than property. Man, taking the way of the accumulation of property and wealth preys upon his own kind” (Spettigue, 1977, p. XV-XVI).

28. Foxá follows a similar rhetorical procedure as Ferenczy and Pérez Zelaschi: “el cuento sigue en la parte xenoficticia el modelo bien conocido de la historiografía, al presentarse rasgos reales del comportamiento de estos insectos en el marco de un discurso que explota la confluencia entre historia y historia natural desde la introducción de la variabilidad de la naturaleza con el darwinismo. Los insectos no fueron creados de una vez por todas tal como los observamos hoy, sino que son el resultado de un proceso evolutivo susceptible de ser expuesto narrativamente, con los recursos genéricos de la escritura historiográfica que antes solo se aplicaban al curso de la civilización humana” [the tale follows in its xenofictional part the well-known model of historiography by showing real features of the behaviour of these insects as part of a discourse that exploits the confluence of history and natural history resulting from the introduction of nature’s variability since Darwinism. The insects were not created once and for all time as we observe them today, but they are the result of an evolutionary process which can be presented as a narrative, using the genre devices of historiographical writing previously applied only to the course of human civilisation] (MARTÍN RODRÍGUEZ, 2009, p. 77).

27. This argument could be turned upside down by defenders of the collectivist order along formic lines: “Grove has his philosopher-ants conclude that the traces of reason

## Ant-Utopias: A Historical Overview of Modern Myrmecological Xenofiction



contemporary ant colony, while the comparison between human and ant societies was made explicit by having men interacting with the insects within the anthill in such a way that their contrasting worldviews were effectively highlighted.

Two main plot devices have most commonly been employed to bring a fictional person of realistic appearance into contact a fictional real-looking person with a real anthill. One of them is of a rather fantastical nature, being the result of turning into an ant, often by magic. After the unfinished young adult (YA) novel *Ciondolino* (1895), by Vamba, where the naughty child is transformed into an ant without any apparent political subtext,<sup>29</sup> the first significant instance of magical metamorphosis from man into ant is Han Ryner's *L'homme fourmi* (1901), perhaps one of the most significant works in the history of ant xenofiction.<sup>30</sup> Its justifying plot device appears quite traditional at first. A fairy meets an official at the Registry Office and grants him three wishes. The last one is to live as an ant for one year. This is done through body swap. The former public servant keeps his mind while living in an ant body, although the residual consciousness of the ant often fights back. Using the first person narrative, Ryner describes the anthill from his retained human perspective, from his initial bewilderment at his new body and senses to his enjoying the new pleasures that those senses entail for him, having become closer to nature. We also discover that the ants are intelligent, as well as surprisingly indi-

vidualistic. Unlike man, however, they are all perfectly adjusted to a social order which works as a well-oiled machine, without need of any meaningful hierarchy. The ant queen has no power, being rather seen by the other ants as a monstrous factory of eggs. Meanwhile, the workers do not need any instructions to know what to do for the common good. There are no inner clashes, either, since they are able to fully communicate. This is a feature that the human mind in the boy of the ant resents after it returns to his original human body. Men are unable to really know the feelings of others, humans included, and not even romantic love is able to bridge this gap. On the other hand, Ryner knows that ants are a warrior species. There are some scenes of battle in the book, but they are secondary in a story which mainly shows the usual peaceful ways of the anthill. Actually, the only real crisis happens when a man traps him and other ants, and they start dying for lack of proper care. The human-ant character is only saved by his recovering his human body, then discovering that the ant having resided in his body for a year had fared rather well in his middle-class family and environment. For his part, the now fully human regrets his life as an ant, and avoids his fellow humans as Gulliver or Dr Moreau had done. This attitude suggests that the anthill has indeed been a good society, a utopia, the utopia of a communist non-authoritarian system here actively promoted by Ryner,<sup>31</sup> while insisting on the fact that the proposed kind of collectivism would avoid

29. "[N]el romanzo dimensione entomologica e ambiente umano spesso si mescolano, a partire dal fatto che l'universo animale esemplifica valori etici e mostra notevoli implicazioni ideologiche: è il versante tradizionalmente allegorico del libro [...]. Ma bisogna anche registrare due trasformazioni convergenti: all'umanizzazione degli insetti corrisponde infatti una parallela disumanizzazione delle persone" [in the novel, entomological dimension and human environment are often intertwined, starting with the fact that the animal universe exemplifies ethical values and shows significant ideological implications: this is the traditionally allegorical side of the book [...]. We must also indicate, however, two converging transformations: the humanising of insects indeed goes together with a parallel dehumanising of people] (CLERICI, 2007, p. 120), since *Ciondolino* indeed learns to become an ant.

30. "*L'homme fourmi* peut être considéré comme une œuvre marquante dans sa carrière et dans l'histoire de l'anticipation française, conjuguant tout à la fois la merveille scientifique et une fascination pour le monde des fourmis, mutants ou non, qui se développera au xxe siècle tant au cinéma qu'en littérature" [*The Human Ant* can be considered as a landmark in his career and in the history of French literature of anticipation, as it combines a scientific sense of wonder and a fascination for the world of ants, mutant or not, that would develop in 20<sup>th</sup> century cinema and literature] (VAS-DEYRES, 2013, p. 9).

31. In *L'Homme-fourmi*, "Ryner had a specific agenda as well as a purely philosophical one, and as a devout anarchist, he was opposed to popular notions of formic uniformity as he was to notions of ant royalty. [...] The unorthodoxy of his account, however, serves to heighten even further the didactic contrast he attempts to draw and dramatize between human and hypothetical ant mentality, always to the detriment of the former while recognizing the limitations of the latter" (STABLEFORD, 2014, p. 10).



## Ant-Utopias: A Historical Overview of Modern Myrmecological Xenofiction

uniformity,<sup>32</sup> since his ants are very different from many fictional accounts which equate the anthill with an enforced communist uniformity.

Perhaps as an answer, the rise of totalitarianism in the 30s inspired the xenofictional episode of T. H. White's *The Book of Merlyn*, which he composed in 1940, but was only published in 1977. Arthur is converted into an ant by Merlyn, who fulfils his wish to experience animal feelings. His living as an ant soon frustrates him, "for the ants turn out to be subjects of a totalitarian state, terrifying in their mindless obedience", where (according to White) "EVERYTHING NOT FORBIDDEN IS COMPULSORY" (SLEIGH, 2003, p. 106), and punishments are immediate and capital, very much like humans were meeting them out at the time both in Germany and Russia, among other countries subjected to totalitarian regimes. This is a purely dystopian view on the anthill which starkly contrasts with Ryner's ideal of a naturally working communist, but libertarian commonwealth. This kind of anarchist anthill also contrasts with Ferenczy's myrmecological utopia, where individualism was repressed into extinction and, therefore, the story could only adopt the collectivist form of historiographical narration, while Ryner masterfully used the novel form, because even the real ants had an individuality which warranted their acting as characters from a novel. Furthermore, the introduction of a human mind in the ant colony also helps to confer an effective narrative drive onto Ryner's ant utopia. This also applies when the human character keeps his original shape, as it is the case in the myrmecological xenofictions based on the notion of the man in the anthill.

32. Ryner's stance is similar to entomologist Erich Wasmann's, who published a significant comparative study on the sociology of ants and termites entitled "Die Demokratie in den Staaten der Ameisen und der Termiten" (1931). While the latter would be "die folgerichtigsten Kommunisten die es unter der Sonne gibt" [the most consistent communists under the sun] (p. 332), the anthill would be an "aristokratische Demokratie" [aristocratic democracy] (p. 319), because "die jeweils fleissigste und geschickteste Arbeiterin übernimmt vorübergehend die Führerrolle" [the most diligent and skillful worker temporarily assumes the role of leader] (p. 320). Thus, in ant colonies "herrscht eine variable (individuell wechselnde) psychische Aristokratie des Arbeiterstandes" [there is a variable (individually changing) mental aristocracy of the working class] (p. 328). Instead of the uniformity of the termite social organisation, the anthill would allow variation in the social role of individuals, thus preempting the inflexibility of totalitarianism. At the same time, the allusion to working merits as a social ladder in the anthill suggests the influence of the contemporary utopia of technocracy, both celebrated and corrected in Detre's contemporary xenofiction.



The other main plot device to bring man and ant into direct contact often overlaps with the chronotope of the shrinking man, by technological or magical means. Thus, the human character is reduced to ant size in such a way that the usually male character is forced to survive and to find his right place within an ant colony. In the first story with a man shrunk by (pseudo)scientific means that I am aware of, José Zahonero's *El doctor Hormiguillo* (1890-1891), the shrinking of the scientist allows for a closer description of ants in a very didactic way, but the story is interrupted before showing any sign of ant sentience, unlike Sinesio Delgado's comical story "Formio XXVI" (1890; *Artículos de fantasía*, 1894), where the mocked scientist is turned into an ant after having drunk his own misconceived chemical preparation. The anthill described owes little to myrmecological science, since it is portrayed as a fake kingdom governed by corrupt politicians and priests using religion and monarchical traditions to keep people in blissful ignorance. Although some measure of entomological plausibility is kept, "Formio XXVI" is rather a sort of satirical *conte philosophique*.

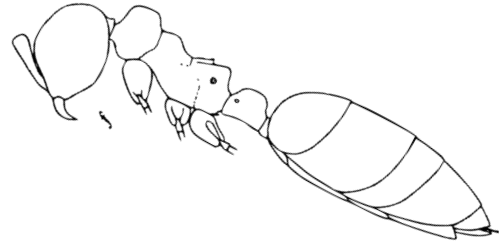
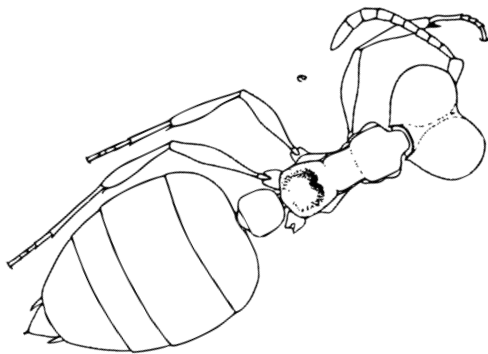
Later shrinking stories tended to show men having to come to terms with different species of insects, including ants, but antdom as such was not the main topic of these novels, the focus of which was rather the predicament of the shrunk character(s) threatened by the now gigantic nature. Nevertheless, there are examples of shrinking man narratives where intelligent ants played more than an episodic role. One of them is Menotti del Picchia's *No País das Formigas* (1939), where two children shrunk by magic save the Secretary of War of an ant colony and are then welcomed as heroes by the Queen of the anthill. It is organised along clearly hierarchical lines, with a real monarch in the top. The ants are shown as gladly embracing a militaristic discipline recalling contemporary Fascistic emphasis on army-like order. Although Menotti del Picchia avoids blatant propaganda, the novel suggests that his sympathies indeed lies with Integralism, the Brazilian variant of international fascism.<sup>33</sup> Furthermore, he also denies the right for

33. Menotti del Picchia's is a "formigueiro Integralista *avant la lettre*," [Integralist anthill, *avant la lettre*]. Accordingly, "a intenção de idealizar uma sociedade cujo regime de governo seja pautado numa rigorosa hierarquia é bastante clara" [the desire to idealise a society whose government system is modelled after a strict hierarchy is quite clear] (MARQUES DE MORAIS, 2009), as Jorge Luís Marques de Moraes has argued in "Del Picchia e Lobato: duas narrativas de 'destamanhos' para crianças," a web article without page numbers from 2009.

## Ant-Utopias: A Historical Overview of Modern Myrmecological Xenofiction

the sentient ant to be considered as equal to man so stressed by Ryner, for instance. The children help the ants to win different battles, and the formic monarch decrees that they must be obeyed by all ants, thus confirming man's undisputed supremacy. Another YA shrinking man fiction published in the same year as *No Pais do Formigas*, the Belgian Jesuit Philippe Sonet's *La Révolte chez le petit peuple* features an accidentally shrunk child (this time by technological means) who, thanks to his tactical skills, soon becomes the general of an ant colony during a total war against another colony. Complete victory follows before he is restored to normal size. The sociopolitical operation of the anthill is hardly described in this YA novel, which rather endorses war as a legitimate endeavour for any intelligent species, just on the verge of Second World War. It might be interesting to notice that Sonet reissued his novel in 1948 under the transparent title of *Guy Barcklay, général des fourmis*, without altering its apology for war. Very educative reading for children, indeed... At least, Menotti del Picchia was able to offer a varied, fluent and balanced narrative which has deservedly become a classic of Brazilian YA literature.

Soon after the end of the Second World War, a further shrinking man narrative appears to have drawn some lessons from the recent slaughter. Francis Rufus Bellamy's only novel *Atta* (1953) is a detailed account in the first person of "a most extraordinary adventure", as its subtitle reads. An American farmer is shrunk by lightning in a field. In his new condition, he is accidentally trapped with an injured warrior ant, which he tends while *Atta*, as the ant is called, is unable to move. During their



forced cohabitation, they get to better know each other after they overcome the problem of communication and, in particular, the gulf existing between their worldviews. They appreciate each other, even becoming friends. They succeed in escaping from their natural trap, and the healed ant brings the human to its anthill, where he must endure a terrible duel against monsters to demonstrate that he is worth adopting, in spite of his being so different. He defeats them thanks to luck and to his human cunning. His situation remains, however, still dangerous, since his chances of survival depended "on a slavish loyalty to the community and a denial of all personal emotions and ideas" (BELLAMY, 1974, p. 135), this is to say, on his ability to mask his individuality. Nonetheless, his tactical skills are put to good use by the ant colony when utterly defeating a neighbouring one; he even gets his own personal brigade, with which he is able to rescue his six-legged friend when this is about to be executed for a crime that the human "Stranger" had previously received forgiveness for: the fact that *Atta* has been found out as having emotions and ideas of her own, this is to say, for being deviant, degenerate, or rather for being a dissident, even if *Atta* does not question the political regime of the anthill, which is a sort of centralised, well-oiled military dictatorship. Furthermore, the hero performs then a very human *coup d'état*, but he does not act in the name of any political commitment, but for friendship as well as for self-defence.

Although militarism is linked to reluctance to change, and to an absence of any meaningful sentiment among the ants acting as perfect unquestioning soldiers, it might be difficult to define the ant



## Ant-Utopias: A Historical Overview of Modern Myrmecological Xenofiction

colony of *Atta* as an utopia or as its contrary, at least in sociopolitical terms. What counts is personal integrity and loyalty to one's friends, very much in the tradition of the adventure novel that Bellamy transposes to the ant world avoiding the trappings of pulp fiction. Not only is his writing akin to contemporary mainstream literature in the realistic mode, but also his depiction of characters and actions suggests his interest in composing a novel that combines thrilling action and depth of moral and psychological motive, in which Bellamy seems rather successful. His protagonist is not the flat hero who prevails through his sheer power of blind will in an orgy of violence. On the contrary, his resorting to war is something forced upon him by the ant system, in very much a similar way to which war was imposed upon countless youths just a few years earlier. Furthermore, the hero is neither speciesist nor xenophobic. As it was the case in Ryner's romance, the narrator eventually prefers ants to men. Although no utopia either, *Atta's* anthill is not a fully dystopian community. This is perhaps little relevant after all, however. Bellamy's intent does not seem to have been of the same political nature as it was in quite a few ant novels before the Second World War virtually put an end to the earlier (counter)revolutionary dynamics, at least in Europe and North America.

The Cold War divided the world in two uneasily balanced blocks, within which political stability broadly prevailed, at least when compared with the first decades of the 20<sup>th</sup> century. Consequently, ant colonies lost much of their appeal as (anti-)utopias by analogy. We saw that some xenofictions that told myrmecological ancient history, such as Pérez Zelaschi's and Foxá's, had lost much of their political urgency. The same could be said of Bellamy's or of a further YA (magical) shrunk child story, José María Sánchez Silva's *Ladis, un gran pequeño* (1967), where an anthill is nevertheless shown as a rather peaceful as well as efficient and happy community with clear utopian features, perhaps as a contrast to the social inequalities increasingly felt, and also shown in the novel, in the developing capitalist Spain of the author. The comparison is never explicit, though.

In this period, political ant xenofictions seem to have indeed been rather rare, although Don Néroman rejects in several chapters of his *Piyoh, roman de l'aventure humaine* (1949) both the democratic Rynerian order of the ant colony and the productive totalitarianism of the termitary. Furthermore, one

Although militarism is linked to reluctance to change, and to an absence of any meaningful sentiment among the ants acting as perfect unquestioning soldiers, it might be difficult to define the ant colony of *Atta* as an utopia or as its contrary, at least in sociopolitical terms.

## Ant-Utopias: A Historical Overview of Modern Myrmecological Xenofiction

could mention politically committed stories such as Riccardo Cecchini's "Il popolo di Thann" (1959, published under the pen name of A. Cheking). In this tale, Western military researchers believe that they have managed to communicate with an alien civilisation which is purely communist. Its description is akin to the Soviet Union as it was popularly seen, not always without reason, in the West during the Cold War, namely as a highly centralised and militaristic body composed of well-prepared professionals obeying orders from a "Potere Centrale" [Central Power] or "Potere dello Stato Procreante" [Power of the Breeding State] (p. 503). The Cold War era fear that such an order on an alien planet would undermine Western interests, if the Soviet Union would hear of it is over as soon as they find out that the transmission actually comes from an ant trapped in the communication device. The story mocks the Western, capitalist institutions in a rather crude and literarily unrefined manner, while it is implied that the ant's way of life is better. This should not come as a surprise if we consider the influence of the communist party among Italian intellectuals and writers, even among the practitioners of pulp science fiction.

Meanwhile, on the 'imperialist' side of the Cold War, ants were also occasionally used to lampoon Soviet communism. Although it was posthumously published in the collection entitled *Look at the Birdie* (2009), Kurt Vonnegut's cruel satire "The Petrified Ants" had certainly been written before the fall of the Soviet Union, and perhaps as early as the 50s. This story shows how a couple of Russian dissident entomologists discover Mesozoic layers full of fossilized ants, thus proving that these insects had a human-like individualistic and technological civilization before a revolutionary collectivist ant mob suppressed every remaining individualistic member of the species, whereafter the species evolved to its present state through a process quite similar to the one Russia had gone through. The Soviet regime quickly suppresses the evidence and sends the two discoverers to a camp to be successfully 'reeducated.' The pre-anthill history of antdom in a long gone era, which is reminiscent of a similar plot device used by Ferenczy, Rienzi and others, is thus effectively reburied. Despite these rather minor exceptions, anthills as metaphors used for ideological purposes were, nonetheless, a moribund fictional topic from the middle 50s onwards, although it found an unexpected new lease on life in post-Cold War America, and rather surprisingly in

the popular entertainment industry, thanks to two animated movies expressing opposite ideologies.

*Antz*, directed by Eric Darnell and Tim Johnson and premiered in 1998, was a global success. Although anthropomorphised to the necessary extent not to alienate wider audiences, ants were seen as a sentient species independent from man, as it is usually the case in xenofiction. Further thematic features of the myrmecological variety of the genre were also present, such as the question of ant militarism, here clearly criticised as a way of using human resources as if they were things in order to advance a political agenda or rather the urge for power. The main issue in the film is, however, the confrontation between individual will and desires and the collective pressure of the community, which tends to enforce conformity and lack of personal reflection against the individual's right and obligation to think on his or her own. The position of the film regarding this opposition seems to favour the latter, as it can be interpreted as "a celebration of individualism and personal freedom", as the hero reaffirms his uniqueness and ends the "collective tyranny of the colony" (SLEIGH, 2003, p. 187). In fact, neither was the colony really a totalitarian dystopia nor does the end usher in a new era of capitalist competition. The ant colony persists as a collective, but this time rather as a collaborative venture similar to Ryner's myrmecological utopia. Nevertheless, in the American context, where an anti-liberal New Left is becoming increasingly influential if not hegemonic, at least among intellectuals and in the academia, soon a further animated film set in an anthill was produced and advanced a message opposed to the perceived apology for individualism in *Antz*.

*The Ant Bully*, directed by John A. Davis and premiered in 2006, was rather unequivocal in portraying the benefits of cooperation of the small against the big bully who would invariably oppress them. The child who took revenge on ants for his being bullied by another child is shrunk by the ants, so he can know experience how it feels to be one of them. The former ant destroyer progressively learns how he should put the common good before his own greedy desires, gaining in the process more self-esteem as a deserving member of the (ant) community and helping it to be safer and happier as the most effective way to be himself safe and happy. The anthill is here clearly utopian-like, while the competing world of men is compared to an ant nest, but one where its members would not work together, but "every man for himself." This is



## Ant-Utopias: A Historical Overview of Modern Myrmecological Xenofiction

considered as “primitive” (KATSCHKE, 2006, p. 70)<sup>34</sup> as well as inefficient by one of the featured ants. Although differences are said to be appreciated in the colony, *The Ant Bully* suggests, therefore, that the collectivist ideal has survived during the so-called late capitalism and its perceived unrestrained individualism, an individualism allegedly promoted by films such as *Antz*. Thus, even if ant xenofiction is a genre which can be studied as a subject this is now virtually closed, both *Antz* and *The Ant Bully* demonstrate that using ants as metaphors for the debate between liberalism perceived as promoting individual rights and communism perceived as promoting the alleged priorities of the community can still be humanely and politically relevant in our time. Anthills are still the abode of utopia, or of its opposite; it all depends on the observer.<sup>35</sup> For my part, I have only tried to offer a basic historical overview in English<sup>36</sup> of this kind of fiction for the benefit of further international scholars interested in treading this original trail.<sup>37</sup> ●

### Annex on fiction featuring sentient bees, termites and/or other insects

In spite of the fact that bees have often appeared in literature, from Virgil's 4<sup>th</sup> book of *Georgics* (29 BC) to Maurice Maeterlinck's *La Vie des abeilles* (1901), including in premodern fables such as Bernard Mandeville's poem *The Grumbling Hive: or, Knaves turn'd Honest* (1705) or John Minter Morgan's novel *The Revolt of the Bees* (1826), they are less prominent than ants in entomological xenofiction and related insect fantasies, although one could mention YA classics with humanised bees such as George Sand's *L'Histoire du véritable Gribouille* (1851), Frank Stevens' *Adventures in Hiveland* (1903) and Waldemar Bonsels' *Die Biene Maja und ihre Abenteuer* (1912), as well as xenofictions for adults such as Émile Erckmann and Alexandre Chatrian's fantastical and poetic short story “La reine des abeilles” (*Les Contes du bord du Rhin*, 1862), George M. Baker's short dramatic “allegory” in verse “The Revolt of the Bees” (1873), Elizabeth Bisland's ambiguously antifeminist history of the origins of hive society entitled “The Coming Subjugation of Man” (1889), Rudyard Kipling anti-populist fable “The Mother Hive” (1908; *Actions and Reactions*, 1909), Lord Dunsany's Symbolist short play “The Flight of the Queen” (1920; *Plays of Near and Far*, 1922), Georg Rendl's modern classic *Der Bienenroman* (1931), Fabio Tombari's lyrical tale “L'ape” (*Il libro degli animali*, 1935), William K. Sonnemann's dystopian story “The Council of Drones” (1936), Juan G. Atienza's ironic narrative on the triumph of intelligent bees over mankind entitled “¿Las abejas?... ¡Bah! Unos bichitos...” (1967), J. J. Benítez's short bee history “Los ‘hombres alados’” (*Sueños*, 1982), Ali Nar's conservative Muslim fable *Gonca yayinevi* (1982; translated into German in 2011 as *Das Land der Bienen*) and Laline Paull's *The Bees* (2014), a gripping novel on the life of a bee involved in the (reproductive) politics of the hive, while swarming non-sentient bees attack man in works such as Will H. Gray's “The Bees from Borneo” (1931) and Arthur Herzog's *The Swarm* (1974).

Specially after Maeterlynck's *La Vie des termites* (1926), termites or white ants have also featured in entomological xenofiction, having inspired some brilliant satiric works where these insects study and judge the ways of humans, such as William Morton Wheeler's mock academic paper “The Termitodoxa,

34. I quote from the novelization by Judy Katschke, all too faithfully “based on the screenplay by John A. Davis” and also entitled *The Ant Bully*. The official “junior” novelization of *Antz* was made by Ellen Weiss, “based on the animation screenplay by Todd Alcott and Chris Weitz and Paul Weitz” (1998).

35. The organisation of eusocial insects into hives indeed provided “not only a model of sexual reproduction strikingly different from that of human society [...]. It also provided an apparent model of either the ultimate in totalitarianism or the ultimate in altruistic cooperation, according to political taste” (STABLEFORD, 2006, p. 157).

36. For those able to read German, there is a long (and entertaining) survey on this subject by Niels Werber (2013). Werber's book, however, focuses more on political theories and analogies rather than on literary criticism. Actually, in more than 450 pages, Werber only comments on a few ant fictions, such as Well's “The Empire of the Ants,” Grove's *Consider Her Ways*, the film *Phase IV* and, above all, Wilson's novel *Anthill*. Professor Werber has obviously eschewed the basic research necessary to obtain a representative corpus of examples, drawing conclusions instead from just a few intellectual celebrities.

37. A summary of this paper was presented at the Helion First International Conference “Utopia, Science Fiction and Their Significant Others in the 21<sup>st</sup> Century” (Timișoara, Romania, 8-10 May 2015). I warmly thank Ádám Gerencser for his corrections and suggestions.

## Ant-Utopias: A Historical Overview of Modern Myrmecological Xenofiction

or, *Biology and Society* (1920) and Stefan Themerson's novel *Professor Mmaa's Lecture* (1953), as well as sentient termite versus man scenarios such as Charles de Richter's *La Menace invisible* (1927), David H. Keller's "The Human Termites" (1929), Paul Ernst's "The Raid on the Termites" (1932) and the masterful story "The Adventures of Professor Emmett" (*A Book of Miracles*, 1939), where Ben Hecht skilfully combines irony and sublime.

Other kinds of insects (flies, mosquitos, wasps, cockroaches, beetles, butterflies, fleas, etc.) have been portrayed as having intelligent societies of their own, as it happens in YA entomological fantasies such as Ernest Candèze's *Aventures d'un grillon* (1877) and *La Gileppe, les infortunes d'une population d'insectes* (1879), Mircea Eliade's "Minunata călătorie a celor cinci cărăbuși în țara furnicilor roșii" (written in 1922 and posthumously published in 1996), Maurice Morel's *Petite Jungle* (1928) and Godfried Bomans' *Erik of het klein insectenboek* (1941; translated into English in 1994 as *Eric in the Land of the Insects*), as well as in dreamlike texts such as Henri Michaux's "Quelques jours de ma vie chez les insectes" (1952; *Face aux verrous*, 1967) and in satiric stories such as Wenceslao Fernández Flórez's "El pueblo pardo" (*El bosque animado*, 1943), Aldo Palazzeschi's "Cielo stellato" (*Bestie del 900*, 1951), Isaac Asimov's "Flies" (1953; *Nightfall and Other Stories*, 1969), Primo Levi's "La scoperta del pieno impiego" (1966; entitled "Pieno impiego" when included in the same year in the volume *Storie naturali*), Pedro Lezcano's "Diario de una mosca" (1994) and Will Self's "Flytopia" (*Tough, Tough Toys for Tough, Tough Boys*, 1998). Furthermore, non-eu-social sentient insects, mutant or not, have sometimes been depicted as threatening mankind's supremacy or as having put an end to it for better or for worse in narratives such as Paul Féval fils and H. G. Magog's *L'Humanité enchaînée* (1923), Victor Rousseau's "The Beetle Horde" (1930), Frank Belknap Long's "The Last Men" (1934; *The Rim of the Unknown*, 1972), Jacques Spitz's *La Guerre des mouches* (1938), Rafael Bernal's *Su nombre era muerte* (1947), Frank Herbert's *The Green Brain* (1966), Keith Roberts' *The Furies* (1966), Howard L. Myers' "The Creatures of Man" (1968, published as by Verge Foray), Mircea Horia Simionescu's "Norul de argint" (*Dicționar onomastic*, 1969), Thomas Page's *The Hephaestus Plague* (1973), Thomas Clyde's *La Nuit des insectes* (1984) and *Osmose* (1985), and Darryl Murphy's "Wasps at the Speed of Sound" (2002; *Wasps at the Speed of Sound*, 2005).

### Cited Works

- AVENARIUS, Vassili. "Le Héros d'une fourmillière." In: Lajoye, Viktoriya et Patrice (eds.). *La Vie des insectes*. Print on demand. 2013, p. 9-48.
- BARBORICĂ, Corneliu. "Karel Čapek, dramaturg." In: Čapek, Karel. *Teatru*. București: Editura pentru Literatură Universală, 1968, p. 5-33.
- BELLAMY, Francis Rufus. *Atta*. New York, NY: Pocket Books, 1974. 172 p.
- CHECKING, R. A. "Il popolo di Thann". *Oltre il Cielo*, n. 38, p. 502-503, May 1959.
- CLERICI, Luca. "L'avventura entomologica di Ciondolino." In: Braidà, Lodovica et al. (eds.). *Amici di carta: Viaggio nella letteratura per ragazzi*. Milano: Università degli studi di Milano – Skira, 2007, p. 117-127.
- DROUIN, Jean-Marie. "L'image des sociétés d'insectes en France à l'époque de la Révolution." *Revue de synthèse*, v. IV, n. 3-4, p. 333-345, 1992.
- FERENCZY, Arpad. *Timotheus Tümmel und seine Ameisen*. Berlin: Hermann Klemm, 1923. 205 p.
- FERNS, Chris. *Narrating Utopia: Ideology, Gender, Form in Utopian Literature*. Liverpool: Liverpool University Press, 1999. 268 p.
- FOXÁ, Agustín, de. "Hans y los insectos". In: *Historias de ciencia ficción (relatos, teatro artículos)*. Colmenar Viejo: La Biblioteca del Laberinto, 2009, p. 95-117.
- ISEMANN, Bernd. *Die Ameisensdtadt. Ein Tier-Roman*. Straßburg: Hüneburg, 1943. 180 p.
- JOHACH, Eva. "Termite werden: Staatenbildende Insekten im Industriezeitalter." *Kultur & Genspenster*, n. 4, p. 20-36, 2007.
- KATSCHKE, Judy. *The Ant Bully*. New York, NY: Scholastic, 2006. 88 p.
- KETTERER, David. *Canadian Science Fiction and Fantasy*. Bloomington and Indianapolis, IN: Indiana University Press, 1992. 206 p.
- LANZENDÖRFER, Tim. "Ecological Life Writing: E. O. Wilson's 'Trailhead' and the Collective Life." In: Hornung, Alfred; Baisheng, Zhao (eds.). *Ecology and Life Writing*. Heidelberg: Winter, 2013, p. 287-295.
- LÖRINCZ, László L. *The Shame of the Great Dome*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2011. 63 p.
- LUZENSKA, Kunda. "Insects and Dictatorships, Prophets of Tomorrow." *The French Review*, vol. 14, n. 3, p. 210-213, 1941.
- MARECHAL, Hugues. "Le conflit des modèles dans la vulgarisation entomologique: l'exemple de

## Ant-Utopias: A Historical Overview of Modern Myrmecological Xenofiction

- Michelet, Flammarion et Fabre." *Romantisme*, n. 138, p. 61-74, 2007.
- MARQUES DE MORAIS, Jorge Luís. "Del Picchia e Lobato: duas narrativas de 'destamanhos' para crianças." 2009. Available in: [http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes\\_anteriores/anais17/txtcompletos/sem15/COLE\\_1614.pdf](http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais17/txtcompletos/sem15/COLE_1614.pdf). Access on: July the 5th 2015.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano. "Agustín de Foxá y la literatura especulativa." In: Foxá, Agustín de. *Historias de ciencia ficción (relatos, teatro artículos)*. Colmenar Viejo: La Biblioteca del Laberinto, 2009, p. 7-89
- MILLET, Gilbert. *Étude sur Les Fourmis*. Paris: Ellipses, 2007. 144 p.
- MORA, Carmen de. "Introducción." In: Arreola, Juan José. *Confabulario definitivo*. Madrid: Cátedra, 1997, p. 9-62.
- PÉREZ ZELASCHI, Adolfo. "Historia general de las hormigas por Harald Hegstad." In: *Más allá de los espejos*. Buenos Aires: Cámara Argentina del Libro, 1949, p. 171-178.
- PROIETTI, Salvatore. "Dalla fine dell'utopia alla fine come utopia: De Mille, Grove e le origini della fantascienza canadese." In: Gebbia, Alessandro (ed.). *Il sogno di Acadia*. Roma: Bulzoni, 1990, p. 223-249.
- SENGUPTA, Debjani. "Sadhanbabu's Friends: Science Fiction in Bengal from 1882 to 1974." In: Hoagland, Ericka, and Reema Sarwal (eds.). *Science Fiction, Imperialism and the Third World*. Jefferson, NC: McFarland, 2010, p. 115-126.
- SHELOMI, Matan. "Ants and the Humans Who Love Them: Bernard Werber's *Les Fourmis* Trilogy." *American Entomologist*, vol. 59, n. 4, p. 208-213, 2013.
- SIGANOS, André. *Les Mythologies de l'insecte: Histoire d'une fascination*. Paris: Librairie des Méridiens, 1985. 397 p.
- SLEIGH, Charlotte. "Empire of the Ants: H. G. Wells and Tropical Entomology." *Science as Culture*, vol. 10, n. 1, p. 33-71, 2001.
- SLEIGH, Charlotte. "Brave New Worlds: Trophalaxis and the Origin of Society in the Early Twentieth Century." *Journal of History of the Behavioral Sciences*, vol. 38, n. 2, p. 133-156, 2002.
- SLEIGH, Charlotte. *Ant*. London: Reaktion Books, 2003. 216 p.
- SOULIGNAC, Christian. "Spiridon, un regard froid sur l'humanité?" In: Laurie, André. *Spiridon le Muet*. Des Barbares, 2008, p. 259-268.
- SPETTIGUE, Douglas. "Editor's Introduction." In: Frederick Philip Grove. *Consider Her Ways*. Toronto: MacClelland and Stuart, 1977, p. v-xvi.
- STABLEFORD, Brian. "Entomology." In: *Science Fact and Science Fiction: An Encyclopedia*. New York, NY – London: Routledge, 2006, p. 156-160.
- STABLEFORD, Brian. "Introduction." In: Ryner, Han. *The Human Ant*. Encino, CA: Black Coat Press, 2014, p. 7-12.
- STIGLEGGER, Marcus. "Phase IV." In: Koebner, Thomas (ed.). *Filmgenres: Science Fiction*. Stuttgart: Philip Reclam jun., 2003, p. 242-245.
- SUVIN, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven, CT – London: Yale University Press, 1979. 317 p.
- TRACY, Robert. "Introduction." In: O'Brien, Flann. *Rhapsody in Stephen's Green: The Insect Play*. Dublin: The Lilliput Press, 1994, p. 1-13.
- TROUSSON, Raymond. *D'Utopie et d'utopistes*. Paris – Montréal: L'Harmattan, 1998. 233 p.
- VAS-DEYRES, Natacha. "L'homme et la fourmi: une question de point de vue." In: Han Ryner, Han. *L'Homme-fourmi*. Talence: L'Arbre vengeur, 2013, p. 5-17.
- VINT, Sherryl. *Animal Alterity: Science Fiction and the Question of the Animal*. Liverpool: Liverpool University Press, 2010. 269 p.
- WARKEN, Arlette. "How the Ants Pioneered America: FP Grove's *Consider Her Ways* and the Utopian Tradition of H.G. Wells and Jonathan Swift." In: Martens, Klaus (ed.). *Pioneering North America: Mediators of European Literature and Culture*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000, p. 31-42.
- WASMANN, Erich. "Die Demokratie in den Staaten der Ameisen und der Termiten." *Forschungen zur Völkerpsychologie und Soziologie*, vol. X, n. 1, p. 309-336, 1931.
- WEISS, Ellen. *Antz: Junior Novelization*. New York, NY: Penguin Putnam Books for Young Readers, 1998. 117 p.
- WERBER, Niels. *Ameisengesellschaften. Eine Faszinationsgeschichte*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2013. 475 p.

# Posthumanismo y diplomacia: La serie de John Scalzi *La vieja guardia*

Sara Martín

Universitat Autònoma de Barcelona

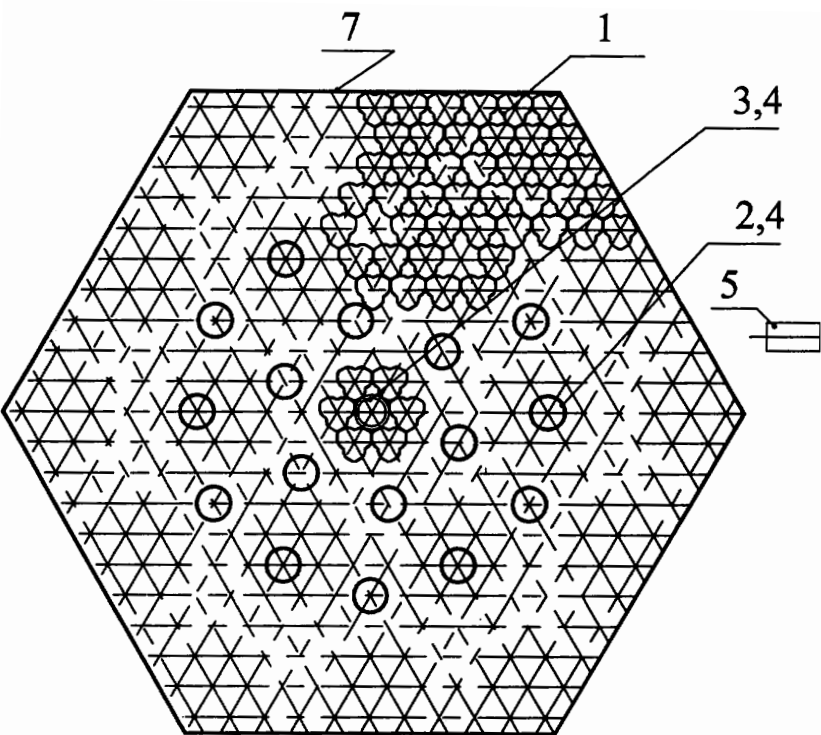
Sara.Martin@uab.cat

## Introducción:

El problema de cómo leer una serie en curso

La ciencia ficción se divide entre las tendencias utópicas y distópicas en cuanto a la progresión hacia una posible fusión política global transnacional en el futuro. Las posturas dependen de si los novelistas creen en una «evolución hacia un mayor grado de civilización» o temen la aparición de nuevos «estados que recreen los sueños de dominación mundial» detrás del imperialismo (MATEOS-APARICIO 2011: 100)<sup>1</sup>. En la ciencia ficción americana, en particular, «las federaciones planetarias parecen recrear sin fin el mito de la Conquista del Oeste y la incorporación de nuevos territorios y gentes en la estructura política federal de Estados Unidos» (MATEOS-APARICIO: 102)<sup>2</sup>, en lugar de considerar en mayor profundidad las consecuencias de una auténtica mezcla transnacional de culturas y razas extrapolada a un contexto imaginario transplanetario y multi-especies.

Quisiera aquí examinar cómo se tratan algunos de los temas planteados por Mateos-Aparicio en la



1. Todas las traducciones de las citas originalmente en inglés son de la autora, tanto de obras académicas como de las novelas de Scalzi.

2. Sobre el vínculo entre ciencia ficción y el western, ver MOGEN (1993) y WESTFHAL (2000).





## Posthumanismo y diplomacia: *La vieja guardia* de John Scalzi

serie iniciada por la novela *La vieja guardia* (2005)<sup>3</sup> de John Scalzi, una obra nominada al premio Hugo que le reportó a su autor el John W. Campbell Award como «Mejor Escritor Novel» (a pesar de que en realidad ya había debutado en 1999 con *El agente de las estrellas*) pero también críticas negativas. Stuart Carter, en concreto, se queja en su reseña para *SF Site* de que

Faltándole grandes sorpresas o pensamiento muy radical; y puesto que ni las grandes escenas de batalla ni los enemigos alienígenas están trazados de manera sobresaliente, *La vieja guardia* acaba siendo (¡y este es sin duda el peor crimen que puede cometer cualquier libro de CF!) no mala, sino simplemente pedestre. (2006: web)

De hecho, la característica principal de Scalzi como escritor, aparte de su típico diálogo terso muy cinematográfico, es su prosa algo mecánica, como si escribiera uniendo los puntos de un guión previamente planificado hasta el agotamiento. Tal vez el anónimo reseñador de *Kirkus* lleva razón al argumentar que la serie de *La vieja guardia* «ocupa el vacío dejado por la ópera espacial de *Star Trek*, *Babylon 5*, *Farscape*, etc.; por ello no sorprende que Syfy esté desarrollando la serie para TV». Como añade, las populares novelas de Scalzi se basan en «ofrecer escenas de excitante aventura (batallas espaciales, arriesgadas acciones militares, descensos en paracaídas a través de atmósferas planetarias), política de altos vuelos, comentario mordaz y elementos que dan que pensar». Su obra es, en suma, «un placer, de lectura facilísima e incluso golosina nutritiva para el cerebro» (2015: web), si bien añadiría por mi parte, que peca de gran superficialidad en comparación con otros autores de ópera espacial<sup>4</sup>, en particular los británicos tales como Alastair Reynolds e Iain M. Banks (ya fallecido). Scalzi, no obstante, está convirtiéndose rápi-

damente en uno de los más destacados escritores de ciencia ficción de los Estados Unidos, sobre todo después de ganar el Premio Hugo en 2013 por su ingeniosa obra *Redshirts: A Novel with Three Codas*. Con frecuencia aclamado como heredero principal de Robert Heinlein, algo que podría parecer obvio en vista de los muchos puntos de contacto entre *La vieja guardia* con la clásica novela de Heinlein *Tropas del espacio* (1959); Scalzi, sin embargo, parece ser más bien heredero de Joe Haldeman, ya que las novelas de la serie que analizo aquí se acercan más a la obra pacifista de Haldeman *La guerra interminable* (1974), una denuncia metafórica de la guerra de Vietnam, que a *Tropas del espacio*.

La característica principal de Scalzi, aparte de su diálogo terso muy cinematográfico, es su prosa algo mecánica, como si escribiera uniendo los puntos de un guión previamente planificado hasta el agotamiento.

*La vieja guardia* es el primer volumen de una serie que hasta ahora incluye *Las brigadas fantasma* (2006), *La última colonia* (2007, nominada al Hugo), *La historia de Zoe* (2008, también nominada al Hugo), *The Human Division* (2013) y *The End of All Things* (2015), que es la más reciente, si bien no necesariamente la conclusión de la serie. El espinoso problema, precisamente, que afecta al análisis de *La vieja guardia* (tanto novela inicial como serie) es que, según el propio autor (en WHYTE 2006: web), la serie entera debe ser considerada en su totalidad si se quiere generar una lectura coherente, imposición imposible de cumplir en el caso de una serie en curso. Sin ir más lejos, la ideología en apariencia militarista de la primera novela se invierte a continuación en *La última colonia*, estrategia autoral que plantea el problema de la autonomía de cualquier novela suelta dentro de una serie, sobre todo cuando el lector no recibe advertencia alguna sobre cómo hay que leerla. No cabe duda alguna de que el

3. Minotauro ha publicado hasta la fecha (octubre 2015) traducciones al castellano, realizadas por Rafael Marín Trechera, de *Old Man's War* (*La vieja guardia*, 2007), *The Ghost Brigades* (*Las brigadas fantasma*, 2008), *The Last Colony* (*La última colonia*, 2009), *Zoe's Tale* (*La historia de Zoe*, 2010). Hay también ediciones en Minotauro de *El agente de las estrellas* (2012), *El sueño del androide* (2011, título original *The Android's Dream*, 2006) y de *El visitante inesperado* (2012, *Fuzzy Nation*, 2011). Presumiblemente, *The Human Division* será pronto traducida. Ver la bibliografía completa del autor en su web:

<http://whatever.scalzi.com/about/books-by-john-scalzi/>.

4. Para una definición detallada del subgénero de la *space opera* u ópera espacial, ver WESTFHAL (2003).



## Posthumanismo y diplomacia: *La vieja guardia* de John Scalzi

protagonista y narrador en primera persona de *La vieja guardia*, John Perry, apoya incondicionalmente los esfuerzos de la Unión Colonial para extender la colonización humana planetaria, si es necesario por la fuerza, a los territorios ocupados por otras especies<sup>5</sup>. Esta organización podría definirse, en palabras de Cerny, como una de esas «redes transnacionales de poder» (2010: 4), que, aunque no substituyen a los estados-nación, los mantienen atrapados. Una vez de regreso a la vida civil en *La última colonia*, Perry descubre que la manipuladora, antidemocrática Unión Colonial está en realidad impidiendo que la Tierra entre en una amplia confederación pacifista de razas alienígenas, el Cónclave. Perry escoge, así pues, traicionar a la UC, una decisión imposible de prever cuando nos encontramos con él por primera vez como soldado comprometido con la causa colonial en *La vieja guardia*.

En un interesante intercambio con un *blogger* que cuestiona las difusas ideas políticas de *La vieja guardia*, ya que «no tenemos en absoluto idea alguna de quién está a cargo del ejército, o quién los nombró, o cómo podría cambiar la política» (WHYTE 2006: web), Scalzi da una respuesta como mínimo astuta: en primer lugar, Perry es «un narrador poco fiable» que no entiende su propio papel en el empeño imperialista con el que colabora; en segundo lugar, como autor escogió dejar el trasfondo político de las Fuerzas de Defensa Coloniales y de la Unión Colonial «colgado» porque prefiere que los lectores rellenen los huecos. «Lo que he encontrado muy interesante es la amplia gama de respuestas de los lectores a *La vieja guardia*», subraya Scalzi. «Puedes opinar que es una novela de derechas y militarista, pero también he visto comentarios bien razonados sugiriendo que se trata, así mismo, de una *repulsa* del punto de vista militarista y de derechas» (en *WHYTE*, cursivas en el original).

Dado que el autor me da rienda suelta como lectora, escojo centrarme aquí en *La vieja guardia* y, de modo secundario, en *Las brigadas fantasma*, *La última colonia*, *The Human Division* y *The End of All Things*<sup>6</sup> como una única historia antimilitarista

Escojo [considerar la serie] como una única historia antimilitarista multi-volumen escrita en defensa [...] del derecho de los habitantes de la Tierra a reemplazar la agresiva política de conquista territorial por una alianza diplomática con otras especies

multi-volumen escrita en defensa, por una parte, del derecho de los habitantes de la Tierra a reemplazar la agresiva política de conquista territorial por una alianza diplomática con otras especies y, por otra, del derecho a la ciudadanía plena de los soldados posthumanos fabricados por la Unión Colonial. Un problema adicional que condiciona mi argumentación en relación con la serie es que cada nuevo volumen inclina el contenido temático general en distintas direcciones. Así, mientras que, al final de *La última colonia*, el cuerpo posthumano parece ser el tema dominante, en *The Human Division* el conflicto político entre especies agresivas y pacifistas vuelve al primer plano. Este es un problema inevitable al que los lectores nos debemos enfrentar a riesgo de tener que permanecer en silencio sobre las series de ciencia ficción en curso, algo que no debería ocurrir<sup>7</sup>.

5. Para un análisis de cómo el imperialismo colonialista del siglo XIX condiciona las fantasías de la ciencia ficción, ver GREWELL (2001) y RIEDER (2008). LANGER (2011) examina el mismo tema desde una perspectiva postcolonial, es decir, crítica con cualquier proceso de colonización.

6. Excluyo *La historia de Zoe* por presentar los mismos acontecimientos que *La última colonia* pero desde el punto de vista de la adolescente Zoe, experimento narrativo que Scalzi hizo al parecer para ganar lectores entre el público juvenil (o *young adult*).

7. Por supuesto el problema se extiende más allá de la ciencia ficción y afecta a cualquier narración serializada, como los cómics y las propias series de TV. Cuando escribí el volumen *Expediente X: En honor a la verdad* (2006) decidí hacerlo sobre la serie completa (ver el texto en <http://ddd.uab.cat/record/118437>), aunque desde entonces he publicado algún trabajo y he dirigido trabajos académicos de fin de grado o de máster sobre series aún en curso. La solución, poco satisfactoria, ha sido avisar al lector de que sólo se tratarían ciertos episodios o temporadas, tal como aviso aquí de que no trato la serie completa de Scalzi.

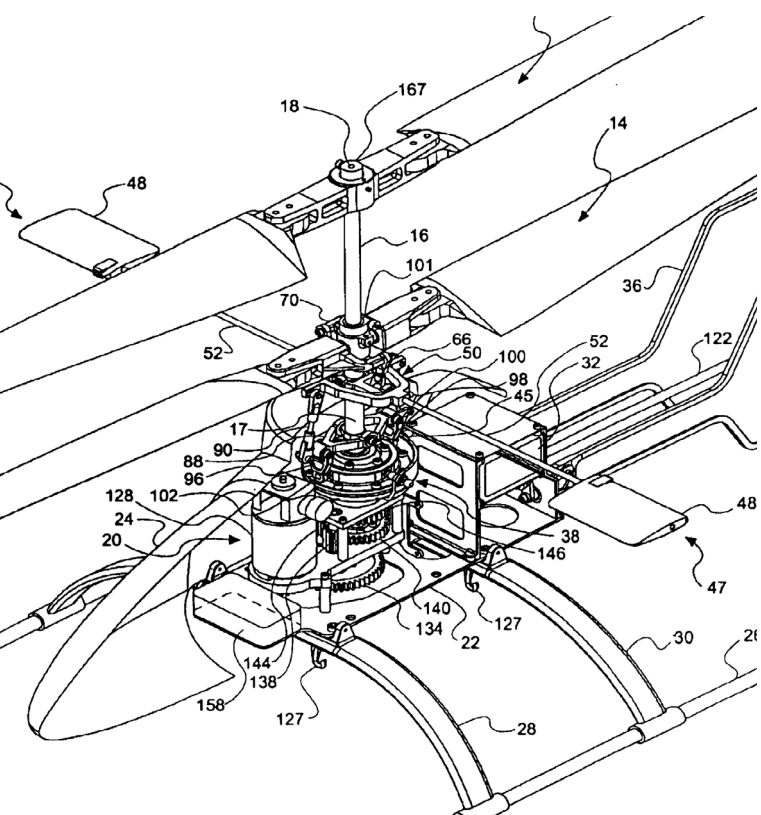


## Posthumanismo y diplomacia: *La vieja guardia* de John Scalzi

### La necesaria diplomacia: La resistencia alienígena a la colonización humana

En el futuro que imagina Scalzi, la Tierra se reorganiza después de la Guerra Continental bajo la égida de la beligerante Unión Colonial, formación que se desarrolla cuando el descubrimiento de la tracción de salto hace posible los viajes multiverso. Los Estados Unidos no pueden enviar colonizadores, castigados por el nuevo orden internacional por haber bombardeado la India; este *privilegio* se reserva para ciudadanos de naciones que no son predominantemente de raza blanca, y también para naciones occidentales pacifistas (como Noruega). Debido a esta restricción, las Fuerzas de Defensa Coloniales, en la práctica un ejército de ocupación, emplean como carne de cañón en su inmenso ejército tan solo voluntarios estadounidenses. Los avances de la tecnociencia no han logrado detener el envejecimiento en la Tierra; sin embargo, las FDC, prefiriendo al parecer mentes maduras, han desarrollado sus propios métodos. Se invita, pues, a todos los ciudadanos estadounidenses a alistarse a los 65 años, momento en que se toma una muestra de ADN de su cuerpo. Si, a la edad de 75 años, todavía están vivos, pueden darse de alta por un período de diez años en activo, para el cual tienen que someterse a un proceso de rejuvenecimiento. Aunque John Perry sabe que puede morir en combate, él elige, como la mayoría de los reclutas, correr este riesgo antes que morir en un cuerpo viejo: «Voy a tener una segunda oportunidad de morir joven y dejar un bonito cadáver» (*OMW 47*)<sup>8</sup>. Una vez que el plazo de diez años expira, los veteranos pueden permanecer en el ejército o retirarse con honores, a condición de que nunca regresen a la Tierra para contarles a otros reclutas potenciales su experiencia, calificable como mínimo de estrambótica.

Estos hombres y mujeres mayores saben que sus cuerpos van a ser modificados, pero lo que ignoran es que en realidad su conciencia es transferida a un clon de su propia persona, aunque rejuvenecido hasta los 25 años de edad. Su personalidad y recuerdos se descargan directamente en un cerebro orgánico, creado, como el resto del cuerpo, con su propio ADN, ya que, según parece, la conciencia



8. Como he advertido, todas las citas provenientes de las novelas de Scalzi ofrecen mi propia traducción del original inglés. Están referenciadas, para abreviar el texto, por sus iniciales en inglés: *La vieja guardia* (*OMW*), *Las brigadas fantasma* (*TGB*), *La última colonia* (*TLC*) y *The Human Division* (*THD*).



## Posthumanismo y diplomacia: *La vieja guardia* de John Scalzi

no se puede grabar y transferir a otra persona<sup>9</sup>. Los cuerpos ancianos originales se descartan siendo posteriormente reciclados, como nos enteramos en *Las brigadas fantasma*: «Hay demasiados como para enterrarlos a todos. Así que los trituramos, esterilizamos los restos y los convertimos en abono para las plantas... Se podría decir que nuestras nuevas colonias viven de los cuerpos de los muertos. Tan solo que no son realmente los cuerpos de los muertos. Son solo los cuerpos desechados de los vivos» (TGB 33, puntos suspensivos y énfasis originales).

Los nuevos clones, capaces de autosanarse y de mantenerse siempre jóvenes, siguen siendo humanos, si bien su ADN ha sido mejorado usando material selecto alienígena y animal, insertando nanotecnología multifuncional regenerativa en las células e instalando un ordenador interno (el BrainPal) capaz de conectarse en red con los cerebros de los otros soldados<sup>10</sup>. Harry Wilson, recluta novato en *La vieja guardia* y veterano de 90 años de edad con quince años de experiencia como soldado en *The Human Division*, describe su cuerpo de aspecto todavía juvenil como un «falacia patética» (THD 285). Como lo explica a una mujer que lo desea:

Solo porque parezco un ser humano no significa que lo sea. Este cuerpo tiene más material genético que no es estrictamente humano que material propiamente humano. E integra en gran medida también máquinas. Mi sangre es de hecho un fluido repleto de un montón de nanobots. Soy, como todo soldado de las FDC, un cibernético genéticamente modificado. (THD 285)

Cuando se le pregunta si sigue siendo él mismo, Wilson especula que en realidad podría ser tan solo una ilusión generada por su propio cadáver, tal vez «un falso Harry Wilson» (285). Todo esto le

9. Este procedimiento varía un tanto en *Las brigadas fantasma* (capítulo 2) cuando alguien roba el registro completo del alma del científico renegado Charles Boutin y lo transfiere al cuerpo del soldado de las Fuerzas Especiales Jared Dirac. El propio Boutin es quien aprende a grabar las almas usando ingeniería inversa para comprender la tecnología alienígena que lo permite (desarrollada por los Consu). Hay que decir que, no obstante, Dirac es un clon modificado de Boutin.

10. «Cerebro Amigo» en la traducción de Rafael Marín. El constante contacto mental gracias al BrainPal y la gran complicidad entre los soldados de las Fuerzas Especiales parecen cuestionar *Forever Peace* (1998, *La paz interminable*) de Joe Haldeman. En esta novela este tipo de comunicación íntima se presenta como un primer paso hacia el pacifismo con el argumento de que la total empatía con otro ser humano incapacita a los individuos para usar la violencia contra los demás. Scalzi parece discrepar.

preocupa, como él mismo reconoce, «en un sentido metafísico» (285), pero no con frecuencia cotidiana. Wilson, sin embargo, reconoce que cuanto más tiempo vive como soldado de las FDC, más añora su antigua vida ya que «[t]e das cuenta de que hiciste un trato problemático» (391), tal vez incluso hasta el punto de cometer un error. Wilson, no obstante, decide seguir con su vida como soldado y olvidar el pasado, si bien el final de *The End of All Things* sugiere que sí está pensando en retirarse y vivir una vejez ordinaria. Hay que señalar, por cierto, que los cuerpos posthumanos del propio Wilson y de todos sus compañeros masculinos y femeninos son bellos, musculosos y sexualmente atractivos. Su singular piel verde, que utiliza la clorofila como fuente de energía alternativa, también elimina el problema de la raza<sup>11</sup>. Como grita su airado sargento en el campo de entretenimiento (un hombre originalmente de etnia latina): «Mirad a vuestro alrededor, gilipollas. Aquí arriba, todo el mundo es verde. No hay minorías. ¿Queréis ser una minoría? Perfecto. Hay veinte mil millones de seres humanos en el universo. Hay cuatro billones de miembros de otras especies sentientes, y todos quieren comer como aperitivo» (OMW 134, cursivas originales).

*La vieja guardia* se convierte en una historia de amor con un toque poco convencional cuando Perry es rescatado de la muerte por Jane Sagan, el clon rejuvenecido de su difunta esposa. Kathy, casada con John durante 42 años, se alista a los 65, pero muere antes de que pueda convertirse en soldado. Sin que Perry lo sepa, la UC ha usado su muestra de ADN para la fabricación de Jane. Ella, al igual que todos los supersoldados de las Fuerzas Especiales (o «brigadas fantasma», como se las apoda, ya que están hechos a partir de difuntos) nacen ya adultos, a diferencia de los ordinarios *realborns* (literalmente, «real nacidos»). En *Las brigadas fantasma*, Scalzi explica que la Unión Colonial descartó criar bebés para las Fuerzas Especiales, al averiguar que era más sencillo tratar con adultos que con personas que, al madurar, podrían rechazar el propósito para el que habían sido criadas. De hecho, las Fuerzas Especiales son posthumanos que se enorgullecen de haber nacido para una finalidad concreta, finalidad de la que según ellos los real nacidos carecen.

11. Habrá que ver qué aspecto toma esta piel verde en la pantalla si es que materializa finalmente la adaptación del director Wolfgang Petersen, con guión de Chris Boal, para cine (SNEIDER 2012) o, como parece más probable, para televisión. Con la excepción de una portada para un cómic japonés basado en *La vieja guardia* no he encontrado ilustraciones que reflejen esta peculiaridad.



## Posthumanismo y diplomacia: *La vieja guardia* de John Scalzi

### Dos de los temas de *La última colonia* son la feminidad postpatriarcal y la reproducción posthumana.

Muy superiores a los soldados reciclados como Perry, los brigadistas fantasma nacen con una mente preequipada, enriquecida a toda velocidad gracias a sus capacidades aumentadas. Aunque tienen una conciencia autónoma, no se espera de ellos que tengan alma, ya que esta mermaría su eficiencia como tropas de choque. Jane, lógicamente, no guarda recuerdos de Kathy y cuando conoce a Perry es una hostil, peculiar y madura mujer... de seis años de edad. Perry, motivado por su nostalgia de Kathy, logra por fin romper el autismo emocional de Jane y disipar su propia ansiedad de que ella y sus colegas son «el monstruo de Frankenstein» (OMW 322).

Lo transnacional y lo transhumano se mezclan en complejo equilibrio en esta ligera y entretenida ópera espacial, recalcando unas cuantas cuestiones morales esenciales<sup>12</sup>. La historia de amor entre Perry y la supersoldado Sagan vincula ambos temas, introduciendo una atractiva complicación. Pese a que Scalzi rechaza los usos militares del cuerpo posthumano, no rechaza este cuerpo en sí, sino que más bien lo celebra a través de Jane. La ciencia ficción militar ofrece un vasto campo para explorar la representación ficticia del soldado, una figura icónica en el imaginario de las masculinidades estadounidenses patriarcales. Este subgénero tan masculinista puede ser, sin embargo, también profeminista, dependiendo de si la presencia de mujeres soldados se lee como progresista o no<sup>13</sup>. Así,

12. HOOK (2004), SAUNIER (2009) y VERTOVEC (2009) ofrecen sólidas definiciones de transnacionalismo, término que le está ganando terreno rápidamente a «globalización». Para este tema en relación con la ciencia ficción, ver CHERNAIK (2005).

13. El Secretario de Defensa Leon Pannetta anuló en 2013 la prohibición refrendada por ley en 1994 de que las mujeres militares estadounidenses pudieran servir en combate, prohibición que les impedía acumular méritos con vista a un ascenso. En agosto de 2015 la Teniente Shaye Haver y la Capitán Kristen Griest se convirtieron en las primeras *rangers* del ejército de los Estados Unidos, categoría muy similar a la de Jane Sagan. Queda por ver si estos logros son una victoria para el feminismo o para el patriarcado masculinista.

mientras Scalzi se interesa al inicio de la serie por un enfoque centrado en la masculinidad patriarcal (¿cómo se siente un pacífico anciano de 75 años al renacer como una máquina de matar de 25?), en *La última colonia* dos de sus temas son la feminidad postpatriarcal y la reproducción posthumana (¿se convertirá Jane en una nueva Eva?).

Los soldados de las FDC que deciden abandonar el servicio activo y jubilarse del ejército reciben un joven clon de su propio cuerpo, sin modificaciones adicionales. En *La última colonia*, John finalmente disfruta de una existencia humana convencional (no se especifica con qué nuevo color de piel, aunque se supone blanco) en compañía de su esposa Jane y de la hija adoptiva de la pareja, la adolescente Zoe. Sin lugar a dudas, Scalzi trata de modo muy acertado «el profundo amor anclado en el compañerismo de algunas parejas casadas, un tema poco explorado en la ciencia ficción, al menos no del modo en que Scalzi lo explora» (LAMPTON 2012: web). Esta feliz vida matrimonial se pone en peligro cuando el antiguo superior de Jane, Szilard, manipula secretamente el nuevo cuerpo de ella usando nanotecnología avanzada, aunque no queda claro por qué no conserva el original. Embarazada de John gracias a esta manipulación, a pesar de haber sido manufacturada estéril, Jane podría convertirse en la madre de una auténtica nueva especie posthumana, transición a la que (¿aún?) no ha llegado la serie. Un mensaje que Szilard le envía al matrimonio confirma que Jane «es un prototipo. Una versión del soldado de las Fuerzas Especiales diseñada por completo a partir del genoma humano. Ella

La ciencia ficción militar ofrece un vasto campo para explorar la representación ficticia del soldado, una figura icónica en el imaginario de las masculinidades estadounidenses patriarcales.



## Posthumanismo y diplomacia: *La vieja guardia* de John Scalzi

es cien por cien humana, incluyendo su número de cromosomas. Ella es *mejor* que cualquier humano, por supuesto, pero humana en todo caso» (*TLC* 313, cursivas originales). El cuerpo de Jane Sagan, que, recordemos, no ha nacido de madre alguna sino de modo artificial, plantea así la cuestión de si la mujer específicamente podría llegar a ser un modelo humano superior en un futuro postpatriarcal, idea que tanto John Perry (como al parecer John Scalzi) bendicen. Perry se muestra impresionado la primera vez que conoce a la entonces supersoldado Jane y sigue impresionado con ella una vez casados, al igual que el autor<sup>14</sup>.

*La última colonia* también plantea otras dos cuestiones muy relevantes en relación con lo transnacional y lo transhumano. Una es la necesidad de definir la ciudadanía en una cultura posthumana; la otra, la necesidad de librar a la humanidad de la imperialista Unión Colonial, que la representa entre las civilizaciones no humanas. Perry es ayudado (o, más bien, manipulado) en sus esfuerzos para implementar su propia solución pacifista por el intrigante líder supersoldado, el general Szilard, cuya agenda propia consiste en liberar a sus hermanos de armas de su sometimiento a la UC. La novela de Scalzi, como Itzkoff argumenta,

se ocupa de una casta militar que se siente cada vez más alejada de la ciudadanía que está destinada a proteger. Pero también contempla cómo esos mismos ciudadanos algún día podrían tal vez llegar a desconfiar de los hombres y mujeres que tienen el deber de luchar por ellos, e incluso verlos como esclavos. (2006: web)

La cuestión de si los cuerpos cibernéticos pueden ser ciudadanos de pleno derecho ya ha sido abordada desde posiciones transhumanistas (HUGHES 2004). Gray, más cauteloso, pide (para la vida real) «una prueba de ciudadanía para el cibernético al estilo del test Turing para determinar qué entidades pueden participar realmente en nuestra comunidad discursiva y cuáles no» (2001: 24). Szilard parece tener esto en cuenta cuando se decide a experimentar

Plantea la cuestión de si la mujer específicamente podría llegar a ser un modelo humano superior en un futuro postpatriarcal, idea que tanto John Perry (como al parecer John Scalzi) bendicen.

14. Quien crea que Jane es un cliché tiene que saber que, en los «Agradecimientos» finales en *La última colonia*, Scalzi comenta que muchos de sus conocidos han notado las afinidades entre Jane y la esposa del autor, Kristine. Scalzi bromea sobre el hecho de que Kristine nunca ha comandado tropas, pero reconoce que «la inteligencia de Jane, su fuerza y su personalidad se basan en la inteligencia, fuerza y personalidad de mi esposa» (2007: 319). Tan sólo nos queda imaginar qué habrá sentido Kristine al verse transformada en la formidable Jane.



## Posthumanismo y diplomacia: *La vieja guardia* de John Scalzi

con el cuerpo de Jane Sagan con el fin de comprobar si las brigadas fantasma pueden llegar a ser lo bastante humanas como para lograr la plena ciudadanía. Su embarazo, aunque cuestionable como prueba de su total humanidad al sugerir que las mujeres estériles no son humanas, alivia los miedos de Szilard. No obstante, Scalzi complica aún más este problema con otro ser posthumano, el teniente Stross, nombrado así en jocosos tributo al autor británico de ciencia ficción Charles Stross. Stross aparece en *Las brigadas fantasma* como uno de los nuevos humanos *Homo Astrum*, personas resistentes al vacío del espacio exterior y que se autodenominan «Gameran», en alusión al monstruo de cine japonés, por tener, como éste, aspecto de tortuga. El abuso militarista del cuerpo posthumano por parte de la Unión Colonial cesa al negarse la Tierra a suministrar más voluntarios, una vez que las Naciones Unidas investigan sus brutales políticas imperialistas, pero Scalzi finalmente deja sin aclarar qué le impedirá a otros seres humanos crear más posthumanos a los que esclavizar.

Según Grewell, «dada la continua proliferación de narrativas coloniales, aunque se proyecten en el universo, no puede decirse que el término postcolonialismo sea un descriptor preciso. Los colonos galácticos todavía permanecen activos» (2001: 39). Siguiendo a Grewell, la saga de Scalzi sería, no obstante, uno de los «escasos casos que cuestionan, critican, o van más allá del impulso colonizador» (26)<sup>15</sup>. En *Las brigadas fantasma* la crítica anticolonialista sí que es sin duda transparente. El científico renegado Charles Boutin (el padre biológico de Zoe Perry), enfrentado aquí a su clon, el supersoldado de las Fuerzas Espaciales Jared Dirac, pone de relieve el problema clave:

«Todo lo que has visto se limita al combate», dijo Boutin. «Nunca has estado en una situación en la que no se estuviera matando a alguien siguiendo órdenes de la Unión Colonial. Y es cierto que el universo le es hostil a la Unión Colonial. Y la razón de esto es que *la Unión Colonial le es hostil al universo*. Durante todo el tiempo, desde que la humanidad se lanzó al universo, hemos estado en guerra con casi todas las otras especies que hemos ido encontrado». (TGB 294, cursivas en el original)

Boutin explica que, de 603 especies inteligentes conocidas, 577 son consideradas hostiles por la UC; esta se ha negado rotundamente a participar en el Cónclave, la confederación alienígena mantenida en activo durante veinte años para consolidar la unión de dos tercios de todas las especies conocidas. Jared elige finalmente evitar la destrucción de la Unión Colonial que Boutin planea con el mayor coste posible para el científico y para su propia existencia. Una década más tarde, Perry, para entonces el padre adoptivo de Zoe, se da cuenta de que se necesita una solución pacífica en lugar de un ataque frontal contra la Unión Colonial.

Cuando en *La última colonia* conoce al carismático líder alienígena del Cónclave, el general Gau, Perry entiende por fin que la Unión Colonial ha estado mintiendo, manteniendo a la Tierra en cuarentena total y aislada de las colonias durante 200 años con la excusa penosa del peligro de unos supuestos virus extraterrestres. A diferencia de lo que afirma la UC, el Cónclave ordena evacuar todas las colonias planetarias conquistadas por la fuerza, pero no destruirlas sistemáticamente. De hecho, muchas especies a quienes el Cónclave contacta de esta manera tan poco ortodoxa deciden participar en él. Como explica Gau, el Cónclave se fundó cuando diversas especies alienígenas se dieron cuenta de que

Nuestras civilizaciones operan como un sistema, y nuestro factor limitador es la guerra. Retira el factor y el sistema prospera. Podemos centrarnos en la cooperación. Podemos explorar en lugar de luchar. Si hubiera habido un Cónclave, tal vez nos *habríamos conocido* antes de que saliérais a nuestro encuentro. Tal vez ahora vamos a explorar y encontrar nuevas razas juntos. (TLC 196, énfasis original)

Perry decide apoyar a Gau no sin antes demostrarle que el colonialismo humano no se detendrá con el simple uso de la fuerza, permitiendo que la UC ataque las naves del Cónclave. Inspirado por Gau, Perry organiza una misión comercial (en lugar de militar) de todas las naciones del Cónclave a la Tierra, rompiendo así el dominio de la Unión Colonial y dándole a la humanidad la oportunidad de decidir democráticamente si quiere unirse a las muchas especies pacifistas.

Como se puede apreciar, el conflicto guarda relación con acontecimientos contemporáneos de la política estadounidense; en opinión de McGrath,

15. Ignoro si estos casos son raros o la norma en la novela, ya que Grewell se centra en las películas de ciencia ficción, por lo general mucho más conservadoras.



## Posthumanismo y diplomacia: *La vieja guardia* de John Scalzi

Scalzi está atacando en este punto directamente el gobierno de George W. Bush:

En lugar de glorificar la violencia, promoviendo el patriotismo o promoviendo un punto de vista dogmático, como argumentaron quienes criticaron *La vieja guardia*, Scalzi está ofreciendo una advertencia y una crítica contra las políticas de derechas que han embrollado a América en guerras imposibles de ganar. La violencia es terrible y es en última instancia contraproducente, ya que faltando la confianza mutua y en un universo donde todas las partes inmediatamente escogen el derramamiento de sangre por encima de la cooperación, cada batalla no es más que el preludio de una nueva guerra. (McGRATH 2011: web)

En *The Human Division* y *The End of All Things*, escritas ya bajo el gobierno de Barack Obama, la diplomacia es sin duda alguna la clave, si bien los diplomáticos avanzan muy lentamente pese a la urgencia de la situación, a menudo obstaculizados por la propia agenda militarista secreta de la UC. La creciente desconfianza mutua entre la Tierra y la UC se ha traducido en una división formal de fuerzas humanas (la que da título al libro). El teniente Harry Wilson de las FDC, adscrito al cuerpo diplomático de la UC, es testigo privilegiado de los esfuerzos fallidos para convencer a los terrícolas de que reconsideren la naturaleza y la tarea de la UC. Aunque los guerreros halcones afirman que la UC ha mantenido a la Tierra libre de interferencias ajenas, pidiendo que se celebre la función de las FDC como servicio, las pacifistas palomas creen que la única protección efectiva para la Tierra, que carece de otro ejército que no sea el de la UC, es la diplomacia.

En los doce años transcurridos desde la rebelión de Perry, el Cónclave crece y actúa «como una sola entidad política, capaz de hacer cumplir su política por su gran peso» (THD 261). El Cónclave ya no permite que especies no afiliadas, como la humana, participen en ningún tipo de colonización, pese a lo cual la UC desafía esta ley al mantener diez colonias secretas, que luego deberá dismantelar. Al mismo tiempo, las FDC afrontan estadísticas preocupantes: una tasa del 75% de mortalidad entre sus tropas en los diez últimos años, que pasa del 90% si se tienen en cuenta los últimos catorce, pese a que la mayoría de los reclutas se reengancha al servicio antes que envejecer como humanos convencionales. Por primera vez en la historia de UC, podría ser necesario incluso empezar a reclutar tropas entre los colonos (irónicamente, para sofocar las crecientes rebeliones independentistas). La tasa de nacimientos de las colonias es, además, muy baja, por lo que, sin emigrantes de la Tierra, la UC se enfrenta a su propio derrumbamiento en un máximo de ocho años. Sin unas FDC eficientes, todas las colonias humanas podrían extinguirse en veinte años, después de 200 años de presencia continua en el espacio; sin protección de la Tierra, en treinta. La solución no puede, por lo tanto, ser tan solo militar, como argumenta la coronel Egan, segunda de a bordo en la UC: primero, «hay que devolver la Tierra al redil, para nuestra ventaja mutua. Segundo: siempre que sea posible, hay que evitar conflictos con el Cónclave y con las razas alienígenas no afiliadas. La diplomacia es la mejor manera de conseguirlo» (THD 20). *The End of All Things*, cuyo título se refiere al final de la UC tal como ha existido hasta entonces, desarrolla la amenaza que aparece al final de *The Human Division* con un inesperado ataque terrorista. El grupo autodenominado Equilibrium, una unión clandestina de renegados del Cónclave auxiliada por un alto oficial humano que traiciona a la UC, persigue volver a una situación de guerra total en que las especies luchan unas contra otras por la expansión colonial. A tal fin, intenta enemistar a la UC y al Cónclave usando la Tierra como punto central en el conflicto. Los esfuerzos desesperados del general Gau por mantener el Cónclave unido y la sabia decisión de la UC de convertir la rebelión de sus colonias (instigada por Equilibrium) en la ocasión de reformar su estilo dictatorial de gobierno, llevan a un nuevo equilibrio de fuerzas que salva la Tierra, si bien este no es el equilibrio perseguido por sus enemigos.

Como vemos diariamente en las noticias, la política exterior estadounidense, dirigida por el insólito





## Posthumanismo y diplomacia: *La vieja guardia* de John Scalzi

ganador del Premio Nobel de la Paz Barack Obama, trata de mantener una estrategia basada en la diplomacia, mientras se recrudecen las peticiones de sus opositores de línea dura de mantener una intervención militar constante. La ciencia ficción, como bien sabemos, y más la del tipo que Scalzi practica, puede tomarse como simple entretenimiento o como reflejo de las preocupaciones del presente, más que de un hipotético futuro. La situación que Scalzi plantea, la posibilidad del «fin de las cosas» para una humanidad obtusa y beligerante que hasta a las otras razas alienígenas, es en parte un cliché clásico de la ópera espacial y en parte expresión de preocupaciones localizables en la convulsa etapa histórica que estamos pasando. Lo mismo se puede decir de su tratamiento del cuerpo posthumano, tema del que paso a ocuparme a continuación.

La posibilidad del «fin de las cosas» para una humanidad obtusa y beligerante que hasta a las otras razas alienígenas es en parte un cliché clásico de la ópera espacial y en parte expresión de preocupaciones localizables en la convulsa etapa histórica que estamos pasando.

### Moderado transhumanismo: El atractivo soldado posthumano

La ópera espacial de Scalzi plantea no solo problemas que reflejan dilemas políticos actuales sino que también alude al actual debate entre extropianos transhumanistas y posthumanistas en lo relativo a sus personajes principales: los soldados de las FDC. El posthumanismo, como es bien sabido, se refiere a dos conceptos en desacuerdo. Por un lado, el posthumanismo es la meta a la que aspira el transhumanismo extropiano; por el otro, es, en parte, su crítica prohumanista.

El transhumanismo es un movimiento tecnófilo inspirado en la Ilustración y enamorado de la idea de que debemos aplicar tecnociencia vanguardista a nuestros cuerpos con el fin de mejorarlos hasta controlar el proceso de evolución humana. Hijo más o menos secreto de la eugenesia, aunque también un seductor tentador, el transhumanismo se halla hasta ahora limitado por los logros reales de la ciencia y la tecnología. Sin embargo, si escuchamos a sus profetas Marvin Minsky, Hans Moravec, Ray Kurzweil, o Nick Bostrom, estamos al borde de una singularidad que nos hará radicalmente posthumanos como organismos modificados genéticamente y mejorados con nanotecnología futurista, a riesgo de que las inteligencias artificiales nos adelanten<sup>16</sup>. Es fácil tomarse la Asociación Mundial Transhumanista (fundada por Bostrom y David Pearce), la «Declaración Transhumanista» (BOSTROM 2005), o la revista académica *Journal of Evolution and Technology* como bromas geniales. O más en serio, tal como advierte Francis Fukuyama (2002), como un ataque muy peligroso contra la dignidad humana y la simple supervivencia de la especie. Sin embargo, es difícil negar, por ejemplo, un punto de la Declaración: «La humanidad será alterada radicalmente por la tecnología en el futuro. Prevemos la viabilidad de rediseñar la condición humana, incluyendo parámetros tales como la inevitabilidad del envejecimiento, las limitaciones de intelectos humanos y artificiales, la psicología no elegida, el sufrimiento, y nuestro confinamiento en el planeta Tierra» (BOSTROM 2005: web).

16. Ver, por ejemplo, los volúmenes publicados por Hans Moravec *Robot: Mere Machine to Transcendent Mind* (1999) y *El hombre mecánico: El futuro de la robótica y la inteligencia humana* (1990, traducción de *Mind Children: The Future of Robot, and Human Intelligence*, 1988). También las obras de Raymond Kurzweil *La singularidad está cerca* (2012, traducción de *The Singularity is Near*, 2005) y *La era de las máquinas espirituales* (1999, traducción de *The Age of Spiritual Machines*, 1998).



## Posthumanismo y diplomacia: *La vieja guardia* de John Scalzi

Uno de los conceptos clave en el transhumanismo, al parecer originario de Moravec, es la subida digital o *uploading*, es decir, la posibilidad de transferir la consciencia, fantasía basada en la idea de que la mente humana es un software instalable en maquinaria digital o en cuerpos fabricados como *hardware* (al estilo de lo que sucede con John Perry y todos sus compañeros en las FDC). Como aclara Haney, hay dos modelos de pensamiento relativos al tratamiento que puede (o debe) recibir la consciencia humana. «Quienes equiparan la consciencia con la mente pensante como extensión del cuerpo, la naturaleza y la cultura», tal como el propio Haney hace, «abogan por la difusión de la tecnología posthumana como una característica inevitable de la civilización humana en el futuro próximo»; los podemos denominar «posthumanistas moderados». Por otro lado, Haney advierte que el otro modelo, el transhumanista que distingue entre mente (*software*) y consciencia (datos), aunque parcialmente positivo, puede «a largo plazo socavar la accesibilidad a la pura consciencia y poner en peligro la naturaleza humana» (2006: 168).

Eugene Thacker, también crítico con el transhumanismo, señala con razón que «el punto ciego de esta variante del posthumanismo es que el modo en que la propia tecnología participa activamente en la configuración del mundo no se tiene en cuenta» (2003: 76). Podría afirmarse que la saga de Scalzi considera precisamente este problema, ya que en su universo lo posthumano que John Perry representa y lo transhumano que encarna Jane Sagan se crean exclusivamente para uso militar. Veremos cómo reaccionan los críticos académicos del transhumanismo cuando se comercialicen implantes neuronales capaces de mejorar nuestro cerebro, pero, hasta ahora, el negocio de la tecnociencia vanguardista se dedica principalmente a la investigación para producir soldados posthumanos. La agencia del Departamento de Defensa estadounidense DARPA (Defense Advanced Research Projects Agency)<sup>17</sup> está invirtiendo miles de millones de dólares en la fabricación de cuerpos más eficientes en el combate, no solo externamente, sino también internamente. «Los soldados del mañana», anuncia un titular de un periódico británico, «podrían ser capaces de correr a velocidades olímpicas y pasar días sin comer ni dormir, si tiene éxito un nuevo proyecto de investigación sobre la manipulación genética» (GAYLE 2012: web). El soldado cibernético, advierte Gray, «es la

nueva realidad. Pero los soldados cibernéticos mueren como los humanos normales, por lo que el problema básico persiste en el corazón de la guerra contemporánea» (2001: 57). La Unión Colonial, consciente del problema de la constante escasez de tropas debida a las bajas en combate, recurre a complementar los clones posthumanos (tipo John) con las brigadas fantasma (tipo Jane) sin jamás aplicar sus hallazgos a la mejora de la vida de los colonos planetarios y mucho menos la de los ciudadanos humanos corrientes en la Tierra.

No obstante, como el título del artículo de Langdon Winner reza, «La resistencia es vana» (2004). Winner, y la analista pionera del posthumanismo N. Kathryn Hayles (1999), pueden mostrarse disgustados con nuestra admiración por los cuerpos considerados monstruosos hasta hace poco, pero nada va a detener el proyecto transhumanista. Estoy de acuerdo en gran medida con la queja de Winner de que la crítica contra el transhumanismo no es siempre conservadora; también me sumo a la melancólica advertencia de que «una consecuencia grave de la tendencia a abandonar las preocupaciones vitales para el ser humano y su condición para buscar formas más exóticas y posthumanas del ser es que se socavan así las bases sobre las que descansan algunos acuerdos morales y políticos cruciales, que apelan a nuestra común humanidad» (2004: 406). Sin embargo, el «*chic* alienígena» (o no-humano) que Neil Badmington describe está aquí para quedarse, no solo como «un mecanismo de defensa, una tendencia con la que nosotros nos tranquilizamos sobre quiénes somos en un momento de gran incertidumbre» (2004: 90), sino también como celebración activa de lo que Burfoote critica como «bioplacer» (2003: 71), o «fetichismo del cuerpo visto como suma de componentes» (49). La serie de Scalzi participa sin duda de este bioplacer. Ningún soldado en la cohorte de Perry, sea hombre o mujer, muestra signos de trauma cuando recobra la consciencia convertido ya en joven soldado posthumano de piel verde; todo lo contrario, la reacción inicial es darle la bienvenida a sus nuevos cuerpos participando en una orgía. Scalzi exalta así el cuerpo posthumano, situando su serie del lado de los extropianos transhumanistas y de las «narraciones biotecnológicas que simultáneamente, deshumanizan, demonizan y erotizan el ser humano» y que denigran «la materia humana por insulsa» (BURFOOTE 2003: 48).

¿Quién, en efecto, querría celebrar la insipidez humana... a excepción de los filósofos posthumanistas?

17. Ver la propia web de [www.darpa.mil](http://www.darpa.mil) y la feroz crítica de BELFIORE (2009) contra sus proyectos.



## Posthumanismo y diplomacia: *La vieja guardia* de John Scalzi

Hay que subrayar que los posthumanistas no son tecnófobos radicales sino que nos advierten de los peligros del mal uso de la tecnociencia desafortada. Entre ellos, Cary Wolfe (2010) rechaza el transhumanismo explicando que «el posthumanismo, como lo veo, no es posthumano en el sentido de que no es posterior al momento en que se trasciende nuestra existencia como cuerpos humanos, sino que es post-*humanista* en el sentido de que se opone a las fantasías de des-encarnación y autonomía, heredadas del propio humanismo» (2010: xv, énfasis original). Para Wolfe, el posthumanismo se refiere a la necesidad de repensar cómo debe el humanismo enfrentarse al problema del desplazamiento de lo humano, incrustado en el cuerpo compuesto de «materia insulsa», por parte de la tecnología posthumanista. Hayles, por su parte, ya había descrito en 1999 lo posthumano como una construcción condicionada por «cómo *la información perdió el cuerpo*» (1999: 2, énfasis original) y por la idea (absurda y peligrosa) de que «en lo posthumano, no existen diferencias o demarcaciones esenciales absolutas entre la existencia corporal y la simulación por ordenador, el mecanismo cibernético y el organismo biológico, la teleología robot y los objetivos humanos» (1999: 2). Para ella la aberración principal del transhumanismo reside en pensar que lo humano puede ignorar el cuerpo hasta convertirlo en mero soporte de los datos que residen en nuestro *software* mental. La pregunta que queda sin contestar es si se puede ser posthumano (= estar dotado de un cuerpo ya no 100% humano) y al mismo tiempo posthumanista (= defensor de una cautela crítica en la aplicación de la tecnociencia).

En la ciencia ficción actual, como muestran las novelas de Scalzi, esta pregunta se hace dentro de un marco de género renovado, se llame *biocyberpunk* o *biopunk*. El uso frecuente de la palabra *cíborg*<sup>18</sup> en relación con lo posthumano es, según creo, obsoleto. O quizás *cíborg* ha sido desde el principio un vocablo

18. TOMAS (1995) comenta que la palabra *cybernetics* se introdujo en 1947, *cyborg*, en 1964. Para Tomas, el *cyborg* «es el producto de un problema especial de la adaptación humana: cómo existir en un entorno que consiste en pura información» (1995: 40). Esta idea sigue siendo válida aunque hay que actualizarla para incluir el impacto de la biotecnología y de la nueva informática del siglo XXI sobre el propio cuerpo *cyborg*.

obsoleto, ya que, como señala Foster, la palabra *posthumano* fue introducida por el padre cofundador del *cyberpunk* Bruce Sterling en su novela de 1985 *Cismatrix*, publicada solo un año después de la obra seminal de William Gibson, *Neuromante*. Aunque la novela de Gibson parecía encajar mejor con el espíritu de la década en la que el PC se estaba convirtiendo en objeto de un consumismo desenfundado, no hay que perder de vista «el contraste entre el posthumanismo de cuerpo modificado de Sterling y el ciberespacio sin cuerpo de Gibson» (FOSTER 2005: xix), contraste que perdura en la ficción de nuestra propia época. En la novela de Sterling los «mecanistas» y los «formistas» se enfrentan ya que los primeros prefieren la alteración

física a través de prótesis y de *software* digital, mientras que los segundos optan por la modificación genética. En la serie de Scalzi, los científicos que construyen los cuerpos *biopunk* de John y Jane usan ambas estrategias.

Esto sucede porque, en definitiva, una cosa es el «esencialismo informático» que, como Thacker (2003: 86) argumenta, articula la visión del cuerpo posthumano extropiano típico del *cyberpunk*, y otra muy distinta

la investigación biotecnológica del siglo XXI. Esta, a diferencia de «los discursos posthumanistas que persiguen desmaterializar el cuerpo (usando Mentes a base de *software* y redes de información) [...], utiliza el esencialismo informático para redefinir la materialidad biológica» (89). Aunque esta estrategia pueda parecer una variación sobre el transhumanismo, los soldados posthumanos de Scalzi no son simples *cíborgs*<sup>19</sup>, sino cuerpos biotecnológicos

19. En *Tropas del espacio* (1959) de Heinlein, los soldados (hombres y mujeres de todas las naciones) cuentan con trajes de combate de alta protección y, si caen heridos durante su servicio militar para la Federación Terrana, con prótesis de vanguardia. En *La guerra interminable* (1974) de Joe Haldeman, los reclutas tienen parecidas ventajas, aunque Haldeman presenta el traje como un peligro, una «máquina infernal» (18). Avanzada la guerra, los soldados llegan a disponer de medicina regenerativa capaz de reemplazar órganos, excluido el cerebro, y siempre en procesos muy dolorosos. Haldeman llega a imaginar bebés nacidos de úteros artificiales y sofisticados *cyborgs* biomecánicos pero no humanos genéticamente modificados. La novela de Martin Caidin *Cyborg* (1972) popularizó este concepto, junto a la serie de TV que originó, *El hombre de los 6 millones de dólares* (TV movie 1973, serie 1974-78). Ver también sobre el *cíborg*, Hantke (1998).



## Posthumanismo y diplomacia: *La vieja guardia* de John Scalzi

compuestos de órganos con marcas comerciales registradas, descendientes imaginarios de la actual «medicina regenerativa» (THACKER: 90) más que de los ordenadores de los años 80 y las prótesis de vanguardia de los 90. Incluso resaltaría que, en lo que se refiere a los ordenadores, hay una inmensa diferencia entre el cowboy Case imaginado por Gibson (o el Neo de la trilogía *Matrix* de los hermanos Wachowski), que se conectan a las máquinas usando primitivas clavijas craneales, y los supersoldados como Jane, vinculados a sus colegas a través de Wi-Fi y de cerebros digitalizados muy superiores al cerebro humano e incluso al equivalente posthumano de soldados como John.

Las dudas que tiene Harry Wilson al final de *The End of All Things* sobre si debe abandonar su cuerpo posthumano y su profesión como supersoldado para llevar una vida humana convencional son dudas comprensibles, ya que Scalzi embellece hasta tal extremo a sus criaturas verdes que es difícil ver las ventajas de ser un simple humano. Harry, intuimos, sería feliz si pudiera conservar su cuerpo y dejar las Fuerzas de Defensa Coloniales, que son las que lo deshumanizan como persona. Dado que esto no es posible porque su cuerpo modificado es un instrumento de trabajo, Harry se debate entre el disfrute de su posthumanidad material y su rechazo del estamento militar que lo explota. Scalzi es también incapaz de resolver el dilema, quizás porque los éxitos finales de la diplomacia humana parecen temporales y todo indica que sería imprudente prescindir para siempre del supersoldado posthumano.

### Conclusiones: Ideología y entretenimiento

La ciencia ficción de John Scalzi, pese a la ligereza de sus planteamientos, incide en cuestiones de extrema importancia, desde la crítica de la agresión militar en contextos que requieren una delicada diplomacia hasta las nuevas direcciones que debe tomar la crítica filosófica posthumanista en vista de la irrupción imparable del cuerpo posthumano, e incluso transhumano, más allá de la evolución natural. En cuanto a la ciencia ficción en sí, la serie de Scalzi parece sintomática del cisma entre lo posthumano y el cibernético ya presente en el *cyberpunk* de los 80; así pues, *La vieja guardia* sugiere que necesitamos un nuevo paradigma crítico para abordar el cuerpo posthumano biotecnológico en el *biopunk* del siglo XXI.

Por último, ya que Scalzi se siente «especialmente feliz» cuando le comentan que su serie es en el fondo una historia de amor (en WHYTE 2006: web), queda señalar que el matrimonio de John y Jane ofrece todo un ideal postpatriarcal, con el hombre que rechaza la violencia en nombre de la rehumanización de la especie humana y con la mujer que demuestra desempeñar un papel primordial en nuestro futuro. ●

### Bibliografía

#### Fuentes literarias

- SCALZI, John. *Old Man's War* (2005). Nueva York: 2007.  
 SCALZI, John. *The Ghost Brigades*. Nueva York: Tor Books, 2006.  
 SCALZI, John. *The Last Colony*. Nueva York: Tor, 2007.  
 SCALZI, John. *Zoe's Tale*. Nueva York: Tor, 2008.  
 SCALZI, John. *The Human Division*. Nueva York: Tor, 2013.  
 SCALZI, John. *The End of All Things*. Nueva York: Tor, 2015.

#### Otras fuentes literarias

- CAIDIN, Martin. *Cyborg: A Novel*. Nueva York: Warner, 1972.  
 HALDEMAN, Joe. *Forever Peace*. Nueva York: Ace, 1997.  
 HALDEMAN, Joe. *The Forever War* (1974, 1997). Londres: Gollancz, 2004.  
 HEINLEIN, Robert. *Starship Troopers* (1959). Nueva York: Ace, 1987.

# Posthumanismo y diplomacia: *La vieja guardia* de John Scalzi

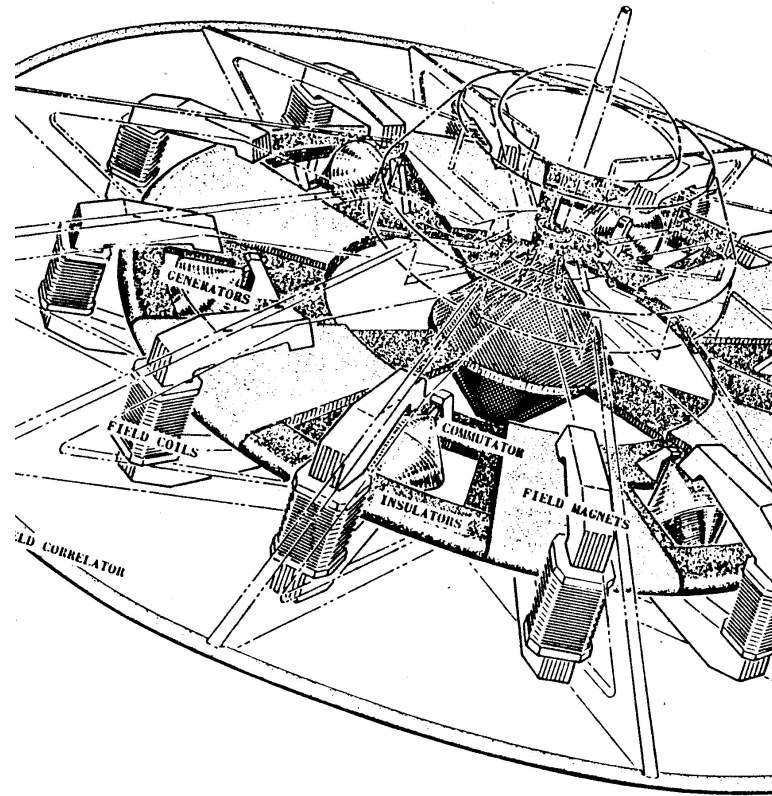
## Fuentes secundarias

[NOTA. Fecha de consulta para todas las páginas web: mayo de 2014, excepto donde se señala otra fecha.]

- BADMINGTON, Neil. *Alien Chic: Posthumanism and the Other Within*. Nueva York: Routledge, 2004.
- BELFIORE, Michael P. *The Department of Mad Scientists: How DARPA Is Remaking Our World, from the Internet to Artificial Limbs*. Washington, D.C.: Smithsonian Books, 2009.
- BOSTROM, Nick. «A History of Transhumanist Thought». *Journal of Evolution and Technology* 14:1, Abril 2005.  
<http://jetpress.org/volume14/bostrom.html>
- BURFOOT, Annette. «Human Remains: Identity Politics in the Face of Biotechnology». *Cultural Critique, monographic issue: Posthumanism*, No. 53, Invierno 2003. 47-71.
- CARTER, Stuart. «Old Man's War» (reseña). *SF Site*, 2006. <http://www.sfsite.com/04b/om222.htm>
- CERNY, Philip G. *Rethinking World Politics: A Theory of Transnational Neopluralism*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- CHERNAIK, Laura. *Social and Virtual Space: Science Fiction, Transnationalism, and the American New Right*. Madison, NJ.: Farleigh Dickinson University Press, 2005.
- DARPA (Defense Advanced Research Projects Agency), [www.darpa.mil](http://www.darpa.mil)
- FOSTER, Thomas. *The Souls of Cyberfolk: Posthumanism as Vernacular Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.
- FUKUYAMA, Francis. *Our Post-Human Future: Consequences of the Biotechnology Revolution*. Londres: Profile, 2002.
- GAYLE, Damien. «Army of the future: Soldiers will be able to run at Olympic speed and won't need food or sleep with gene technology». *MailOnline*, 12 Agosto 2012.  
<http://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-2187276/U-S-Army-Soldiers-able-run-Olympic-speed-wont-need-food-sleep-gene-technology.html>
- GRAY, Chris Hables. *Cyborg Citizen: Politics in the Posthuman Age*. Nueva York: Routledge, 2001.
- GREWELL, Greg. «Colonizing the Universe: Science Fictions Then, Now, and in the (Imagined) Future». *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, 55:2, 2001, 25-47.
- HANEY II, William S. *Cyberculture, Cyborgs and Science Fiction: Consciousness and the Posthuman*. Amsterdam: Rodopi, 2006.
- HANTKE, Steffen. «Surgical Strikes and Prosthetic Warriors: The Soldier's Body in Contemporary Science Fiction». *Science Fiction Studies* 25:3 [76], Noviembre 1998, 495-509.
- HAYLES, N. Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- HOOKE, Christopher. «Transhumanism and Posthumanism». Stephen G. Post (ed.). *Encyclopedia of Bioethics* (3rd ed.). Nueva York: Macmillan, 2004. 2517-2520.
- HUGHES, James. *Citizen Cyborg: Why Democratic Societies Must Respond to the Redesigned Human of the Future*. Cambridge, MA: Westview Press, 2004.
- ITZKOFF, Dave. «Across the Universe Wars of the Worlds» (reseña). *The New York Times*, 24 Diciembre 2006.  
[http://www.nytimes.com/2006/12/24/books/review/Itzkoff.t.html?pagewanted=print&\\_r=0](http://www.nytimes.com/2006/12/24/books/review/Itzkoff.t.html?pagewanted=print&_r=0)
- Journal of Evolution and Technology*, <http://jetpress.org>  
Institute for Ethics and Emerging Technologies [<http://ieet.org/>].
- KIRKUS. *The End of All Things* (reseña). 11/08/2015.  
<https://www.kirkusreviews.com/book-reviews/john-scalzi/end-all-things/>  
(Consulta: agosto de 2015).
- KURZWEIL, Raymond. *The Singularity Is Near: When Humans Transcend Biology*. Nueva York: Viking, 2005.
- LAMPTON, Christopher. «Stranger in a Strange Body: *Old Man's War* by John Scalzi» (reseña). *52 Books 52, A Book Every Week or Not* (blog), 11 Julio 2012.  
<http://52books52.wordpress.com/2012/07/11/stranger-in-a-strange-body-old-mans-war-by-john-scalzi/#comments>
- LANGER, Jessica. *Postcolonialism and Science Fiction*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2011.
- MATEOS-APARICIO MARTÍN-ALBO, Ángel. «The Frontier Myth and Racial Politics». Masood A. Raja, Jason W. Ellis, and Swaralipi Nandi (eds). *The Postnational Fantasy: Essays on Postcolonialism, Cosmopolitics and Science Fiction*. Jefferson, NC: McFarland & Co, 2011. 100-124.

## Posthumanismo y diplomacia: *La vieja guardia* de John Scalzi

- McGRATH, Martin. «After Heinlein: Politics in Scalzi's *Old Man's War* Universe». *Welcome to my World...*, <http://www.mmcgrath.co.uk/?p=1020> 7 Marzo 2011 (originalmente Invierno 2008).
- MOGEN, David; Daryl F. MALLETT (ed.). *Wilderness Visions: The Western Theme in Science Fiction Literature*. San Bernardino, Cal.: Borgo Press, 1993.
- MORAVEC, Hans. *Robot: Mere Machine to Transcendent Mind*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- RIEDER, John. *Colonialism and the Emergence of Science Fiction*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2008.
- SAUNIER, Pierre-Yves. «Transnational». Akira Iriye and Pierre-Yves Saunier (eds). *The Palgrave Dictionary of Transnational History*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.
- SCALZI, John. «Acknowledgements». *The Last Colony*. Nueva York: Tor, 2007. 317-320.
- SNEIDER, Jeff. «Boal set to rewrite *Old Man's War*». *Variety*, 12 Octubre 2012. <http://www.variety.com/article/VR1118060698>
- THACKER, Eugene. «Data Made Flesh: Biotechnology and the Discourse of the Posthuman». *Cultural Critique*, número monográfico: Posthumanism, 53, Invierno 2003, 72-97.
- TOMAS, David. «Feedback and Cybernetics: Reimagining the Body in the Age of Cybernetics» Mike Featherstone and Roger Burrows (eds.). *Cyberspace, Cyberbodies, Cyberpunk: Cultures of Technological Embodiment*. Londres: Sage, 1995. 21-144.
- VERTOVEC, Steven. *Transnationalism*. Milton Park (Abingdon) y Nueva York: Routledge, 2009.
- WESTFAHL, Gary. *Space and Beyond: The Frontier Theme in Science Fiction*. Westport, Conn: Greenwood Press, 2000.
- «Space Opera». Edward James and Farah Mendlesohn (eds.). *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 197-208.
- WHYTE, Nicholas. «May Books 6), *Old Man's War*». *NWhyte Live Journal*, May 2006, <http://nwhyte.livejournal.com/642176.html>
- WINNER, Langdon. «Resistance is Futile: The Posthuman Condition and Its Advocates». Harold Bailie, Timothy Casey (eds). *Is Human Nature Obsolete?* Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 2004. 385-411.
- WOLFE, Cary. *What is Posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.



# Kurd Laßwitz y la utopía de la Metafísica como ciencia natural en los albores de la ciencia ficción alemana

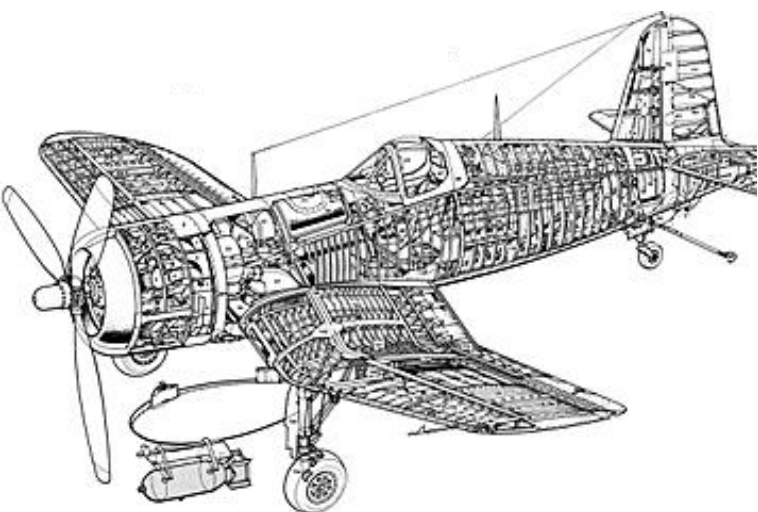
Mariano Martín Rodríguez

**K**urd Laßwitz (1848-1910) es considerado el padre de la ciencia ficción en su lengua, como indica que el principal premio alemán en la materia lleve su nombre. Su obra fue celebrada internacionalmente ya en vida. Su novela *Auf Zwei Planeten* (1897) fue adaptada al español en 1903 con el título de *Entre dos planetas* y publicada por la editorial del diario *ABC*, por la misma época en que las traducciones de H. G. Wells introducían el *scientific romance* británico. A diferencia de la breve e intensa invasión marciana imaginada por el inglés, la novela del alemán recuerda más bien la monumentalidad (también por su extensión) y la pretensión intelectual globalizante de la *Guerra y paz* tolstoyana. Terrícolas y marcianos se encuentran y entran en conflicto tras un proceso histórico cuyos antecedentes y consecuencias narra Laßwitz con un grado de detalle tal que las técnicas de verosimilitud de la narrativa realista clásica se trasvasan, sin perder sus cualidades, a la semiosfera de la anticipación. Solo su estilo, ajeno a la complejidad (o confusión) sintácticas demasiado valoradas por la crítica teutona, y el arraigado prejuicio de esta contra la ficción científica, pueden explicar que *Auf Zwei Planeten* (1897) no haya recibido aún la consideración de una de las novelas más interesantes y logradas de su siglo.

Aparte de este *magnum opus*, Laßwitz ofreció también a la ciencia ficción varios relatos de gran interés, como «Die Universalbibliothek» [*La biblioteca universal*] (1904), que comentó Borges y cuya idea de biblioteca babélica procede básicamente de este cuento de nuestro autor. Otro relato famoso suyo es «Auf der Seifenblase» (1887), una historia de miniaturización instantánea que pone en contacto una persona de nuestro mundo con una sociedad microcópica en una pompa de jabón; su traducción española, con el título de «En la superficie de la pompa» se publicó en el número 148 (1983) de *Nueva Dimensión*. Además de estos dos relatos, hay otro que se ha recogido con frecuencia en las antologías del autor o de la ciencia ficción alemana, «Apoikis», si bien se trata de una ciencia ficción *sui generis*, ya que Laßwitz renuncia en gran parte a la pintura de un futuro altamente tecnológico de muchos de sus relatos y del Marte de *Auf Zwei Planeten* para especular sobre una vía alternativa de desarrollo científico basada más bien en la exploración de las ideas y de la mente como forma de comprender y dominar el mundo. El autor, que también era filósofo de la tendencia humanista neokantiana, imagina un curso de la civilización occidental basado en el desarrollo continuado de la especulación clásica griega, gracias al establecimiento de una colonia ateniense en una isla oceánica, donde la cultura de Fidias y Platón se habría desenvuelto, sin interferencias exteriores, según

*Apoikis*

los más altos ideales filosóficos de su origen, aunque conservando el aspecto exterior de la antigua democracia ateniense. Así propone Laßwitz una especie de ficción de mundos perdidos, género que suele partir de la idea de la conservación en algún lugar aislado de una civilización antigua como fósil cultural superviviente. A diferencia de este género en sus manifestaciones anglosajonas y francesas ligadas a la expansión colonial, no es el visitante contemporáneo el que resulta superior a la sociedad arcaica que lo recibe y a la que el occidental contemporáneo acaba por imponerse. En «Apoikis», es la sociedad de aire antiguo la que resulta superior, al modo utópico. Los apoiqueños son capaces de hazañas técnicas como los submarinos, pero su avance responde a su compenetración con la esencia de las cosas, de forma que la meditación metafísica y especulativa tiene su aplicación práctica en un dominio de la naturaleza superior al meramente tecnológico, por basarse en lo sustantivo en lugar de en lo fenomenológico. Así se dibuja un ideal realizado de la Filosofía como reina de las ciencias también en una dimensión positiva, de manera que la Metafísica se muestra como una de las ciencias naturales e, incluso, como la verdadera ciencia natural. Esta actitud, que puede parecer algo mística, no es tan rara como pudiera parecer en la ciencia ficción del período verniano, al que pertenece en gran medida Laßwitz. Pueden recordarse a este respecto las visiones cósmicas coetáneas de Camille Flammarion o, en España, Valentí Almirall, para quienes la ciencia es fuente de éxtasis laicos.



Su descripción de los efectos prácticos del ejercicio de un idealismo sistemático y positivo tiende a revalorizar la Filosofía en el marco materialista de la ficción científica, una ficción que se torna así manifestación global del intelecto.

Laßwitz no llega a tales extremos, pero su descripción de los efectos prácticos del ejercicio de un idealismo sistemático y positivo tiende a revalorizar la Filosofía en el marco materialista de la ficción científica, una ficción que se torna así manifestación global del intelecto. Aunque sería el modelo narrativo y sociológico wellsiano el que acabaría por triunfar en la ciencia ficción propiamente dicha, la obra de Olaf Stapledon, entre otros, es testimonio de la confluencia de reflexión filosófica y especulación fictocientífica, ilustrada brillantemente por Laßwitz en «Apoikis». ●

Se dibuja un ideal realizado de la Filosofía como reina de las ciencias también en una dimensión positiva, de manera que la Metafísica se muestra como una de las ciencias naturales e, incluso, como la verdadera ciencia natural.





Traducción de Ramsés Cabrera

Kurd Laßwitz  
Apoiquis

*Lema: En el seno de los dioses*

Tristán de Acuña, 28 de diciembre de 1881

Estimado amigo:

Le escribo esta carta desde una solitaria isla montañosa en el sur del océano Atlántico, lejos de las rutas comerciales. Soy el octogésimo séptimo habitante de este lugar, y no creo que el octogésimo octavo vaya a llegar pronto. Quizá obraría mejor quedándome aquí, para llevar una apacible vida de eremita, que regresando a Europa, tierra de bárbaros donde solo se reirán de mis historias de aquella sociedad de dioses bienaventurados, que he abandonado hace tan solo unos días. ¡Ay, si hubiera navegado usted en el barco del alma, se hubiera sentado a la mesa ambrosiaca y hubiera mirado siquiera un momento el paraíso inteligible! Igual que yo, habría vacilado entre la orgullosa alegría y la añoranza incontenible de lo inalcanzable. Sin embargo, considerando que su conciencia está atada al tiempo, tendré que relatarle lo sucedido en orden cronológico, si tiene a bien escuchar.

Como sabrá, siguiendo la invitación de lord Lytton, resolví tomarme unos meses de vacaciones de mi labor arqueológica y confiar en el humor viajero de nuestro generoso amigo. En su yate a vapor, el *Moonshine*, surcamos los remotos y poco transitados mares del sur del Atlántico bajo la guía del valiente capitán Clynych. El clima era maravilloso.

El 11 de diciembre de 1881, a las doce del mediodía, nos encontrábamos a una longitud de 28° 34' al oeste de Greenwich y una latitud de 39° 56' al sur. Íbamos a desayunar cuando, de repente, recibimos noticia de que nos acercábamos a un iceberg. Pronto apareció algo más que bloques de hielo brillante. Ante nuestros ojos se extendía por kilómetros un alto muro de color blanco deslumbrante. Había que investigar el singular fenómeno.

Después de anclar el *Moonshine* a una distancia prudencial, cuatro robustos marineros nos transportaron a golpe de remo a mí y al médico del barco, el señor Gilwald, hacia el coloso resplandeciente. Conforme nos aproximábamos, íbamos observando, para

nuestra sorpresa, que no se trataba de una masa de hielo flotante, sino del empinado acantilado de una isla. Un fiordo se abría entre paredes de elevada pendiente para dar entrada a nuestro bote, y encontramos un lugar idóneo para atracar.

Entonces nos convencimos, asombrados, de que el supuesto iceberg era, en realidad, un gigantesco muro de cristales de calcita. De hecho, cuando en él se reflejaba la luz solar, se confundía con el hielo, visto desde lejos. Posiblemente fuera ese el motivo de que el mapa indicara abundancia de icebergs en la zona, pero ninguna isla. Empecé a trepar por el acantilado, que tendría unos cien metros de altura. Como los cristales sobresalían, no fue empresa demasiado difícil.

Apenas alcancé el borde superior y miré por encima, me quedé petrificado por la sorpresa y la admiración, como embrujado. Como si fuera una muralla de piedra, el acantilado tenía primero una pendiente abrupta, antes de mudarse en un terreno accidentado, engalanado de verde por la flora que todo lo cubría. Finalmente, se perdía poco a poco en una bahía de aguas tranquilas. Detrás se alzaban más colinas, y sobre ellas, entre el verdor de laureles y olivos, se erguían las blanquísimas casas y palacios de una ciudad extensa, en la que descollaba la maravillosa construcción de la acrópolis, como la que adornó una vez la ciudad dedicada a Palas Atenea.

Sobre este encantador fondo de paisaje se desarrollaba una vida ajetreada. En el mar, naves de inusuales formas, y hombres que parecían deslizarse sobre la superficie del agua. En la orilla una muchedumbre en animado movimiento, vestida con ropas que nunca antes había visto. Después de los primeros momentos de inmóvil observación, traté de volver en mí. No me atrevía a llamar a mis compañeros, porque ni yo mismo creía en la realidad del suceso. ¿Cómo podía haber florecido en medio del solitario Atlántico este mundo rebosante de color que, por un lado, recordaba decididamente a la Antigüedad griega, y que, por otro, daba una impresión indescriptible e incomparable de cuento de hadas? Absorto por tal pregunta, mientras me ponía en pie observando ese singular paisaje, debí de haber atravesado lentamente el muro de piedra, pues



## *Apoiquis*

de repente me encontré ante una escalera muy inclinada, aunque transitable, que bajaba desde esa altura hasta las colinas. Entonces empecé a dudar de si debía adentrarme en ese reino desconocido sin mis compañeros, pero, antes de llegar a una conclusión, surgió ante mí un habitante de aquella tierra. Con un gesto de la mano, me invitó a descender los escalones. Tuve que obedecer su intimación. No podría haber dicho por qué, pero era irresistible, como la seña de un dios. También recuerdo cómo me sentía cuando cedí al desconocido, en contra de mis intenciones primeras. No podía oponer resistencia, pero tampoco quería oponerla. La experiencia solo era comparable con la voz de la conciencia, que nos hace actuar de una manera sin que podamos elegir, diga lo que diga nuestra razón.

El habitante, que vestía un manto de tela dorada como el sol sobre una túnica ceñida, era de pequeña estatura, pero porte noble. No vi que llevara armas. Andaba con paso orgulloso mientras yo lo seguía impotente, igual que en un sueño. Cuando llegamos a la bahía, se volvió hacia mí. Parecía saber con absoluta seguridad que yo lo había seguido, porque no se había dirigido a mí durante los diez minutos de camino.

Entonces, me preguntó algo. Al principio, me sonó a una lengua extranjera, y quizá no le habría entendido de no ser porque lo helénico de nuestros alrededores me hizo pensar que se trataba de griego. Tras repetir la pregunta, lo comprendí. Únicamente me había dejado confundir por su extraña pronunciación. Me preguntaba de qué país procedía, cómo había arribado a la isla y si conocía la ciudad que se presentaba ante mi vista. Tuve la impresión de que no esperaba respuesta y de que solo me hablaba para convencerse de que era un simple bárbaro. Cuando le contesté en mi mejor griego clásico, si bien pronunciando de manera claramente extraña aunque inteligible para él, una alegre sorpresa se pintó en su rostro.

De inmediato me trató con simpatía, me ofreció la mano y me dijo:

—Bienvenido a Apoiquis, quienquiera que seas. La lengua de los helenos te garantiza la libertad.

A continuación, el desconocido tomó de la orilla un par de zapatos de forma peculiar y me los dio. Él se

calzó otro par igual y con eso caminó sobre las aguas como si fuera tierra firme. Claro está, me quedé en extremo perplejo, sin saber qué debía hacer, igual que si a un hombre de Tierra de Fuego le ofrecieran unos prismáticos para el teatro y le dijeran que se sirviera de ellos.

El apoiquiano se rió y me explicó cómo emplear los antidoros, nombre con que designaba a los zapatos. Debo confesar que no lo entendí del todo. Me veía cada vez más como un bárbaro frente a este civilizado heleno. Sin embargo, por lo menos comprobé que, cuando las suelas compuestas por tiras de metal tocaban el agua, la descomponían y la hacían borbotear con tanta fuerza que era imposible hundirse. Me armé de valor, me puse los antidoros y, con la ayuda de mi guía, me lancé a caminar sobre la bahía, no sin temor y vergüenza por mi ignorancia.

Ah, mi orgullo por la cultura europea del siglo XIX se hundiría pronto a profundidades abisales. Entonces, vi que, como nosotros, muchos apoiquianos caminaban cómodamente sobre las aguas. Al mismo tiempo, vi que portaban extrañas herramientas. A mi alrededor, en la bahía, la orilla y las casas se hallaban mecanismos de todo tipo que me resultaban del todo irreconocibles. Un salvaje que visitara una de nuestras capitales europeas no parecería más idiota ante los inventos modernos que yo ante las máquinas de Apoiquis.

Mi guía acababa de doblar una calle para entrar en una amplia plaza cuando de súbito surgió de entre la multitud que nos rodeaba un hombre vestido de manera similar a mi acompañante y me estrechó en un impetuoso abrazo.

—¡Ehbert! —gritó en mi lengua—. ¿Cómo has llegado a Apoiquis?

No sin respeto, el hombre que me guiaba dio un paso atrás ante el recién llegado, mientras yo tardaba varios segundos en reconocerlo, ya que me había desconcertado su inusual indumentaria. Entonces, para mi feliz sorpresa, descubrí que era (adivine quién) Filandros, nuestro querido amigo de universidad con quien pasamos tantas horas agradables en Heidelberg aquel verano de 1872.



## *Apoiquis*

Estaba a salvo. Filandros se ofreció a hospedarme (aquí es una personalidad muy reconocida) y me llevó a su casa. Contestó mis preguntas precipitadas con la tranquila sonrisa olímpica por la que bien le recordará.

—Con el tiempo —me dijo— sabrás tanto como seas capaz. Ahora, contén tus impulsos si deseas sobrevivir. A diferencia de tu gente, nosotros no estamos atados al mundo material de las apariencias. Dicho esto, me doy cuenta de que ahora misma te atormenta un hambre fenomenal.

Me presentó a su esposa, una agraciada dama vestida de violeta y oro. Sospecho que le costó contener la risa cuando me vio por primera vez. De hecho, mi estupefacción debía de hacerme parecer más cándido de lo que soy. Entre tanto, con una seña amistosa, la mujer me condujo a una amplia estancia que servía a la vez como despensa, cocina y comedor.

—En nuestra casa no tenemos criados —aclaró—. Cada uno se prepara su propia comida por sí mismo.

Una segunda seña suya me indicó unos alimentos desconocidos en las paredes y unos aparatos cuyo uso ignoraba por completo. Me encogí de hombros, y Lisara se sonrió de verdad. Solo un poco, pero, aun así, lo vi.

Filandros tomó algunas frutas y trozos de carne, los depositó en un cuenco y vertió sobre ellos un líquido que llamaba diapietón. Medio minuto después, el contacto con la sustancia había surtido el efecto de un excelente horneado. Ante mí se hallaba un filete con guarnición. Cuando lo probé, no solo me supo exquisito, sino que también animó mi espíritu, me liberó de todo cansancio y despertó en mí el deseo de resolver algunos de los problemas filosóficos más difíciles, igual que se cascan nueces durante el postre en nuestros hogares.

Lisara me preguntó qué opinión tenían las mujeres europeas sobre la identidad del nóumeno ético y del lógico, y si mi esposa creía en la trascendencia, o en la inmanencia del sentimiento. Se llevó las manos a la cabeza cuando le dije que ni la ética ni la lógica entraban en la educación de las niñas de Europa.

—¿Tampoco en la vida? —me preguntó.

Su esposo me ahorró el bochorno de la respuesta cuando dijo estar listo para darme algunas explicaciones

sobre las circunstancias de Apoiquis. Solo puedo proporcionarle a usted un somero boceto de lo que le entendí, en la medida en que esto es posible en el marco de nuestras concepciones.

Después de la ejecución de Sócrates (399 a. C.), es bien sabido que un grupo formado por sus amigos íntimos, discípulos y filósofos simpatizantes se marchó de Atenas. Al igual que su maestro, consideraban que, tras haber quedado destruida una vez la ingenua creencia en la inmutabilidad de las costumbres populares, no se podía volver atrás. El único camino hacia delante pasaba por renovar la moral desde dentro. La vía con que atravesar las miras nacionales estrechas e intransigentes y alcanzar así una humanidad noble radicaba en moldear la moral según las convicciones personales de la conciencia individual libre.

Con la intención de fundar, en una costa aún virgen, ya fuera en España o África, un Estado independiente que se desarrollara completamente libre y se gestionara según los principios de su filosofía, dos acaudalados hermanos, Querefonte y Querécrates, partieron de Megara, donde, como también se sabe que hizo Platón, habían equipado varios barcos con todo lo necesario para establecer una colonia. Sin embargo, el asentamiento tendría que mantenerse independiente cuanto fuera posible y construirse con sus propias fuerzas.

Los avatares del destino quisieron que fuera aquí donde se asentaran, en efecto, los cimientos de una nueva humanidad, ya que, después de que la expedición abandonara el puerto de Megara, ningún otro hombre de toda la Tierra supo más de ella. Los emigrantes y sus descendientes quedaron separados de otras gentes y pueblos, aislados todo contacto e influencia. Yo soy el primero al que se le haya permitido llevar a Europa noticias de tales seres sublimes, que miran condescendientes nuestra civilización.

Tras atravesar las Columnas de Hércules arrastrados por vientos tormentosos, después de semanas de peligros, la expedición arribó a la pedregosa isla donde hoy en día se erige Apoiquis. Aquí encontraron la salvación. El fiordo al que llegó nuestro barco se extiende hacia atrás y forma el mar oculto a cuya floreciente orilla se fundó la ciudad.



## *Apoiquis*

En cuanto uno pasa por encima de los muros de caliza que rodean la isla, encuentra una tierra interior extraordinariamente fecunda, con un clima templado y agradable. Una población de entre siete y ocho mil almas halla aquí alimento abundante sin demasiado esfuerzo. Apoiquis nunca ha alcanzado un número mayor de habitantes porque, como me contó mi anfitrión, la felicidad de un pueblo no consiste en mantener el mayor número posible de centros de conciencia, sino en la concentración intensa y bien distribuida de la conciencia en cada individuo.

Cuando le pregunté si Apoiquis nunca podría llegar a sufrir una sobrepoblación, Filandros rió y me dijo:

—Me resultaría difícil explicártelo. Si fueras capaz de familiarizarte con el desarrollo entero de nuestra civilización y la profundidad de nuestra perspectiva moral, entonces te darías cuenta de que lo que preguntas es tan inútil como, por ejemplo, pensar por qué existe el mundo, si el alma tiene su sede en el cerebro, o si la virtud es verde o azul.

—Continúa relatándole nuestra historia—intervino Lisara.

—Cuando llegamos aquí—siguió Filandros—, nosotros, discípulos de Sócrates y amigos de Platón, con los versos de Sófocles en nuestros labios, los recuerdos de las estatuas de Fidias en nuestros ojos y las enseñanzas de los hombres más sabios en nuestro corazón, y encontramos en esta isla una vida sin preocupaciones, construimos una pequeña pero feliz comunidad de espíritus filósofos. Libres de la necesidad de encarar los peligros externos, dedicamos todas nuestras fuerzas a desarrollar armónicamente nuestra vida interior, a profundizar en el pensamiento, a cultivar nuestra voluntad, y a disfrutar moderadamente de nuestra serena sensualidad.

»Han transcurrido dos mil años sin que haya aparecido una sola embarcación en el horizonte. En este tiempo hemos disfrutado de un progreso ininterrumpido, en unas condiciones que vuestra sobrepoblada tierra no puede ofrecer a ningún pueblo. Nunca jamás igualaréis nuestros logros, aun si vuestra civilización siguiera avanzando dos milenios más al mismo ritmo que en el último siglo, pues os basáis en fundamentos

históricos completamente diferentes a los nuestros. Cientos de millones de personas anhelan ser felices. Para ello, primero tenéis que luchar sin descanso para asegurar vuestra existencia y después despertar en esos cientos de millones de corazones un deseo de moderación y contención. Quizás podríais lograr esto último a través de una religión que cautive sus ánimos. Aun así, tenéis que *vivir*. En vuestras circunstancias, solo podéis aliviar el sufrimiento externo con el trabajo físico. Por esa razón, vuestra cultura entera se centra en incrementar el poder de la humanidad. Camináis en esa dirección porque solo así aseguraríais vuestra existencia.

»Por el contrario, nuestra civilización desprecia y puede despreciar la desmedida altura a la que puede llegar el hombre mediante el dominio de las fuerzas externas de la naturaleza, pues ha alcanzado la profundidad en que la conciencia moldea la realidad sensible y todo lo demás se da por añadidura. Vosotros os limitáis a ver la esfera del gran reloj que es el universo y a estudiar la trayectoria de las agujas. En cambio, nosotros contemplamos los engranajes y las fuerzas que los mueven, que somos nosotros mismos. Sabemos manipular ese mecanismo.

»Sin embargo, no se os puede reprochar nada. No avanzáis si no es de esa manera. Siempre que habéis intentado despreciar el mundo externo para alcanzar la felicidad interior, las masas hambrientas os retenían otra vez con las cadenas de lo real antes de llegar al mundo de las ideas con la conciencia de la totalidad. No podíais prescindir del poder físico. Para controlarlo, teníais que volver a trabajar con la naturaleza que queríais despreciar. Habíais de observar y reunir. Solo a través de la experiencia obteníais el conocimiento que os da poder. Así debéis seguir, pues no tenéis otra opción. Vuestro pensamiento no aprehende el mundo de otra manera. Solo os es accesible en el espacio-tiempo y la necesidad, y así debéis obedecerla.

»En cambio, desde hace dos milenios no necesitamos de la naturaleza nada más que lo que ella misma nos ofrece. No existen aquí masas indigentes e ignorantes ni una sociedad codiciosa y arrogante ni amos ni esclavos, sino solo un pueblo de hombres modestos



## *Apoiquis*

que han recibido una educación equitativa y armónica y que practican la contención. No requerimos una división del trabajo ni conocimientos técnicos. Nos conformamos con lo que cualquiera puede entender. De esta manera, hemos recorrido un camino fundamentalmente distinto al vuestro hacia la cultura que observas aquí. Hemos producido inventos y comodidades que no conocéis. Ahora contemplas los suntuosos edificios y las miles de exquisiteces de este lugar, pero cada uno hace voluntariamente lo que puede y quiere.

»Ya hemos progresado tanto en la cultura de la conciencia, que todos nos comprendemos a nosotros mismos y la estructura general de las cosas. En el alma de los apoiquianos ya no se diferencia entre la obligación y el deseo. No somos esclavos de la costumbre, como el hombre primitivo; ni señores de la naturaleza externa, como las anticuadas civilizaciones europeas. Somos dueños únicamente de nosotros mismos. Señores de nuestra voluntad y, sobre todo, de nuestra conciencia. Por ello somos libres.

»No nos atan las masas de necesitados ni nos preocupan los tiranos egoístas. No tenemos leyes, porque todos portan la ley en su interior. No hemos creado ciencias naturales ni industrias tal y como las entendéis vosotros. No tenemos por qué aprehender los secretos de la naturaleza ni obligarla a poner sus fuerzas a nuestro servicio. La evolución de nuestro espíritu, libre de la carga que ejerce la inmensurable masa europea, ha seguido otro camino.

»Aquí a Platón nunca lo siguieron Aristóteles, la escolástica ni el dogmatismo, por lo que no necesitamos a Galileo, a Newton ni a Darwin. No sufrimos la dominación romana, ni las invasiones bárbaras, ni el sistema feudal, por lo que no hubo motivo de revolución alguna. Para cuando Acaya se convirtió en provincia romana, nosotros ya enseñábamos lo que os desvelaron mucho tiempo después Kant y Schiller. Mientras Nerón quemaba vivos a los mártires cristianos en sus jardines, nuestro pensamiento se emancipó de los límites de los sentidos y aprehendió sus condiciones en el absoluto.

»Cuando en vuestras escuelas monacales se estudiaban los escasos restos de los neoplatónicos, nosotros

ya habíamos fundado la metafísica como ciencia empírica y, mientras vuestros metafísicos construían castillos en el aire sostenidos en el ilimitado mundo de los sueños, nosotros habíamos comprendido la esencia interior de la conciencia y nos habíamos apropiado de los secretos de la creación. Los descubrimientos e invenciones que le arrancáis a la naturaleza midiéndola, pesándola y calculándola los hacemos nosotros mismos a voluntad tras liberar nuestro entendimiento de sus grilletes y transformarlo en una fuerza intuitiva, desde nuestra voluntad interior. En nuestro mundo no existe oposición entre obligación y libertad. Querer, deber y poder ya no son cosas distintas, y esto lo hemos conseguido únicamente cultivando la conciencia que desea, siente y piensa. No es logro que pudierais imitar, pues teníais que alimentar al pueblo y hacer la guerra.

»En apariencia, hemos mantenido las tradiciones de nuestros ancestros en la medida en que nos han parecido idóneas. En ningún otro sitio hemos hallado otras más hermosas. Durante los dos últimos siglos, cuando rara vez vuestros barcos han navegado cerca de estas aguas, hemos observado la historia del resto de la humanidad. Cada diez años elegimos a un hombre para que vaya a Europa con el fin de estudiar las circunstancias del día. Yo he sido el último en ir, y así nos conocimos. Guardamos silencio sobre la existencia de nuestro Estado, pues nadie nos entendería y no deseamos que nos molesten.

—¿No teméis —pregunté— que os descubran los europeos, tomen posesión de esta pequeña isla y os arrebaten la libertad?

Mi amigo volvió sonreír.

—Veo —dijo— que aún no has comprendido nuestra naturaleza. Hazte esta pregunta. ¿Pudiste resistirte a la invitación del apoiquiano que te condujo a la ciudad? Tan poco como es capaz el hombre honrado de cometer una injusticia. Hemos apresado a tus compañeros de viaje y les hemos quitado el barco de manera temporal para enseñarles cómo son los bárbaros a los ciudadanos que nunca se han marchado de Apoiquis. Luego os liberaremos para que retornéis a Europa. Desearemos borrarles a tus compañeros todo recuerdo de



## Apoiquis

esta tierra. Ninguno será capaz de contar que ha pisado nuestra isla. Solo haremos una excepción contigo, porque no eres nuestro prisionero, sino nuestro invitado. Eres libre de obrar como gustes, pero te prevengo de que nadie te creerá. Pero también podría ocurrir que sí. En ese caso, deja que la armada inglesa venga a nuestras costas y que los ejércitos de Europa se aposten ante nuestros muros de calcita. En ese caso, *desearemos*, y, por la conexión de toda la conciencia en el absoluto, vuestros comandantes no podrán dar otra orden sino la de retirada.

Debí de poner tal cara de tonto ante estas palabras, que mi amigo continuó:

—Ya veo que no entiendes lo que digo. Es como si quisieras convencer a una tribu de indios de que nunca se podrá echar de América al hombre blanco, pues el poder moral de la civilización hace necesario ocupar el continente. Vosotros solo la convenceríais mediante la amenaza de fuerza física, indicándole el número de cañones y rifles. A nuestros ojos, tú posees la misma comprensión insuficiente que aquella tribu, por lo que deseo hablar en tu lengua. Unos pocos minutos son suficientes para rodear nuestra isla con una corriente de tenue éter que ningún cuerpo físico puede penetrar, porque se desvanecería en un torbellino de átomos. Las balas de cañón y los barcos de guerra enteros se disolverían al tocarla como un puñado de paja en un fuego.

Guardé silencio. El almuerzo había llegado a su fin. A continuación, mi amigo me enseñó la ciudad. Las maravillas que vi y experimenté espero contárselas en persona, como la excursión en el barco del alma, el columpio psíquico, el juego de conceptos y muchas más. En el puerto vi una enorme nave submarina que viaja cada diez años a Europa bajo la superficie del agua. La fuerza que la impulsa es también la descomposición química del agua mediante corrientes de éter. Ignoro los detalles del mecanismo. Para los trayectos en las cercanías de la isla, se emplean barcas con remos de tres bancos, modeladas a imagen y semejanza del trirreme ateniense. Estos viajes a remo se hacen por deporte.

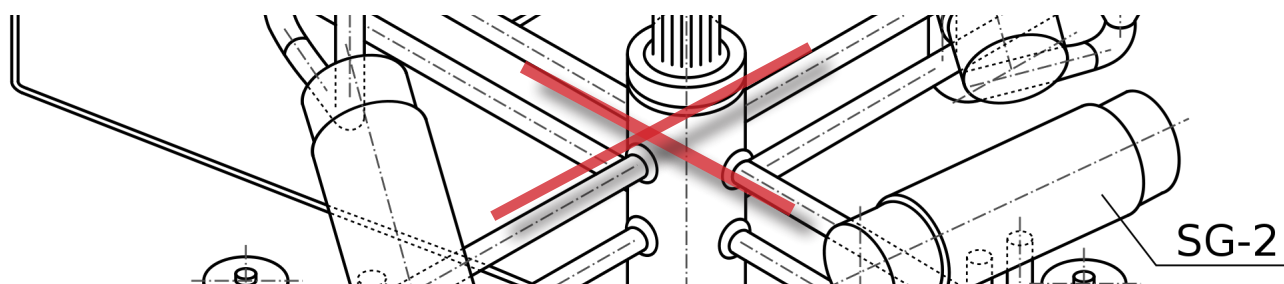
Mi amigo me condujo luego a la casa a la que habían llevado presos a mis compañeros. Habían amueblado

el edificio al estilo europeo, pero retirando uno de los muros. Ahí se apiñaban los apoiquianos para divertirse observando a nuestra gente, como hacemos nosotros con los indios de Tierra de Fuego en los zoológicos. Igual de extrañados y desorientados que aquellos salvajes se hallaban mis amigos europeos. Lord Lytton leía un número antiguo del *Standard*, el capitán Clynch bebía grog y el señor Gilwald observaba bajo microscopio un insecto desconocido que había atrapado. Entonces, un apoiquiano le lanzó un pequeño tubo, que Gilwald examinó con la vista y el oído. Como no sabía qué hacer con él, lo tiró, cosa que desató las risas de los presentes. Se trataba de un tubo numérico. Si se coloca en la nuca, anula el sentido del espacio y permite conectarse con la unidad universal inteligible.

Se acercaba la hora de despedirse. Después de que los liberaran a todos, Lord Lytton quiso proseguir su singladura hacia los mares antárticos, pero yo les pregunté a los apoiquianos si había manera de regresar cuanto antes a Europa. Me invitaron a tomar un trirreme, nave fina y elegante. Ningún navarco del Pireo en los tiempos de Pericles capitaneó mejor barco. Se llamaba Ulises y portaba un mascarón del sufrido héroe, tallado en madera de vivísima belleza. Así debió de presentarse el astuto en Ogigia, la isla de Calipso, mientras contemplaba anhelante, con la mano de visera, el horizonte sobre el mar y oteaba la inalcanzable distancia.

Al igual que los feacios trajeron a Ulises a la playa de Ítaca, los apoiquianos me llevaron a mí a la costa de Tristán de Acuña mientras dormía. Al lado me dejaron unos presentes: un matraz de silogismos bañado en oro, con dado del juicio incluido, y las alas de mi psique, forjadas con el fuego de la isla de los dioses. Cuando desperté, dos cazadores de ballenas, olorosos a aceite de pescado, se encontraban junto a mí. Con un trago de su botella de ron, me devolvieron al mundo de los sentidos, desde donde le envía recuerdos melancólicos su viejo amigo,

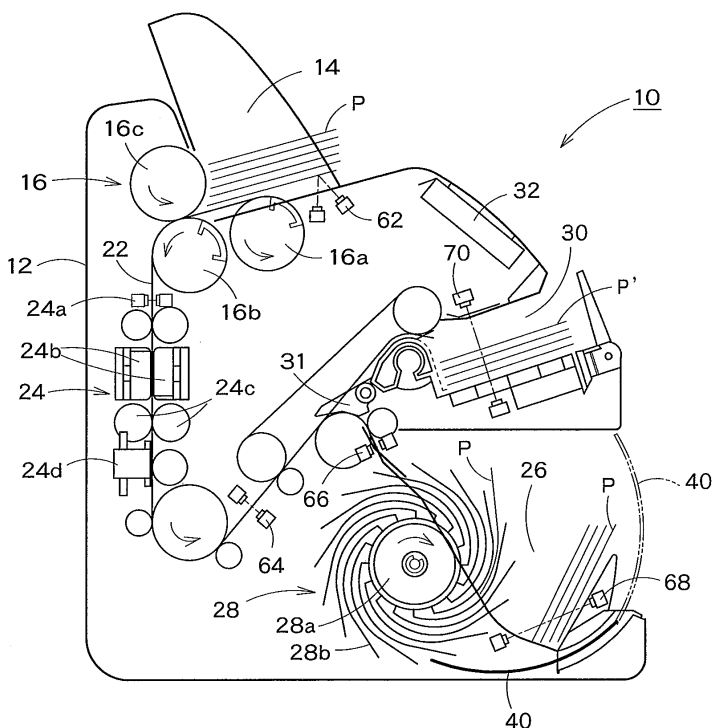
R. Ehbert



# Millones, arte e imperio: la ficción prospectiva vanguardista de Paul Scheerbart

Mariano Martín Rodríguez

**P**aul Scheerbart (1863-1915) es uno de los primeros representantes destacados de una clase de ficción científica creada en círculos rara vez considerados en relación con esta modalidad literaria, la de las vanguardias, de las que fue un pionero. Sus ideas arquitectónicas, en torno sobre todo a la defensa de las paredes de cristal frente a la sólida mampostería decimonónica, impulsaron tempranamente el Expresionismo en arquitectura, además de poder ser precursoras de las torres de vidrio que perturban el estilo de las ciudades, según el modelo de la ciudad nacida de la nada, típica de los Estados Unidos. En literatura, su estilo telegráfico y su menosprecio de la trama en favor de la sucesión expresiva de escenas sorprendentes también inauguran no solo el Expresionismo, sino también la narrativa vanguardista de otras corrientes, como el Futurismo y el Dadaísmo. En todas estas, la ficción prospectiva tuvo cierta presencia, como indican obras como el argumento «Un brillant sujet» [Un tema brillante] (1922), del dadaísta Jacques Rigaut, o la pieza *La rivolta delle macchine* [La rebelión de las máquinas] (1923), del futurista Ruggiero Vasari. En ellas, las técnicas retóricas innovadoras se aplican a asuntos en los que la novedad tecnológica contribuye a un extrañamiento cognitivo de orden formal, más





## *Rakkóx el multimillonario*

que especulativo. Scheerbart no haría algo muy diferente en unas de las grandes novelas vanguardistas del período, *Lesabéndio* (1913), la curiosa historia de los extraños habitantes de un asteroide de original aspecto e intereses no muy disímiles a los de la bohemia artística de las Vanguardias históricas. Otras narraciones y obras de teatro suyas presentan universos y personajes (extraterrestres) análogos. Sin embargo, Scheerbart, cuyas convicciones pacifistas y antiimperialistas lo llevaron a dejarse morir de hambre por desesperación durante la Gran Guerra, no se limitó a una ficción científica de fines artísticos gratuitos, por así decir. Sin renunciar a su estilo, algunas de sus narraciones reflejan su cosmovisión crítica frente a los grandes poderes de entonces. Entre ellas, la más famosa es quizá la titulada «Rakkóx der Billionär» (1901), traducida a continuación.

Se trata en apariencia de una sátira de los capitanes de la industria que, en la época de Carnegie, Rockefeller o los Rothschild, tenían un enorme poder económico que les permitía acometer obras gigantescas con el apoyo, connivencia o tolerancia de los gobiernos. Este apoyo estaba asegurado si servía, como sugieren los proyectos armamentísticos de Rakkóx, a los designios imperialistas de las potencias enfrentadas sobre bases ideológicas nacionalistas. En este contexto, parecía posible llevar a cabo los designios más extravagantes. Sin embargo, la megalomanía del multimillonario encuentra su expresión más bien en los sueños de un arquitecto aún más megalómano, que se ha propuesto imponer a la Naturaleza una visión artística totalizante. Pero este proyecto estético acaba chocando con los intereses de los verdaderos poderes, que seguían en manos, entonces como ahora, de los políticos. El declive grandioso de Rakkóx el visionario hasta su final destrucción pública se describe con rasgos hiperbólicos rayanos en una sublimidad trágica. El tono burlesco del estilo utilizado en el relato se torna así una enorme carcajada sarcástica que ilustra la potencialidad crítica, global y por encima de las ideologías concretas, del extrañamiento fictocientífico, un extrañamiento que parece haber conservado su validez hasta hoy, pese al vínculo de la sátira con la sociedad en que Scheerbart creó y sufrió. ●





## *Rakkóx el multimillonario*

Traducción de Ana Compañy Martínez

Paul Scheerbart

### Rakkóx el multimillonario

Una novela porcentual

Entretenido, como un auténtico potentado, vivía Rakkóx, un multimillonario, en las grandes ciudades de Asia y Europa, y naturalmente despilfarraba a manos llenas; para eso tenía el dinero.

Naturalmente, el gran hombre se apasionaba por todo lo grandioso y por proyectos materiales; para eso tenía el dinero. Se mofaba de aquellos que compartían sus pasiones, pero no tenían el dinero.

Sin embargo, para poder llevar a cabo sus grandes y firmes planes, consideró necesario ocuparse primero del aumento de su poder.

Y así, su fantasía se convirtió poco a poco en una fantasía militar. Desde luego, no quería elaborar sus planes él solo, tampoco los militares, así que telegrafió al director de su Departamento de Inventos, en el que trabajaban doscientos astutos genios: «Rápido, inventar nuevo ejército, con instrucciones de uso. Rakkóx». El director del Departamento de Inventos leyó el telegrama a sus subordinados. Esto produjo un jaleo general y, tras veinticuatro horas de trabajo mental, Rakkóx tenía este genial plan a sus pies:

#### *El nuevo ejército*

«Era de prever que, a la larga, el material humano con la fructificación de ideas militares no podría ser suficiente para un militarismo avanzado. Así surge la profundamente sentida necesidad de crear un nuevo ejército. El ser humano es demasiado débil como soldado, demasiado delicado. El autómatas es demasiado costoso como soldado y no es capaz de retirarse a tiempo. Por consiguiente, en la creación de un nuevo ejército sólo queda tener en cuenta el mundo animal. En el mundo animal encontramos innumerables seres vivos que no son ni débiles ni delicados, y que tampoco deberían ser costosos, puesto que precisamente la experiencia ha demostrado que el hambre origina la mayor brutalidad; además, todos los animales tienen la suficiente inteligencia para retirarse a tiempo.

Por eso, nuestro objetivo es crear regimientos animales. Sólo con regimientos animales bien organizados

se puede insuflar nueva vida al envejecido militarismo de nuestro tiempo.

Los aquí firmantes recomendamos usar a los animales más grandes en la primera fila de la vanguardia. El adiestramiento de paquidermos de cuatro patas no presenta dificultad digna de mención y el adiestramiento de morsas y leones marinos también será tarea fácil para los grandes domadores de nuestro tiempo. Las morsas y los leones marinos se equipan con amplias camisas blindadas de corcho antibalas, y grandes aletas artificiales hechas de aluminio y acero deberán aumentar inmensamente el poder natural de las aletas; con tales aletas, se podrá huracanar con facilidad cualquier mar.

La mayoría de los animales pueden llevar las armas en la cabeza, también las de fuego y los cañones, como si fueran cuernos adornados. Naturalmente, al cuerpo de oficiales de los regimientos animales sólo podrán pertenecer domadores de fieras experimentados. La redacción de ideas sobre la mejor forma de utilizar las extremidades de los animales es desde luego tarea especial del Estado Mayor. Las trompas de los elefantes podrían transformarse, por ejemplo, en catapultas; los leones serían más eficaces amarrados unos a otros.

Será muy interesante planear la cuestión de los uniformes, la cual no se puede despachar aquí en pocas palabras. En todo caso, en tres días se presentará un folleto especial sobre los mejores uniformes para uros, jirafas y camellos; todos los requisitos de la tradición militar deberán tenerse en cuenta en función de los medios disponibles.

Además, no se puede refutar que muchos pájaros reúnen perfectamente las cualidades necesarias para los propósitos del ejército. Las bandadas de cornejos se pueden armar fácilmente con rociadores de cianuro, y se podría amaestrar a las águilas, las lechuzas y las cigüeñas para que dejaran caer bombas de dinamita en el momento adecuado.

Sobre finas mangueras de bombeo articuladas, que se deberán llenar sólo con bacilos de peste, el supergenio Schmoller-Käsebauch escribirá un trabajo académico en dos volúmenes.



## *Rakkóx el multimillonario*

Sobre la cría metódica de parásitos para la guerra, se considera...»

Aquí soltó el multimillonario el plan que tenía en las manos y cayó a sus pies.

—¡Qué raro!—murmuró el obeso señor, levantándose.

—Parece que mi personal piensa —continuó en pie— que no hay nada más fácil que reírse de mí. ¡Qué raro! Como yo me río de todo, ahora quieren vengarse. ¡Mi personal!

Y se agacha y recoge el manuscrito de nuevo, hojea las últimas páginas del pergamino y halla un capítulo que trata de manera exhaustiva el «uso del arenque en la guerra submarina».

¡Ajá! No lee el capítulo, pero le despierta un profundo interés; los asuntos submarinos siempre le han resultado queridos y valiosos.

Tras largo meditar, el todopoderoso multimillonario telegrafía al director de su Departamento de Inventos: «Rápido, redactar corto artículo sobre los objetivos finales de la técnica bélica submarina. Pero ¡seriedad! Lo importante no debería dejarse a los bufones. Rakkóx».

El ricachón se mete en su sala infernal, donde normalmente acostumbra a desayunar. La sala infernal se ha construido con estalactitas de color rojo fuego y las paredes consisten en nichos de gruta distribuidos simétricamente. Aunque se han conservado las formas de las estalactitas, toda la sala se ha labrado con simetría fanática. Ante cada nicho se encuentra una urna dorada en la que florecen tulipanes negros. El mismo número de los tulipanes y su misma forma se han ordenado simétricamente. En el centro está la mesa de desayuno, sobre la que arde una enorme lámpara verde esmeralda con mil esquinas. En las cuevas de estalactitas de color rojo fuego arden muchas llamas eléctricas, eficazmente ocultas. Sobre el mantel blanco se sobreponen los haces de luz verdes y rojos. Análogamente relucen el verde y el rojo en las urnas doradas.

Rakkóx apenas va por el undécimo plato cuando lo molesta una campanada sorda y un sirviente vestido de blanco entra en la sala precipitadamente, deja con cuidado un nuevo manuscrito en pergamino en la

mesa del desayuno y sale de nuevo en silencio, apresurándose sobre la alfombra de piel carmesí que cubre el suelo de toda la sala.

Ante el multimillonario se halla el artículo «Sobre los objetivos finales de la técnica bélica submarina», escrito por Schultze el Séptimo, célebre supergenio. La primera parte de la historia empieza así:

### *Una idea salvadora*

«¡Queridos hermanos! ¡Caras hermanas! ¡Apreciados parientes, conocidos y desconocidos! Ya he levantado la cabeza varias veces para comunicaros algo sensato, pero esta vez quiero daros a conocer una idea salvadora, así que ¡abrid las orejas como ratoncitos listos! Ya sabéis que actualmente construimos barcos que pueden bajar a las profundidades del mar como la platija; las flotas submarinas son las mejores flotas de nuestro tiempo. Pero ¿cuáles son los objetivos finales de la técnica bélica submarina? ¿Lo habéis pensado alguna vez? ¿Creéis quizás que el militarismo submarino podría servir sólo para permitir a los tiburones de los mares del sur ver las batallas? ¡Oh, no! ¡No os dejéis engañar! El militarismo realmente moderno, el de verdad quiero decir, tendrá siempre como primer y último objetivo tan sólo el refuerzo y el fortalecimiento de las naciones y Estados. Eso es irrefutable.

¿Cuáles son ahora las naciones y Estados que deberían esperar refuerzo y fortalecimiento de la técnica bélica submarina? Sí, las naciones y Estados que por desgracia se encuentran todavía en continentes demasiado secos de la Tierra no consideran la técnica bélica submarina tan importante. ¿Qué interés tienen en ella? Todo lo submarino no es para la política de la superficie más que un decorativo efecto secundario de la flota de superficie marítima.

Sin embargo —¡aquí viene!— para las naciones y Estados que tengan el valor—¡atención!—de asentarse bajo el agua en las colosales, fabulosamente extensas y amplias profundidades de los océanos, para esas naciones y Estados tendrían las flotas submarinas una gran importancia, ¡una importancia existencial! ¿Me



## *Rakkóx el multimillonario*

comprendéis ya? Pues entonces reconoceréis que los objetivos finales de la técnica bélica submarina no terminan ni más ni menos que en la fundación y conservación de naciones y Estados submarinos. Esta es la idea salvadora que Schultze el Séptimo os presenta.

Las más esplendidas perspectivas se abren para los felices habitantes de la Tierra: ¡el tamaño de la Tierra simplemente se triplicará para la humanidad con los objetivos finales de la técnica bélica submarina!

El drenaje local del fondo marino y su refuerzo bajo las masas de agua del océano para edificar bóvedas enormes será como un juego de niños para los grandes constructores de nuestro tiempo.

¡Nobles habitantes de la tierra! Pensad que todos los países submarinos podrán tener temperaturas normales, que allí también serán desconocidas las corrientes de aire y la construcción de casas. El alquiler de viviendas será una quimera. Ya no habrá propietarios de casas, ni constipados.

Que la existencia de imperios submarinos supone una solución para la humanidad debe ser obvio hasta para un tarugo. Disculpad que me ría y diga eso, pero me lo puedo permitir. Todas las formas de estado ideales se podrían realizar fácilmente allí abajo; tanto un estado ideal aristocrático como uno democrático; estados con un gobierno automático, así como aquellos con un gobierno parlamentario, cesarístico, carnavalesco o anarquista; incluso aquellos sin gobierno. Todos los seres vivos sobrantes que destruyan la armonía pueden mantenerse alejados de estos imperios submarinos sin esfuerzo. Eso deja ahí arriba, en los continentes secos, los parásitos tan molestos...»

Con la palabra «parásito», el gran ricachón vuelve a dejar caer el manuscrito, que acaba debajo de la mesa.

—¡Qué raro! —vuelve a sonar de los labios de Rakkóx. Pero entonces el hombretón sigue comiendo tranquilo. Tras la comida, telegrafía al director de su Departamento de Inventos: «Schultze VII es un viejo rinoceronte, por desgracia soy demasiado pobre para sus planes. El tipo es un vago cabezón. Descontento con sus genios y supergenios. Su personal es de feria. Rakkóx».

Al director de su Departamento Comercial, en el que trabajan mil quinientos fundadores fracasados, el multimillonario telegrafía: «Rápido, mandar construir 10.000 torpederos submarinos, pero de la mejor construcción. Rakkóx». Después descansa de todo el trabajo en su habitación de nácar.

Sobre la blanca piel de oso polar que cubre todo el suelo juegan haces de luz verde y roja que proceden de la cúpula de cristal del techo. La cúpula de cristal es tan abigarrada como el estómago de un sapo y muchos pelos blancos de la pelliza se vuelven así igual de abigarrados a los pies de Rakkóx. La ondulada pared, en la que hay diez mil bultos de nácar, destella; en medio de cada bulto se engarza un pequeño zafiro azul claro.

Rakkóx está tumbado en su diván de terciopelo y dormita. Es un señor bajo y compacto, de cabeza gruesa. Corta es su barba gris, corto es su cabello gris. Las blancas cejas están tan pobladas como la piel de oso polar. El ancho pecho sube y baja como una robusta máquina. El suelto traje gris perla cuelga sin gracia y desordenado sobre el grueso cuerpo. Ahora la cúpula de cristal también vuelve de color de sapo el suelto traje gris perla.

Mientras tanto, el director del Departamento de Inventos de Rakkóx le echa una bronca formidable a su supergenio Schultze VII. Y el séptimo se enfurece como un toro español. Con el retumbar de las grandes palabras, los perros carlinos del director se esconden tras unos archivadores.

Después de dormir Rakkóx como Dios manda, le notifican la llegada de un joven inventor llamado Kasmir Stummel.

—¡En el salón oficial!—susurra el multimillonario.

Y guían a Stummel al salón oficial, que es naturalmente más exquisito que todos los harenes del Emperador de China. Delicadas paredes de esmalte —¡esmalte transparente!— rojo, verde, azul, que destellan como peces juguetones bajo el sol, con joyas del más fino oro en medio. Y alfombras trabajadas con microscopio —¡millones de dibujos llenos de secretos!—, compuestas de manera tan cautivadora que ni todos los campos cubiertos de flores del mundo se les



## *Rakkóx el multimillonario*

pueden comparar. Finas columnas de cristal con los más delicados cubos de colores que, al girar, parecen un caleidoscopio. Sillones de marfil tallado cubiertos de seda blanca. Espinosos jarrones de coral gris, que casi alcanzan hasta el techo, una pequeña esmeralda reluciente en cada una de las mil espinas. Mesas de ágata con tallas de crisoberilio de todas las formas posibles. Todo en penumbra, tan sólo iluminado por las ventanas de vidrio de rubí, repartidas por los lados y el techo abovedado de diferentes formas irregulares. Stummel se sorprende un poco, a pesar de que el techo no le parece lo bastante ordenado.

—¡Buenos días, señor Stummel! —dice Rakkóx, mientras atraviesa las puertas de pluma de pavo real, que se abren rápidamente, le tiende la mano a Stummel y le pide amablemente que tome asiento en un sillón de marfil. Todavía no conoce al señor.

Stummel se concentra, balbucea primero un cordial agradecimiento por la audiencia y empieza a hablar en alemán fluido:

—Señor Rakkóx, desde hace años he seguido con gran interés las actividades de su Departamento de Inventos y me ha sorprendido, sin embargo, que se recomienden tantas ideas superfluas para su ejecución. Los informes diarios de la prensa me han ido irritando poco a poco. Si le he entendido bien, sólo depende de usted llevar a cabo tales ideas, cuyo objetivo es una considerable promoción de la cultura y que también cuentan con dimensiones mayores.

Aquí interrumpe Rakkóx al joven y observa:

—Eso último de las dimensiones está bastante bien. Pero simplemente no hable de cultura, parece tan filantrópico. Pero yo no soy un filántropo, la muchedumbre no me ha tratado con la suficiente deferencia para eso. Siempre se han burlado de mí y han creído hacerme con ello un favor. Oh, no me apasiona la gente, déjeme tranquilo con la mera cultura. Las nuevas instalaciones, que constituyen un factor necesario para el desarrollo de las personas, se desmoronan sin mi intervención. Podría haberme apasionado por la mejora de las condiciones de vivienda de la gente, pero ¿cree usted que eso me habría convenido de alguna forma? ¡Ridículo! Para la mayoría de la gente, una pocilga es

su residencia natural. Ahora continúe tranquilamente; lo escucho con atención.

Stummel continuó imperturbable:

—Los príncipes de la Tierra siempre han documentado su existencia con construcciones colosales. Por ello debe ser de su interés crear obras colosales de carácter arquitectónico. Los anteriores príncipes de la Tierra eran demasiado pobres para trabajar en las mayores escalas. Sin embargo, su riqueza, señor Rakkóx, le permite tener en el punto de mira lo grandioso, sí, lo aventurero y lo fabuloso. Cuando se quiere construir en las mayores dimensiones, conviene utilizar la naturaleza existente de tal manera que al final parezca como si se hubiera creado al igual la naturaleza original. La estilización de mayores formaciones rocosas tiene, como es sabido, mayor valor para los arquitectos que la construcción de muros de casas normales, que deberán constituir un contraste frente a las condiciones del terreno. Ahora bien, ¿cómo sería si usted, señor Rakkóx, estuviera dispuesto a convertir de arriba abajo en una obra de arte arquitectónica no sólo partes de una piedra por separado, sino, a modo de prueba, un peñasco completo? Eso sería algo verdaderamente grande y alentaría a las generaciones futuras a convertir durante los próximos mil años toda la superficie del globo terráqueo en una gran obra de arte arquitectónica compacta. Desde luego, esto último sólo puede considerarse una broma. Sin embargo, he oído que usted también acostumbra a observar sin malos ojos el humor en las grandes empresas. —Kasimir Stummel se detuvo y sonrió.

Rakkóx sonrió igualmente, pensando en los Estados submarinos de su supergenio Schultze VII, y de pronto tuvo la sensación de que este Kasimir Stummel procedía de manera más razonable que todos sus genios y supergenios. El hombre impresionó al ricachón.

—Puede emprenderse bajo su dirección la explotación arquitectónica de un peñasco. —Así sonó la corta respuesta de Rakkóx.

A Stummel le caían gruesas lágrimas de felicidad de ambos ojos. El enérgico multimillonario telegrafió inmediatamente al director de su Departamento Comercial: «Rápido, comprar pequeña sierra para trabajo de



## *Rakkóx el multimillonario*

construcción, a ser posible con glaciario. Conferenciar con el señor Kasimir Stummel. Rakkóx». Después de que el sirviente hubiera anotado el telegrama, el hombre más poderoso de la Tierra se levantó tan tranquilo, como si no hubiera pasado nada, le apretó ambas manos a Stummel y atravesó rápidamente la puerta de plumas de pavo real, con los faldones revoloteando.

Sin embargo, una hora más tarde telegrafió de nuevo al director de su Departamento de Inventos con el siguiente telegrama, en verdad severo y agitado: «Despedir inmediatamente de su puesto a los doscientos genios y supergenios. Usted mismo está despedido al término de este trimestre. Entregar con prontitud su cargo al señor Kasimir Stummel. Rakkóx». A Rakkóx le resultaba muy simpático Stummel.

El director del Departamento de Inventos de Rakkóx cayó bajo su escritorio al recibir el severo y agitado telegrama y el personal del departamento casi se volvió loco; tres supergenios debieron ser enviados inmediatamente a un sanatorio por rabia peligrosa.

Schultze VII hizo como si la cosa no fuera con él. Y a pesar de todo, sabía perfectamente que, sin su intervención, la catástrofe habría sido completamente imposible; pero sus compañeros no lo sabían, puesto que su director se callaba lo importante.

Schultze VII estaba flaco como un galgo y tenía un bigote tan grueso que a duras penas se podía abarcar con dos dedos. Apenas se había retirado el Séptimo a su habitación de cuero cuando se acarició el bigote con los diez dedos tan violentamente que varios pelos se desprendieron y salieron volando sin más. Y apretó los dientes; aunque melódico, no con suavidad. Y mantuvo uno de sus habituales monólogos; estaba habituado a los monólogos.

—Es real —le dijo a su pared de cuero marrón— y absolutamente absurdo que me enfade por ese Rakkóx, pues no lo necesito. Y sin embargo me enfado. He sido un iracundo desde mi nacimiento, aunque nunca tuviera una razón plausible para mi ira. Por la ira he me convertido incluso en humorista, no por amabilidad. Es sin duda mi destino vivir en un estado de ira continuo. Otras personas padecen de hidropesía, pero yo padezco de irapesía. Anhele ser ofendido,

para tener derecho a dar rienda suelta a mi peligrosa iracundia. Y por eso me río ahora. —Schultze VII vuelve a mirar su pared de cuero y sus muebles de cuero, cosas finamente estampadas, y se alegra de estar metido entre tantas viejas pieles de animales; todas las fieras le resultan verdaderamente simpáticas.

—Los simples animales y los niños humanos —continúa Schultze— tienden más a la sed de sangre que a la lujuria; el hombre maduro desarrollado, lo mismo. Esto se debe al hecho de que los seres vivos más simples no son conscientes de su personalidad y los más complejos no creen en una vida individual, por eso ninguno de los dos tiene su propia vida en alta estima, y con ello tampoco la de los otros seres. La historia es terriblemente simple. Sin embargo, los burros no la entienden. Al principio, la criatura es cruel y está ávida de destrucción; al final, lo mismo. Y por eso Schultze VII es un iracundo, puesto que es un ser vivo que ha alcanzado el mayor grado de desarrollo. La más grande genialidad sólo está ahí para burlarse de la gentuza e instigarla con firmeza. ¡Sangre quiero, maldita gentuza animal, sangre! Y por eso debe Rakkóx, por desgracia no queda otra, ser desgarrado, como la paloma es desgarrada por el azor. Mi lógica es siempre aplastante.

Se ríe, lo que suena como el picoteo de una cigüeña, claro que no exactamente igual, lanza un chillido como de animal salvaje y pega puñetazos con ambas manos a su mesilla de café, que se derrumba como un viejo sombrerero.

—¡Rinoceronte! ¡Rinoceronte!—berrea.

Y entonces se ríe, como suelen reírse los dementes en el sanatorio. Pero después se vuelve bastante tranquilo e indiferente, va a la reunión de genios y supergenios y los convence de que emigren con él a China y allí inciten al emperador de China a enfrentarse al peligro público que es Rakkóx; y lo hace tan desapasionadamente como un tranquilo lago forestal.

Los reunidos siguen al gran Schultze; todos van a China en el siguiente expreso.

En los meses siguientes se desarrolla la historia en ambos bandos de acuerdo a lo programado. En los



## *Rakkóx el multimillonario*

palacios de montaña que Kasimir Stummel está construyendo en la costa oeste de Sudamérica, trabajan quinientos mil hombres; el dinero de Rakkóx se reparte entre mucha gente, Rakkóx es cada vez más conocido y casi idolatrado. Un empresario respetable sigue su camino; si las empresas son razonables o ridículas da lo mismo a todos, siempre y cuando se les pague.

Pero transcurrido un buen año, el gran multimillonario se da cuenta de una evidente caída de su popularidad. Las causas de este fenómeno le son claras enseguida. Resulta que Schultze VII le telegrafía desde Pekín: «Sus acciones en Sudamérica son tajantemente condenadas aquí desde la más alta posición. Además, aconsejamos despedir inmediatamente al señor Stummel, ya que ha permitido agresiones contra ciudadanos chinos. ¡Con todos mis respetos! Schultze VII».

—Ajá—grita Rakkóx.

Se reúne en Madeira con Kasimir Stummel, cuyo bien rasurado rostro presenta un aspecto muy bronceado y muy sano. En primer lugar, Stummel informa a su jefe de que el número de buques de guerra chinos en la costa de Sudamérica aumenta poco a poco cada día. La situación se vuelve crítica. Por lo tanto, Rakkóx telegrafía al director de su Departamento de Marina: «Rápido, enviar todos los torpederos submarinos listos a Stummel a Sudamérica. El asunto urge. Rakkóx». Sin embargo, ese telegrama no tranquiliza al señor Stummel en modo alguno.

—No puedo ocultar—explica—, señor Rakkóx, que sus oficiales son de poca confianza. Tienen todos sólo intereses pecuniarios, ninguno nacional. Los soldados que se consideran defensores de una nación ofrecen sin más mucha más seguridad que todo el ejército de Rakkóx. Debemos extraer el elemento nacional de los ejércitos enemigos. Lo digo muy en serio. Contra ejércitos internacionales siempre estaremos acabados. Tenemos que convertir al ejército chino en un ejército internacional.

—¿Cómo lo hacemos?—pregunta Rakkóx.

—¡Se puede hacer! —responde Stummel—. Es una idea osada, pero sé que usted no se amedrenta ante las ideas osadas, especialmente si sólo quiere aplicar medidas defensivas.

—Hable ahora, por favor; ¿qué quiere entonces? —dice así Rakkóx.

Y Stummel continúa, cuidadoso.

—Suena increíble, pero ¡se puede hacer! Debemos convertir China en un Estado internacional. Debemos intentar realizar una mezcla de todas las razas de la Tierra con espléndidos ofrecimientos. Debemos ordenar el traslado de muchísimos europeos a China y de muchísimos chinos a Europa. Con esto ocultamos que a la vez transportamos a los africanos a la India y a los indios a Australia; los indígenas pueden ir entonces a Escandinavia. ¡Ya lo entiende perfectamente! Debemos hacer un verdadero revuelto con las naciones. Se lo digo, ¡no se ría! ¡Puede hacerse de verdad! Para ello sólo necesitamos muchísimos buques de pasajeros que cobren un precio irrisorio por el pasaje.

Rakkóx se levanta y telegrafía al director de su Departamento Comercial: «Comprar de inmediato mil buques de pasajeros o pedir al astillero en Europa. ¡Grandes! Rakkóx».

Stummel balbucea su agradecimiento, su éxito lo desconcierta. Después, comen una sencilla cena en el mejor hotel de playa. Tras la cena se fuman unos buenos puros de Melbourne en la terraza real, con la luna iluminando magníficamente el océano atlántico, y Rakkóx habla de su supergenio Schultze VII.

—Ese hombre es un verdadero peligro público —dice con vehemencia—. ¡Sólo imagínese qué ideas militares se atrevió a presentarme el insolente ese! Regimientos de cocodrilos con uniformes azul oscuro, cocodrilos de verdad con uniformes azul oscuro, quería hacer adiestrar ese hombre para defender los puertos. Creo que también escribió sobre el adiestramiento de ostras para fines militares. Les habría puesto uniforme hasta a las lombrices de tierra si no hubiera despedido al muy diablo. Y en venganza por el despido, ahora pone a los chinos en mi contra. ¡Qué buena noticia! No deja pasar ninguna oportunidad de resaltar la importancia de los parásitos; y parásito llama él al regimiento de servicio normal de la humanidad. Mis doscientos genios creyeron siempre que sólo me podía entretener con las bromas. Como a mí rara vez me gusta renunciar a lanzar alguna jugosa broma ocasional,



## *Rakkóx el multimillonario*

la gente se pensaba que nada me podía ser más agradable que el que se burlaran de mí como es debido. Si pensamos en la profundidad de esos genios, que se toman el cerebro de un multimillonario como si fuera sólo un chiste, casi nos puede dar dolor de barriga. Hay diferentes tipos de humor. Podemos diferenciar en particular el humor defensivo y el agresivo; el agresivo es un tipo totalmente degenerado y es el de este Schultze número VII. Usted, señor Stummel, tiene un tipo extraño de humor al que me gusta llamar de la variedad comercial. No me lo tome a mal, no me resulta en absoluto antipática esta variedad. Yo mismo tengo un humor de una naturaleza más involuntaria. El humor involuntario probablemente lo explican los eruditos uno por uno como el único y verdadero. Pero yo confieso que lamento intensamente su presencia en mí. Nunca sea demasiado divertido, todo el humor es en realidad sólo un buen número para los pobres; para los ricos el humor es un percance. Nunca me he tomado lo bastante mal a mis malditos semejantes. Tengo el fatal talento de ver sólo el lado ridículo de la gente; y de lo que se puede reír uno, no se lo puede tomar a mal. Pero a causa de esta bondad pierde uno el respeto. Al final, la gente no cree que uno pueda querer más que poder reírse. Pero sólo con la risa no se entretiene uno.

Los dos hombres echaban enormes nubes de humo al brillo de la luna, el océano Atlántico yacía brillante ante ellos como un borroso espejo de la infinitud.

Ambos hombres guardaron silencio largo tiempo y estaban tan serios como aquellos que sólo querían llenar sus vidas con hechos que impresionaran al mundo.

Y entonces habló Stummel de sus grandes palacios de montaña:

—¡Me gustaría crear algo duradero!—dice Stummel—. Por ahora he hecho grandes huecos en las montañas con las nuevas máquinas, y al mismo tiempo he añadido masas de piedra y cal sacadas de la orilla del mar para la edificación de terrazas lujosas y estructuradas. Diferentes montañas tomarán fácilmente una forma arquitectónica octogonal, también con curvas complicadas se conseguirán maravillosas composiciones arquitectónicas. Las salas que se construyan dentro del peñón Rakkóx adoptarán formas inauditas.

Convertimos lo dimensional en moderno. Las nuevas máquinas trabajan con tanta seguridad que no hay que temer derrumbamientos. Nuestros matemáticos trabajan, además, casi con demasiado cuidado. En el peñasco Kasimir voy a hacer que corten toda la cumbre, para que en todas las salas pueda haber claraboyas. Me imagino las paredes de la sala, en su mayoría todas llenas de viviendas que podrían tener cualquier tamaño tras voladizos, salones columnarios y balcones. Enormes parecerán las salas de granito. ¡Paredes de doscientos metros de altura, todas lisas como un espejo! ¡Iluminadas con antorchas! En los estratos más profundos se colocarán enormes salas de baño, con fuentes, cascadas, estanques y góndolas. Todas las iglesias se quedan en nada ante estos palacios de montaña, ¿verdad? Uno debe reírse cuando piensa en la mezquina arquitectura de antaño. Por las viviendas se pagarán sumas arrebatadoras y fabulosas. Las grandiosas vistas destacarán exquisitas cuando todas las cadenas de enormes salas puedan estar las unas al lado, detrás, sobre y bajo las otras. Desde luego, se conectarán las salas con un elegante tren eléctrico. Pero los vagones deben construirse por completo según el estilo de la arquitectura. Convocaremos también varios concursos para los estilos individuales. Pero desde fuera, las cordilleras proporcionarán una vista fascinante. La naturaleza será superada mil veces. También haremos poner de relieve grandes esculturas estilizadas al gusto egipcio. En realidad me opongo a esto: la arquitectura pura debe destacar sólo por grandes ritmos y diseñar ornamentos mezquinos, incluso cuando sean grandes. Los nuevos colores de esmalte producen por cierto una impresión sorprendente cuando se utilizan con cuidado para cubrir las condiciones existentes, y los colores son impermeables. Estoy muy contento...

Así habló Stummel hasta el amanecer y Rakkóx lo escuchó con atención. Ambos fumaban con deleite el tabaco de Melbourne, bebían sólo limonada fría y no se retiraron a descansar hasta salir el sol. El océano Atlántico brillaba con miles de colores en el alba.

La guerra entre Rakkóx y el emperador de China seguía ahora su curso. Naturalmente, no tuvo lugar una declaración de guerra, ya que librar batallas no era en



## *Rakkóx el multimillonario*

absoluto la intención de ninguna de las partes. Se quedaban sólo al acecho y buscaban una oportunidad provechosa de espiar y de conquistar algo sin grandes pérdidas de dinero y sangre. Era un maniobrar constante. Y todo se centraba en los palacios de montaña de Stummel; los torpederos submarinos de Rakkóx cruzaban sin cesar la zona de obras e impedían la llegada de la flota china, sin disparar. Y esta flota no intentaba nada más en realidad que sobornar al almirante de Rakkóx. ¡Bonita guerra! Pero los sobornos no conseguían nada, porque Rakkóx era mucho más generoso que el emperador de China. El objetivo principal de los diplomáticos chinos era, además, éste: persuadir a Stummel. Sin embargo, Stummel no era tan fácil de corromper, porque reprimía todos los sentimientos personales y sólo luchaba por el mantenimiento de sus palacios de montaña. Schultze VII, que dirigía toda la acción de soborno contra Stummel, sabía bien con qué gente de alto nivel trataba. Y a los malvados no les faltan recursos cuando se trata de inventar planes traicioneros. El vengativo Schultze telegrafió desde Pekín al señor Kasimir Stummel: «Le felicito por el éxito de su idea de la mezcla de razas. Sus buques de pasajeros funcionan magníficamente. Declare también internacionales sus palacios de montaña. Póngase bajo la protección de los Estados Unidos de la Tierra y se asegurará la permanencia de su obra para toda la eternidad. De lo contrario puede prepararse para lo peor, pues a su alrededor se encuentran cincuenta traidores. Schultze VII».

En verdad Stummel se asusta un poco, puesto que la perduración de sus palacios, que naturalmente no se terminarán con la suficiente rapidez, le es más valiosa que su propia vida.

Stummel es un diplomático y está siempre dispuesto a trabajar de inmediato con otro señor si el señor para el que trabajaba en ese momento no ofrece la suficiente protección. Así pues, el listo Kasimir envía a Rakkóx un minucioso telegrama en el que aclara e ilustra de forma mucho más divertida y jocosa la idea del infame Schultze; da a entender que los palacios de montaña sólo podrían ganar en valor, y no perder, si son propiedad de todas las naciones de la Tierra.

La respuesta de Rakkóx dice: «La risa de la mendacidad sigue siendo más amable que la risa de la mendacidad. Rakkóx».

Esta tosca respuesta ofende horriblemente a Stummel, que duda que Rakkóx pueda estar dispuesto a jugarse la vida por los palacios si fuera necesario, y Stummel decide obrar sólo en interés de su propio trabajo y no preocuparse más de Rakkóx. Con eso empiezan las negociaciones internacionales de Stummel. Rakkóx no volverá a ser consultado.

Al mismo tiempo, el sentimiento general de cólera acumulado a lo largo de los años en toda la Tierra contra el loco multimillonario aumenta de forma inquietante.

Y Schultze VII se vuelve más osado. Con una táctica sorprendente sabe arrastrar a Stummel siempre más hacia su red, de modo que finalmente éste declara abiertamente los palacios de montaña como propiedad internacional y se pone a sí mismo y a sus trabajadores bajo la protección de los Estados Unidos de la Tierra.

Cuando Rakkóx lee esa proclamación en Constantinopla, embarca en su buque rápido como el rayo y va a Sudamérica, pasando por Gibraltar; por el camino desautoriza y anula la proclamación de Kasimir Stummel. Pero Schultze VII ha previsto el viaje de Rakkóx en su barco rápido como el rayo. Con los doscientos genios y muchos chinos cruza «por casualidad» el océano Atlántico y captura el barco rápido como el rayo en medio del ecuador. El astuto supergenio hace atar a Rakkóx y lo hace llevar a su gran camarote-salón.

Diez viejos indígenas con largos cuchillos lisos en los cinturones se sientan en silencio a la izquierda y a la derecha del gran Schultze, que con ojos relucientes lanza al millonario una sola palabra: «¡Rinoceronte!». Rakkóx mira a su enemigo con calma y examina a los locos y sanguinarios indígenas.

—Pobre canalla —dice suavemente.

Schultze VII se mesa el espeso bigote, hace una señal a los indígenas, y los indígenas se lanzan aullando contra el multimillonario, le apuñalan con los largos cuchillos, le retuercen la cabeza y cortan el cadáver en doscientos trozos de un tamaño casi igual; el cráneo y los huesos más grandes los destrozan con las hachas de batalla. Los doscientos trozos son lavados



*Rakkóx el multimillonario*

y empaquetados con fineza y esmero en doscientos paquetitos de esmalte. Y estos paquetitos de esmalte con los restos de Rakkóx se distribuyen solemnemente entre los doscientos genios. Los supergenios reciben trozos de cabeza. Schultze recibe la nariz de Rakkóx. Así cae Rakkóx de sus alturas.

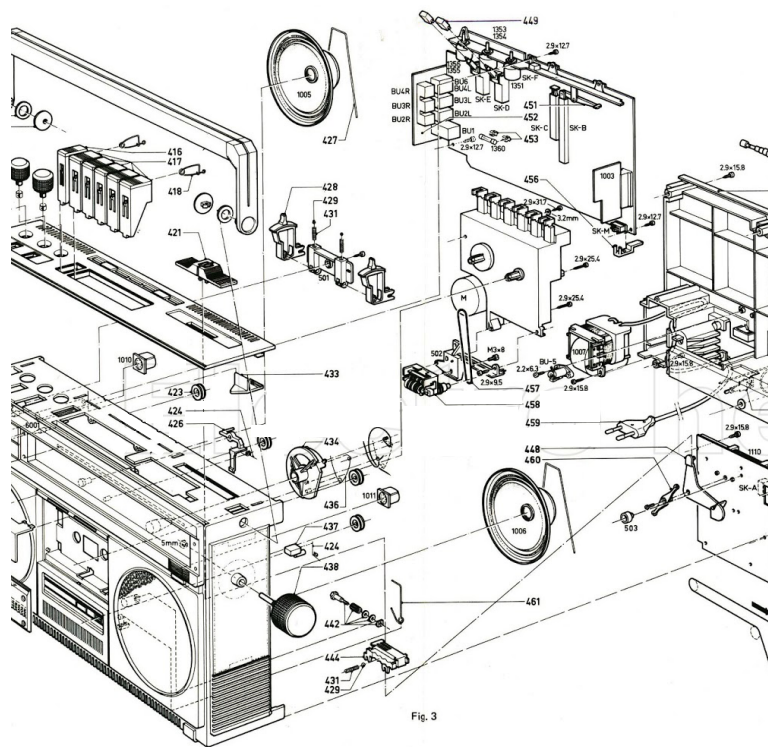
El público de toda la Tierra grita «¡Hurra!» y celebra a Schultze como salvador. El reparto del multimillonario produce naturalmente todo un sinfín de procesos novelescos. Los abogados beben sólo champán de calidad superior. También se libran un par de batallas auténticas; con terribles cañonazos. Pero esto no le importa a nadie; los millones de Rakkóx se reparten, no sobra nada. La causa de la muerte del rico permanece naturalmente en secreto; al público se le habla de suicidio y destrucción de testamento; los parientes reciben todos puestos ministeriales; algunos primos reciben el título de duque, etc., etc., etc. Así caen los millones de Rakkóx de sus alturas.

Pero Schultze VII se da cuenta de repente de que él se ha convertido en ídolo-de-la-estupidez y se desprecia. Así cae Schultze VII de sus alturas. Los palacios de montaña de Stummel se desmoronan, ya que a las naciones no les queda dinero para semejante arquitectura. Serpientes y animales salvajes anidan en las grandes salas de granito. Todos los trabajadores se marchan de allí al dejar de recibir sueldo alguno. Y Stummel ve cómo su obra se viene abajo. Un par de emprendedores americanos consideran minas los palacios de montaña, encuentran allí oro y desmontan todo el trabajo «arquitectónico» de arriba abajo. Las señoriales terrazas son destrozadas sin piedad y las grandes y delicadas máquinas se utilizan ahora sólo para la minería. Las quejas de Stummel son recibidas con ridícula compasión por los Estados Unidos de la Tierra de esa época. Así cae Stummel de sus alturas. Pero en Pekín, el grupo de genios asiste todos los domingos por la tarde a una reunión con un cántico para empezar, cuyo estribillo, «*Sic transit gloria Rakkóxi*», siempre se entona con aullidos indígenas de ira. El cántico de Rakkóx se volverá tan popular con el tiempo que deberá ser cantado en toda celebración de triunfo.

# Coelho Neto y la publicidad como ficción

Mariano Martín Rodríguez

**H**enrique Maximiano Coelho Neto (1864-1934), conocido comúnmente solo por los apellidos, fue uno de los autores más leídos y prestigiosos de la literatura brasileña en el período a caballo entre los siglos XIX y XX y hasta los años veinte de este último siglo. Debido a su fama, fue uno de los blancos favoritos de los vanguardistas del país, que no le perdonaban seguramente su prestigio literario. Como ocurrió con los surrealistas frente a Anatole France, se trataba de matar la literatura anterior en la figura de un escritor que era un símbolo de la literatura institucionalizada, sin tener en cuenta ni sus valores propios ni la calidad intelectual de sus preocupaciones, que hacía de su literatura algo impuro a ojos de los defensores de la pura y poética arbitrariedad vanguardista. A diferencia de France, Coelho Neto adoleció, con todo, de una producción excesiva y a menudo superficial, cuyo estilo y temas revelan cierto seguidismo respecto a las modas europeas. Por otro lado, la narrativa de Coelho Neto está fuertemente enraizada en la realidad de su ciudad, Río de Janeiro, cuyos diversos medios explotó creativamente en novelas como *A Capital Federal* (1893), *A Conquista* (1901) o *Turbilhão* (1906), entre otras. Asimismo, fue un fecundo autor de cuentos. Entre sus colecciones, destaca la titulada *Lanterna mágica* [Linterna mágica] (1898), que recoge varios relatos especulativos, entre otros de carácter fantástico, simbólico, etc., en la línea



de volúmenes de autores franceses contemporáneos, como Jean Richepin. De las ficciones recogidas en el volumen, destaca una por su originalidad formal, pues adopta la forma de un imaginario folleto publicitario. Ya Honoré de Balzac había intercalado uno que loaba las virtudes de la crema cosmética inventada por el protagonista de la novela *César Birotteau* (1837) y Émile Souvestre había hecho lo propio con el anuncio de una suscripción de acciones para explotar la Luna en su distopía futurista *Le Monde tel qu'il sera en l'an 3000* [*El mundo tal y como será en el año 3000*] (1845-1846), pero Coelho Neto dio un paso más al independizar el folleto de todo marco narrativo. El anuncio creado por el autor brasileño disfruta de plena autonomía textual e ilustra, en consecuencia, la posibilidad de crear ficciones no narrativas mediante la adopción de discursos ajenos a la literatura y a la ficcionalidad, en este caso el de los folletos publicitarios. Además de este interés de índole retórica, el tenor de la «Nova Companhia» es fiel a la tendencia de la publicidad a cosificar como objeto promocionable cualquier cualquier realidad vendible, sin excluir los seres humanos. Como una nueva proposición modesta swiftiana, los filántropos creadores de la empresa pretenden sacar partido a la pobreza dentro de la lógica capitalista, sin olvidar tampoco el aprovechamiento financiero de la religión. Coelho Neto presenta con una hipóbole irónica un sistema económico tendente a sacar beneficio de todo lo existente, utilizando el modelo textual de la publicidad, cuya voracidad semiótica se corresponde con el sistema al que sirve.

## *Nueva compañía*

Traducción de Felipe Cervantes Corazzina

Coelho Neto  
**Nueva Compañía**

Con un capital de 1.000.000.000 \$ se ha fundado en la ciudad una gran compañía cuyo fin es explotar el gran filón de... la Caridad Pública. Las acciones, las más generosas de cuantas absorben los salarios de los necios, ya tienen propietarios y rinden, además de intereses, indulgencias plenarias cada dos años, con lo que los accionistas se aseguran casa, cama y comida en la Gloria Eterna. No obstante, para que el público compruebe hasta dónde puede llegar el tino industrial en este fin de siglo, transcribo el prospecto, que lleva el extravagante nombre de Clopin Trouillefou:

COMPAÑÍA DE SEGUROS DE LA VIDA ETERNA

Capital desembolsado: 1.000.000.000 \$

Indulgencias plenarias cada dos años, bendiciones de los miembros de la sociedad y el reino de los cielos, excelente alojamiento. Orquesta seráfica en las comidas.

La miseria, en los grandes centros, es una necesidad de primer orden, ya que ejercita los sentimientos y establece una relación de simpatía entre el feliz y el desgraciado. La miseria, institución de la Gracia Divina, es el símbolo de la Agonía Suprema; representa el gran Dolor Humano y procede de Uz, donde Job, rascándose la lepra con un trozo de teja, compuso el cántico del sufrimiento, el poema sentimental de la resignación. Mantener la miseria cultiva uno de los más bellos principios de la religión cristiana y da pie, además, a poner en práctica los misericordiosos consejos del Señor.

¿Cómo podremos dar de comer al hambriento o de beber al sediento, cómo vestiremos a quien va desnudo, cómo consolaremos al afligido, si desaparecen los miserables? El fin de la causa será el fin de las consecuencias; con la desaparición del indigente desaparecerá también la limosna, el préstamo sagrado que garantiza el Bien Supremo. Para que no se agote este filón de piedad decidimos fundar la Compañía, cuyos objetivos pasamos a enumerar:

1º.- Explotar, por todos los medios, la Caridad Pública, inagotable fuente de renta en este país esencialmente piadoso.

2º.- Preparar a niños de ambos sexos, mediante ejercicios prácticos, para la mendicidad en las calles y plazas públicas.

3º.- Crear agencias de miserables en varios puntos de la ciudad, encargándose la compañía de los anuncios, atestados, etcétera.

La compañía dispone de personal debidamente habilitado para la preparación de inválidos y se responsabiliza de hacer las operaciones de manera gratuita. Queda a elección del mantenido si prefiere romperse una pierna, perder un ojo, tener una úlcera, un quiste o cualquier otra desgracia conmovedora.

La Compañía, además de proveer de perros y orgánillos a los ciegos, de velo, luto y niños a las viudas, de muletas a los mutilados o de carritos a los atáxicos, formalizará un contrato con la Botanical para partir piernas.

La Compañía recibe a pensionistas de ambos sexos sin distinción de nacionalidad, dado que la Caridad no es jacobina.

Por todo lo expuesto puede Vd. juzgar la grandeza y el futuro de esta Compañía, fundada sobre unos magníficos cimientos de religión y oro y con sucursales en todos los Estados de la Unión, incluidas las Misiones.

A continuación constan las firmas de los fundadores de la Compañía.

¿Y la justicia? La justicia también forma parte de la Compañía, pues es ciega...

Y ya no queda ni una acción... Decididamente, nada hay como nuestro pueblo para la filantropía.



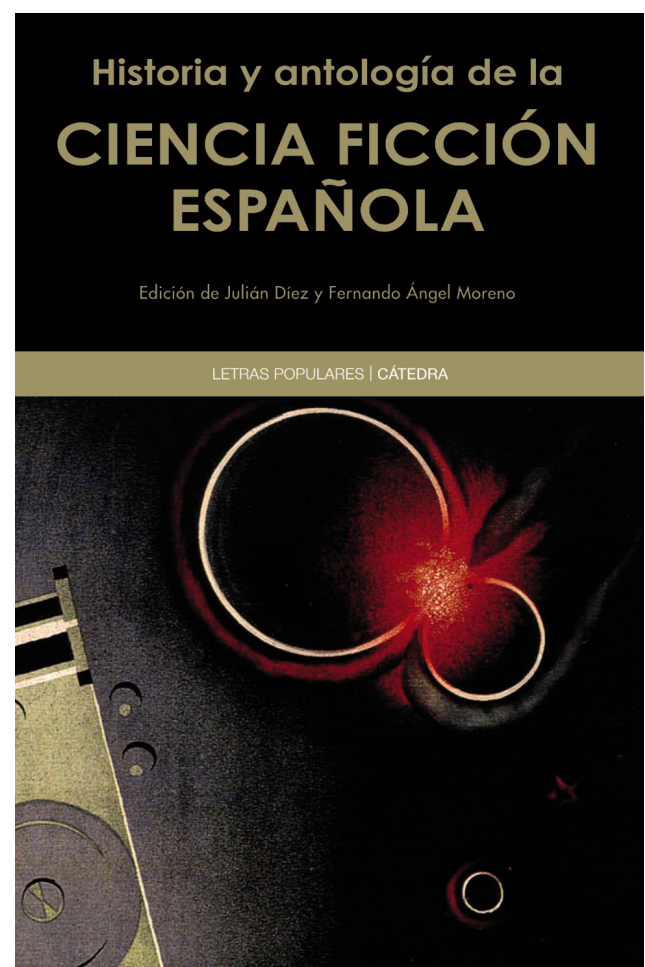
# Doble Hélice: Historia y antología de la ciencia ficción española

por Mikel Peregrina Castaños  
y Juanma Santiago

Historia y antología  
de la ciencia ficción española  
Julián Díez y Fernando Ángel Moreno

Madrid: Cátedra, 2015  
(Col. Letras populares #14)  
520 páginas

ISBN: 978-84-376-3337-4





## Historia y antología de la ciencia ficción española

Mikel Peregrina Castaños

*Un nuevo hito en la historia  
de la ciencia ficción española*

**H**istoria y antología de la ciencia ficción española supone, sin lugar a dudas, un órdago con todas las de la ley al mundo académico. Este hito deja sobre la mesa la valía de un género largamente ignorado dentro de las letras hispanas y demuestra la viveza, variedad e historia que la ciencia ficción ha tenido en España. Tras esta obra, cualquier crítico, investigador o académico, de esos tan apegados a su cátedra que pierden el horizonte de la novedad, que no tuviera en cuenta la existencia de la ciencia ficción o mantuviese una actitud opuesta (desde la ignorancia) o reticente, no es más que un dinosaurio en vías de extinción.

Julián Díez y Fernando Ángel Moreno, dos grandes conocedores de la ciencia ficción española, afrontaron nuevamente una tarea que no les resultaba novedosa. Ambos, por separado, son responsables de dos de las cuatro compilaciones de ciencia ficción española reciente: Díez de *Antología de la ciencia ficción española (1982-2002)*, en Minotauro, y Moreno de *Prospectivas. Antología del cuento de ciencia ficción española actual*, en Salto de Página.

Sin embargo, el hecho novedoso es que hayan conseguido que una plataforma editorial de reconocido prestigio académico como es Cátedra haya aceptado su propuesta de una antología. Eso sí, dentro de su colección Letras Populares, una línea paralela de la editorial, dirigida por Javier Fernández y Ana Belén Ramos, centrada en la reivindicación de la valía literaria de textos que antaño habían sido etiquetados injustamente como «paraliteratura», pero que múltiples estudios académicos se han encargado de revalorar. Hablamos aquí de autores como H. P. Lovecraft, Aldous Huxley, Raymond Chandler, Yevgeni Zamiatin e incluso del español José Mallorquí.

En este punto, la queja se podría dirigir al nombre de dicha colección: «Letras populares». El hecho de que Cátedra haya destinado esta *Historia y antología de la ciencia ficción española*, así como el resto de obras de la colección, a una rama denominada «Letras populares» recuerda el aún más obsoleto término de «subliteratura», con lo que da la

Tras esta obra, cualquier crítico, investigador o académico, de esos tan apegados a su cátedra que pierden el horizonte de la novedad, que no tuviera en cuenta la existencia de la ciencia ficción [...], no es más que un dinosaurio en vías de extinción.

impresión de que quiere recuperar la antigua línea divisoria entre alta y baja literatura, aquella que el escritor y filósofo italiano Umberto Eco se encargó de refutar. Sin embargo, los estudios introductorios que acompañan las ediciones, así como el aparato bibliográfico, procuran mirar precisamente hacia el lado opuesto. Con ese cuidado académico es como la colección busca reivindicar una revisión del canon literario occidental, destacando su variedad y el cultivo de otros géneros literarios que han madurado al margen de la corriente llamada *general* de la literatura.

Como indicaba más arriba, la elección editorial supone desde luego para esta nueva selección de Julián Díez y Fernando Ángel Moreno un mérito más que loable. Ahora bien, ¿es verdaderamente una antología innovadora? Conviene señalar en este punto que realizar una selección para una antología nunca es tarea tan sencilla como pueda parecer. Al elegir un parámetro de corte siempre se limitan las opciones, y aunque se procure sustentar sobre criterios objetivos, nunca se puede evitar cierta subjetividad. Además, pueden plantearse por el camino imposiciones de tipo editorial o comercial que resten libertad al compilador en su tarea. Hay que reconocer que por muy lograda que resulte la tarea, la selección nunca gusta a todos los lectores, quienes encontrarán carencias o disentián con la compilación.

La antología pretende mostrar una visión diacrónica de la ciencia ficción española, para lo cual los editores han realizado unas secciones que reflejen la práctica del género en cada época: dos relatos previos a la Guerra Civil, dos del primer periodo



## Historia y antología de la ciencia ficción española

del franquismo, hasta los años setenta, dos de los años setenta y ochenta, tres de los años noventa y dos de la década precedente, ya en el siglo XXI. Es, desde luego, una postura ilustradora, pero controvertida. Los editores se enfrentan al problema de la desigualdad de la calidad literaria de cada uno de estos momentos.

Debe recordarse en este punto que son los años noventa los considerados como la Década Dorada del género en España, y el hecho de que su peso sea igual al del resto de épocas indica que en este periodo quedan suprimidos otros muchos destacados escritores, a quienes los editores llaman «Generación Hispacón», que bien podían haberse incluido, como Rafael Marín, Rodolfo Martínez, Eduardo Vaquerizo, León Arsenal o Daniel Mares. Hacia tal fin, es obvio indicar que los dos editores buscaban distanciarse de sus dos antologías previas —más arriba citadas—, donde precisamente recogían la producción literaria de ciencia ficción de dicho periodo histórico, la de Díez, y también del posterior, la de Moreno.

A ello debe sumarse el carácter oscilante de la ciencia ficción española, cuya historia se explica en parte mediante la conocida como «teoría del péndulo», acerca de sobre la publicación de libros de ciencia ficción, y que Díez y Moreno explican como una «saturación de colecciones durante unos pocos años y posterior acumulación de saldos de la mayoría de ellas» (88). Dicha teoría explica, por un lado, periodos de elevada publicación de obras del género en España (tanto traducciones como escritos de autores autóctonos) frente a otros periodos de sequía, donde las posibilidades de publicación son escasas y muchos escritores abandonan el género ante la imposibilidad de profesionalizarse.

El encomio en este punto que se puede hacer a la selección de Julián Díez y Fernando Ángel Moreno es que hayan pretendido tratar con igualdad todos los periodos de la ciencia ficción española, salvando sus reticencias personales con respecto a ciertos momentos de la misma e intentando compensar esta desigualdad literaria con ejemplos que fueran referentes de cada época, y que además mostraran en diacronía la variedad del género en nuestro país, es decir, mostraran diferentes ramas temáticas en las que se deriva la ciencia ficción.

En general, como se puede observar, son mayores las virtudes que los defectos, a pesar de que los dos compiladores reconozcan las limitaciones de su trabajo. Por ese motivo, hay que hilar fino para reflejar aquellos escasos puntos que quizás podrían

mejorarse en esta ya de por sí excelente selección e introducción. En ese sentido, sobre muchos de los puntos de este trabajo, pocos errores se pueden alegar. Por ejemplo, la extensa bibliografía tan solo merece halagos. Esta bibliografía, trabajo de Mariano Martín Rodríguez, es una herramienta de consulta indispensable para cualquier investigador o aficionado que decida acercarse al género de una manera más intensa. Lo único que cabe indicar a este respecto es que dicha base bibliográfica está siendo ampliada, completada y actualizada progresivamente por su compilador.

Por otra parte, la historia de la ciencia ficción española, que los dos editores ya habían explicado con anterioridad (Díez en su antología citada de 2003 y Moreno en un artículo de 2007 titulado «Notas para una historia de la ciencia ficción en España») se ve aquí depurada y ligeramente ampliada. Destaca a este respecto la capacidad que tienen los dos antólogos de resumir lo que ha sido la ciencia ficción en España, ofreciendo las claves de cada época. Además, ofrecen un tratamiento de respeto y sitúan en un correcto papel en el desarrollo del género aquellos casos que pudieran ser más debatidos, como el papel de las colecciones de bolsillo que estuvieron tan de moda en los años cincuenta.

Más interesante aún es el apartado sexto, dedicado a la crítica de ciencia ficción en España, donde los dos editores reflejan un esbozo de la consideración crítica que ha tenido la ciencia ficción entre los propios aficionados a través de libros y ensayos científicos, prólogos de obras, revistas y fanzines, e Internet. Sin duda, es este un interesante punto de partida para el estudio de la recepción y concepción del género según épocas, así como para perfilar el papel que han tenido en el desarrollo del mismo cada una de las publicaciones que a él se han dedicado, como sucede con los casos de *Nueva Dimensión*, *Gigamesh* o *BEM*.

Ambos reconocen haber cerrado la introducción con «la sensación de haber perfilado muy superficialmente lo que es y ha sido el género, así como la complejidad de su desarrollo en España» (116). De ese modo, adoptan una actitud precavida sobre aspectos muy concretos que se les podría indicar como posible defecto, o sobre detalles que investigaciones futuras refuten. Presentan, a su vez, la historiografía de la ciencia ficción española como un proyecto aún en crecimiento, lleno de posibilidades para desarrollar por parte del mundo de la investigación, por lo que invitan a que se siga ahondando en una materia, como mínimo, sugerente.



## *Historia y antología de la ciencia ficción española*

Llama la atención que, tras realizar esta justificada división, el resto de la introducción, incluida la división temática realizada a continuación, no mantenga esta línea divisoria y se limite a señalar ocasionalmente qué novelas son prospectivas.

Lo mismo sucede con el apartado teórico inicial, el siempre problemático de la definición del género. En este caso, Díez y Moreno explican la división entre lo prospectivo y la ciencia ficción, ya de forma mucho más clara y desprendida de la carga de las acostumbradas citas académicas (como sucedía en el estudio de Moreno *Teoría de la literatura de ciencia ficción. Retórica de lo prospectivo*). Se percibe este punto como una madurada reflexión de toda una época<sup>1</sup> donde a fuerza de dar vueltas y vueltas a dicha división, esta ya queda más clara (e incluso se va asentando en el ámbito académico). Además, esta diferenciación se mueve paralela, como explican los dos editores en la introducción, con la separación que tradicionalmente se ha realizado en ámbitos académicos entre la literatura de lo fantástico y la literatura maravillosa.

Resulta encomiable, además, ver que ya en España las citas para una habitual introducción donde se busque definir la ciencia ficción deben ser de estudios mucho más recientes y reveladores que ya llevan años influyendo en el mundo académico anglosajón. Me refiero aquí ya no solo a la utilización del nóvum de Darko Suvin, sino a las citas que los autores incluyen de otros investigadores y profesores universitarios como Carl Freedman o Itsvan Csicsery-Ronay, Jr.

No obstante, llama la atención que, tras realizar esta justificada división, el resto de la introducción, incluida la división temática realizada a continuación, no mantenga esta línea divisoria y se limite a señalar ocasionalmente qué novelas son prospectivas. Analizadas con detenimiento, no queda claro que las líneas temáticas en las que, según los dos editores, se subdivide el género sostengan la diferencia entre ciencia ficción y prospectiva (algunas de esas líneas temáticas tienen ejemplos de ambos modelos, como la *space opera*), pues, como Díez y Moreno no pueden más que concluir en este punto: «las divisiones genéricas nunca representan categorías estancas y perfectas, sino que por lo general muestran cierto hibridismo» (23).

Precisamente, acerca de esa división temática realizada tras la definición del género, parece poco adecuado que en una introducción sobre la historia de la ciencia ficción española los dos editores aprovechen para hacer este largo desglose, de cerca

1. Me remito en este punto, por ejemplo, a los textos del propio Julián Díez en esta revista sobre el binomio ciencia ficción y prospectivo: «Ayer y mañana del estudio de la ciencia ficción en España» (2007, nº 6: 5-12) y «Secesión» (2008, nº 10: 5-11).



## *Historia y antología de la ciencia ficción española*

de cuarenta y cinco páginas, que enumera los múltiples subtemas que posee el género: desde el viaje en el tiempo al *fix-up* de relatos, pasando por distopías, ucronías o el ciberpunk, entre otros. En total, se trata de veinte categorías que muestran la íntegra visión que ambos tienen de la ciencia ficción, así como una subdivisión algo distinta a la que se suele realizar en los estudios de ciencia ficción.

Sin embargo, este detalle acerca la introducción al concepto de la guía de lectura, puesto que el estudio introductorio otorga incluso más peso a esta sección que a la historia del género en España, el cual, ya puestos a jugar con la libertad de espacio, podría haber sido ampliado y expuesto con más detenimiento y no con la síntesis veloz, eso sí precisa, con que se explican las diversas épocas por la que pasa el género en nuestro país.

A ello hay que sumar que al final los dos editores ofrecen una recomendación de cinco novelas destacadas de algunas de las secciones ya tocadas en esa división temática de la ciencia ficción. Se trata de una recomendación sobre la que ambos antólogos aclaran que ni es exhaustiva ni se ciñe realmente a sus propios gustos. Da la sensación, en cierto modo, de que tanto Díez como Moreno han querido proponer su propia línea de recomendación a los lectores, reflejando en comparativa discrepancias con otras guías precedentes, con las que discrepan abiertamente, como la de Miquel Barceló, *Ciencia ficción: Guía de lectura* (la cual acaba de ser reeditada con escasos cambios).

Además, resulta anómalo que Díez y Moreno destaquen en ese apartado muchas novelas, en general estadounidenses, cuando luego resulta que nos encontramos ante una selección de cuentos españoles. Surge la duda, por tanto, de por qué se recomiendan más obras anglosajonas que hispanas,

así como más novelas que cuentos, dado que estamos ante una antología de relatos, y de por qué se acerca la introducción a ese tipo de obras de carácter bibliohistoriográfico que intentan confeccionar un canon del género.

A ello hay que añadir que no todas las ramas de la ciencia ficción señaladas poseen ejemplos españoles. No los incluye, por ejemplo, la variante cosmológica y religiosa, a pesar de que podría haberse citado algún autor, como Pedro Sánchez Paredes, o los cuentos de Félix M. Quintanilla en el volumen IX de la *Antología de novelas de anticipación* que sacó en 1969 la editorial Acervo. Mismo caso cabe destacar con la categoría denominada «El distinto», que podría haber incluido ejemplos como el cuento de Domingo Santos «Extraño».

Es fácil entender que esta carencia se deba a la inexistencia de textos relevantes en todas ellas (dada la cantidad de sombras de la ciencia ficción española). Es casi una obviedad resaltar que algunos de los ejemplos españoles que podrían indicarse en cada variante temática ofrecida en el estudio introductorio no alcanzan suficiente calidad literaria como para ser tenidos en cuenta. Se entiende así, en parte, por qué los antólogos deciden ignorar esos casos.

Sin embargo, Díez y Moreno afirman que «la ciencia ficción española de todos los tiempos toca todos los géneros» (71). En ese sentido, quizás se hubieran podido, entonces, señalar ejemplos, advirtiéndoles después si poseían o no cierta calidad literaria. Ya que los dos antólogos no han conseguido destacar ejemplos de cierta relevancia en todos los subgéneros, choca aún más la división en categorías realizada. La excusa que se les puede conceder en este punto es una ignorancia consciente, precisamente por no desalentar al lector ante posibles ejemplos que lo hubieran hecho rehuir definitivamente de la lectura de ciencia ficción española, o reavivar los viejos tópicos sobre la baja calidad de la misma.

Al margen de esa cuestión, conviene indicar que el tono de la introducción huye de la retórica académica. Se busca una depuración bibliográfica que lleva a los autores hacia el terreno del ensayo, aligerando el trabajo de citas y de referencias a estudios más allá de lo que han considerado lo mínimo imprescindible. A veces incluso es posible toparse con citas sin su correspondiente referencia bibliográfica. Ello otorga una mayor legibilidad a cualquier lego que se acerca por primera vez al género, pero resta carácter científico a su introducción, que

El tono de la introducción huye de la retórica académica. Se busca una depuración bibliográfica que lleva a los autores hacia el terreno del ensayo.



## Historia y antología de la ciencia ficción española



parece poco convencional para una editorial como Cátedra, a pesar de incluirse en la colección «Letras populares». Este detalle asombra, puesto que es bien sabido que ambos seleccionadores poseen un profundo conocimiento bibliográfico sobre la ciencia ficción.

En diversas ocasiones los dos editores realizan algunos ataques puntuales contra un sector contrario al género, una postura que se sustenta en la ignorancia y que resulta hoy, como se ha destacado al principio, incluso anacrónica, pero que por desgracia permanece en ciertos círculos. Dichos ataques son comprensibles por parte de dos acérrimos y críticos defensores del género que han lidiado contra diversos prejuicios negativos, y que aprovechan la nueva plataforma de difusión otorgada por la editorial Cátedra para lanzar esta clásica reivindicación de la calidad de la ciencia ficción. Tal importancia otorgan a este punto que constituye el tercer objetivo de su antología, cuando explicitan: «Esperamos haber demostrado la importancia del estudio de esta literatura, que aún cuenta con cierta animadversión en según qué círculos intelectuales» (117).

A pesar de ello, la configuración final de este proyecto editorial en Cátedra ya da fe de ese paulatino cambio en la visión que la filología española debe tener sobre la ciencia ficción, por lo que los dos editores parecen tomar su enorme éxito como pie para la revancha, en vez de vanagloriarse legítimamente en reivindicación del género. Debe tenerse en cuenta, en todo caso, que la consecución de una antología publicada por Cátedra supone un avance considerable para la aceptación académica de los estudios sobre ciencia ficción.

Fuera de cuestiones relativas al estilo, quizás uno de los aspectos que más se echan en falta es que en la introducción no aprovechen los dos editores para destacar el diálogo que entabla esta antología con las precedentes. En ese aspecto, se podía haber señalado la tradición de compilaciones de relatos de ciencia ficción española, así como explicar en qué sentido se acercan y se alejan de aquellas recopilaciones previas que funcionaban como modelo según épocas: la previa a la Guerra Civil que realizó Nil Santiáñez-Tiό en 1995, las relativas a la época del franquismo (al menos las dos realizadas por Domingo Santos en 1966 y en 1982), y las más contemporáneas que habían realizado tanto Julián Díez en 2003 como Fernando Ángel Moreno en 2012, ambas ya citada previamente.

Aun así, al margen de esos pequeños contratiempos propios de un logrado proyecto que los propios

editores perciben como imperfecto y acerca del cual invitan a que futuros investigadores sigan ahondando en el estudio del género y rellenando aquellos espacios aún vacíos, esta *Historia y antología de la ciencia ficción española* tiene numerosos aspectos destacables. Algunos de ellos se remiten al acierto en la selección de algunos de los relatos, a pesar de ese parámetro diacrónico que limitaba, como se explicó al principio, la libertad de elección de los antólogos.

Por una parte, en dicha compilación se percibe que trabajar con Cátedra obligaba a una presencia mínima dentro de esta antología de ciertos nombres de peso, con afán de dar visibilidad a la antología. El primero de ellos es el de José Martínez Ruiz, *Azorín*, con un cuento sobre el fin de todo lo que existe.<sup>2</sup> La inclusión del relato de *Azorín*, «El fin del mundo», adquiere mayor justificación si se compara su sobresaliente calidad con la de otros ejemplos contemporáneos. Además, este cuento se puede salvar porque no había aparecido previamente en otras antologías, como la ya citada de Nil Santiáñez-Tiό. El problema aquí es que, a diferencia de Nilo María Fabra, de quien se ha seleccionado «Cuatro siglos de buen gobierno», la mayoría de los autores de este periodo solo posee un cuento clasificable en la ciencia ficción. Se aprecia, si uno ojea la ciencia ficción previa a la Guerra Civil, que esta aparecía practicada por muchos escritores de peso, pero solo de forma tangencial dentro del conjunto de su obra (*Clarín*, Unamuno o Pérez de Ayala entre otros).

2. Conviene recordar aquí que una parte importante de la amplia producción cuentística de *Azorín* se inserta, precisamente, en lo fantástico, lo que muestra la falta de escrúpulos del escritor alicantino respecto a los denominados géneros proyectivos.

Se aprecia que la CF [antes de la Guerra Civil era] practicada por muchos escritores de peso, pero solo de forma tangencial dentro del conjunto de su obra (*Clarín*, Unamuno o Pérez de Ayala, entre otros).

## Historia y antología de la ciencia ficción española



Después hay un gran salto temporal hasta Tomás Salvador, obviando por escasa (que no inexistente) la ciencia ficción durante los años cuarenta y cincuenta. «Polizón a bordo» es uno de los cuentos sobre su personaje de Marsuf, el vagabundo del espacio, con el cual realizó una serie juvenil. Salvador es nombre de peso en esta compilación. Fue un escritor de muy variados registros, ganador del Premio Nacional de Literatura en 1954 por *Cuerda de presos*, y que escribió ciencia ficción con conocimiento de causa, a sabiendas de las posibilidades que ofertaba el género, como bien argumentó él mismo en el prólogo a su genial novela *La nave* (1959). Sin embargo, su obra de peso es más novelística que cuentística, lo que refleja la dificultad de los dos antólogos para encontrar algún cuento suyo para incluir en esta composición. Aun así, parecen haberse pasado por alto otros cuentos de ciencia ficción de Salvador fuera de la literatura juvenil, como «La necesidad de morir» o «El hombre más pequeño del mundo».

Otro escritor cuya inclusión genera polémica es la presencia de Domingo Santos, probablemente elegida más por la labor de Santos como promotor del género que por su valía literaria, la cual era mayor en otros contemporáneos como Juan G. Atienza, de quien podían haberse incluido textos como «Las tablas de la ley». Además, los antólogos eligen «Gira, gira», cuento ya editado en antologías anteriores, pero ellos mismos habían subrayado otros dos cuentos conseguidos de Santos, como «Extraño» o «Si mañana hemos de morir», quizás más apropiados para esta antología. Probablemente el argumento de los antólogos sobre esta selección se deba, por una parte, al carácter humorístico del cuento, y al hecho de que sea uno de los textos de Santos que menos ha envejecido, dado que el problema que trata, el del tráfico en las grandes ciudades, tiene aún más vigencia en nuestros días.

Muy acertada es, en cambio, la presencia de Gabriel Bermúdez Castillo, de quien se ha evitado el más conocido «Cuestión de oportunidades» —varias veces reeditado— por el relato «La última lección sobre Cisneros». Sin duda, la presencia de Bermúdez Castillo responde al lugar clave que ocupa este escritor en la creación de una ciencia ficción autóctona, repleta de un humor socarrón, típico de sus mejores novelas como *Viaje a un planeta Wu-Wei* (1976) y *El señor de la rueda* (1978).

Seguido de Gabriel Bermúdez Castillo, aparece el peculiar caso de Enrique Lázaro, con «La ciudad cuyo nombre era Llavevemuertos», cuyos persona-

lísimos cuentos rozan los límites genéricos, lo que puede llevar a dudar de su afinidad con la ciencia ficción.<sup>3</sup> Recientemente, la obra de este peculiar escritor, inscrita en el fantástico e ilógico mundo de Tierra Vaga, fue publicada por Sportula, lo que demuestra la recuperación que está disfrutando la labor cuentística de Lázaro. Los cuentos de este autor se caracterizan por una hipertrofia de la acción lógica, donde la concatenación de acontecimientos no responde a las normas clásicas de la narración, objetivo que cumple mediante la permanente búsqueda de la sorpresa. La narración, que parece en inicio un progreso carente de rumbo, en realidad propone un plan meditado de oposición a todos los modelos literarios canónicos, rompiendo con todos los presupuestos de la lógica, e invirtiéndolos mediante la fuerza subversiva del humor.

Pasando a los años noventa, aparece César Mallorquí, de quien se ha seleccionado «La pared de hielo», con lo que se rompe la tradición de incluir su otro señalado relato «El rebaño». César Mallorquí, autor hoy de reconocido prestigio dentro del ámbito de la literatura juvenil, con obras como *La isla de Bowen* (2012), empezó en los años noventa a escribir ciencia ficción, género en el que legó algunos excelentes relatos, como este aquí escogido.

En concreto, «La pared de hielo» es un relato apocalíptico que muestra el fin de la humanidad, pero también refleja la maestría estilística de este escritor. Hay en el relato un elevado dominio del tiempo narrativo, con continuas prolepsis y analepsis que hacen que sea el final el que permita al lector cuadrar todas las piezas del rompecabezas. En esta historia de destrucción, se explota la figura del científico loco que se cree superior a cualquier dios. Con ello, la destrucción de toda nuestra sociedad adquiere una formidable dosis de verosimilitud.

Menos original es la aparición en esta antología del relato «El bosque de hielo», de Juan Miguel Aguilera, pues que este suela ser un relato seleccionado para este tipo de compilaciones responde al hecho de que es, desde luego, el mejor relato español de ciencia ficción *hard* o especulación científica seria. Su precedente más inmediato sería el menos

3 . A título personal debo declarar aquí mi discrepancia con los antólogos, puesto que, a mi juicio, la obra de Enrique Lázaro, inserta en el mundo de Tierra Vaga, se circunscribe con más comodidad a los parámetros de la literatura maravillosa, tal y como argumento en el artículo «El humor en un sinsentido: *Cuentos de la Tierra Vaga*, de Enrique Lázaro», en *Cuadernos de Aleph*, nº 6, pp. 99-125. Ello no resta, desde luego, el valor de la obra de Lázaro, que presenta una interesante parodia de todo tipo de presupuestos lógicos.

## Historia y antología de la ciencia ficción española

logrado y muy clarekiano «Naufragio en Titán», de Javier Redal, lo que nos remontaría más de una década atrás.

Elia Barceló es la única presencia femenina de todo el volumen. Es verdad que en la ciencia ficción española no han abundado las mujeres, y que esta escritora alicantina no solo es una excepción, sino que sus escritos poseen una elevada calidad. Por suerte, en los últimos tiempos el panorama está cambiando y más autoras, con planteamientos interesantes, se están afiliando al género, como Sofía Rhei o Cristina Jurado. Normalmente se ha elegido de Elia Barceló su relato «La estrella», y ahora, igual que con Mallorquí, los dos antólogos se separan de la tradición para ofrecer otro gran relato suyo, «Mil euros por tu vida».

Por su parte, José María Merino es también una presencia debido a su renombre, puesto que se trata de un académico de relevante prestigio que ha reiterado en diversas ocasiones su afición como lector de ciencia ficción (aunque sus gustos hayan quedado anclados en los años ochenta). El texto de Merino, «El viaje inexplicable», es más bien un experimento metaficticio en diversos tiempos narrativos que reflexiona sobre el concepto de la suspensión voluntaria de la incredulidad, de la que habló el crítico romántico Samuel T. Coleridge, ante la ficción, pero que carece de un planteamiento de ciencia ficción *stricto sensu*.

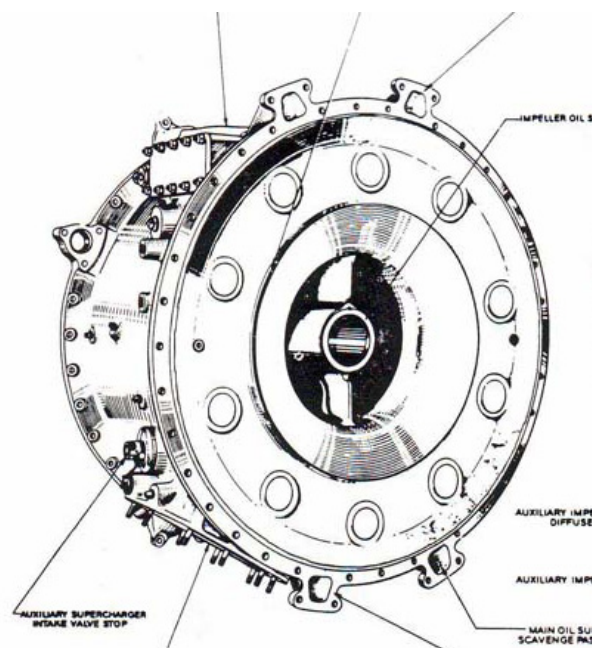
Como advierten en la nota introductoria al autor los dos antólogos, «a Merino parece gustarle más jugar con la ciencia ficción y leerla que ponerse en serio con ella» (407). Por ello, es un buen punto para recordar que en la introducción muchos otros escritores contemporáneos a Merino habían sido sugeridos, algunos de ellos con interesantes antologías en su haber, como Eduardo Vaquerizo o Daniel Mares. Quizás su inclusión hubiera podido ser más legítima, pero lo que verdaderamente revela esta discrepancia es, como ya se vio al principio, la descompensación de épocas que existe en la historia de la ciencia ficción española.

El último de todos los escritores, y el más joven, es el malagueño Juan Jacinto Muñoz Rengel, un escritor que está en pleno desarrollo. Su inclusión supone una apuesta —y en este caso acertada— de los antólogos a favor de los nuevos escritores que prometen seguir renovando el género. «London Gardens» propone un planteamiento más moderno, dentro de la rama del *steampunk*, ese retrofuturismo ambientado en la Inglaterra victoriana donde se recrea la tecnología —véanse los autómatas

en el relato— a partir de maquinaria a vapor. Sin embargo, este relato trasciende de la mera ambientación para recrear, desde una postura científica, el tópico de la vida marciana. Se transforma así en un relato de primer contacto, con un científico como protagonista, ante el enigma de una forma de vida incomprensible, y con un giro final inesperado.

En conclusión, al margen de las muchas virtudes que se pueden destacar de esta antología —y que ya diversos críticos han destacado en Internet—, siguen quedando algunos flecos sueltos. De ese modo, si bien los dos antólogos aluden en la introducción que su primer objetivo es el de abrir debates que en el futuro enriquezcan el conocimiento del género, dejan aún puertas abiertas en un proyecto magno y parcial (a causa de su generalidad), que debe ser completado progresivamente por nuevas y futuras aportaciones, una vez ha quedado más que demostrada la valía literaria de la ciencia ficción.

Ellos mismos saben que lo que acaban de dejar sobre la mesa no es la propuesta definitiva de una antología de la ciencia ficción española, sino una gran baza que permitirá ganar una partida, pero no todo el juego. Esta *Historia y antología de la ciencia ficción española*, como se apuntaba al comienzo, supone un nuevo hito en la historiografía del género, y por ello va a ocupar un lugar clave en la misma, pero, en su concepción, invita aún a que en el futuro se siga caminando en esta vía y se siga enriqueciendo la visión de un género, la ciencia ficción, que ha ofrecido, ofrece y seguirá ofreciendo numerosas posibilidades a escritores, críticos e investigadores. ●



# Historia y antología de la ciencia ficción española

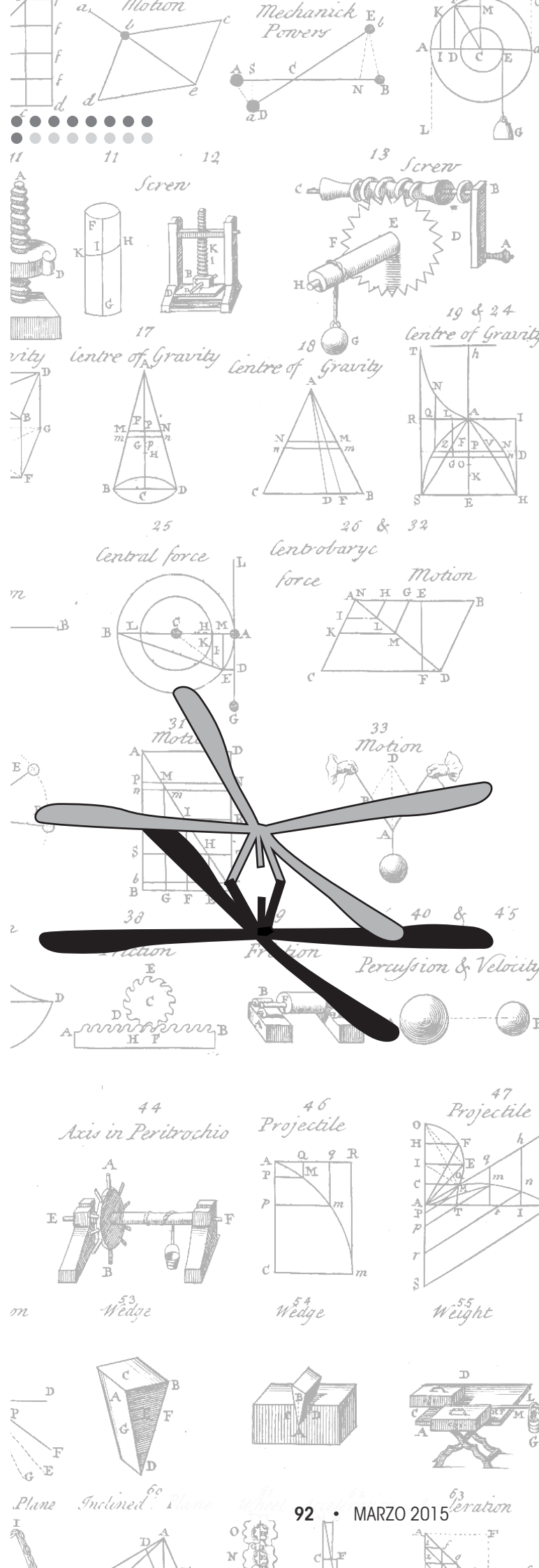
Juanma Santiago

**Hasta aquí ha llegado el fandom.  
Ahora es el turno de los académicos**

Causa admiración la modestia con la que Julián Díez y Fernando Ángel Moreno, coantólogos y editores de esta *Historia y antología de la ciencia ficción española*, insisten en que se han limitado a lanzar pistas sobre algunos asuntos, que esperan que desarrollen y acaben otros investigadores. Lejos de plantearla como el punto de inflexión que es, la consideran como un jalón en el camino hacia una historiografía sobre la ciencia ficción española más abierta de miras y totalizadora, capaz de superar la arbitraria distinción entre *fandom* y academia.

Me explico. Aunque esta no es la primera antología que pretende integrar toda la ciencia ficción española (mérito que Mikel Peregrina atribuye al número 7 de *Anticipación*), sí es la más completa. De por sí, esto ya es mérito suficiente para recomendársela a cualquier aficionado, profesor universitario, alumno o simple interesado en la materia. Aparece en una colección (Letras Populares) que está trasladando al ámbito académico a autores como H. P. Lovecraft, Robert E. Howard o José Mallorquí, que hasta hace poco eran patrimonio exclusivo de frikis, fandomitas, eruditos solitarios o coleccionistas. A esta apertura de miras no es ajena la trayectoria del codirector editorial, Javier Fernández, ávido lector del género pero también autor (*Cero absoluto*, una recomendable mezcla de distopía y guiños literarios) y editor con galones (la colección El Nopal Negro, de Berenice, en la que aparecieron la traducción imposible de *Dudo Errante*, de Russell Hoban, y la reedición de *La nave*, de Tomás Salvador).

Fernández encarna un perfil profesional y literario al alza, y al que también responde uno de los seleccionadores, Fernando Ángel Moreno, quien transitó de la crítica literaria en revistas especializadas (*Gigamesh* o *Solaris*) a la edición de publicaciones (la primera etapa de esta *Hélice*) y, después, a la docencia universitaria y el ensayo, sin olvidar su labor en el seno de la Asociación Cultural Xatafi (la citada *Hélice* o los premios Xatafi-Cyberdark). El trabajo seminal de la indispensable «Introducción» que abre este volumen es su tesis doctoral, *Teoría de la literatura de ciencia ficción. Poética y retórica de lo prospectivo* (Vitoria, PortalEditions, 2011), en la





## Historia y antología de la ciencia ficción española

que supera las voluntaristas tesis previas sobre la materia (en particular, la de Carlos Saiz Cidoncha) y acuña una imagen de marca como docente que hace del frikismo su seña de identidad. El lenguaje ha cambiado: ya no citamos a Jacques Sadoul al encabezar un ensayo, sino a Istvan Csicsery-Ronay, Jr., pero la intención es la misma: dejar constancia de que hemos ganado la batalla de la crítica académica aun a costa de aburrir definitivamente al lector habitual de género y, en definitiva, que teníamos razón y la ciencia ficción se merecía el mismo tratamiento que cualquier otra manifestación literaria. Siempre habrá francotiradores solitarios que naden a contracorriente (Nil Santiáñez-Tió, Francisco Torres Oliver o Rafael Llopis), diletantes que aprovechen sus conocimientos enciclopédicos para erigirse en los versos sueltos del mundillo investigador (Luis Alberto de Cuenca o Pilar Pedraza) o frikis que se labren una sólida reputación tirando de conocimientos enciclopédicos, intuición o una biblioteca familiar impresionante (Juan Carlos Planelles o Emilio Serra). Pese a ser importantes, estos arquetipos están dando paso a una comunidad de investigadores que, a imagen y semejanza de las publicaciones de referencia en el ámbito anglosajón (en cuyos sumarios aparecen, oh vergüenza, antes que en las publicaciones especializadas españolas), ha llevado el análisis de la historia de la ciencia ficción española a niveles de profundidad conceptual que no se habían visto jamás. David Roas, Fernando Ángel Moreno, Mariano Martín Rodríguez, Teresa López Pellisa, Sara Martín, Pere Gallardo, Alberto García-Teresa, Antonio Rómar, Mikel Peregrina, Cristina Martínez, Genara Pulido, Steven Bermúdez o Jordi Llaboré están revisando toda la historiografía del género; en mi opinión, para bien, y, no menos importante, con cierta sensación de unidad y esfuerzo común. Gracias a ellos hemos (re)descubierto obras como *La bomba increíble*, de Pedro Salinas; *La fundación*, de Antonio Buero Vallejo; *La revolución sentimental*, de Ramón Pérez de Ayala; o *El archipiélago maravilloso*, de Luis Araquistain, invisibles hace veinte años para el lector de género, pero que ahora son indiscutibles en cualquier canon que se precie. La presencia de Fernando Ángel Moreno garantiza el enfoque académico de la introducción, pero también el rigor metodológico y la visión histórica de conjunto.

El perfil de Julián Díez, impulsor de la antología, es diferente. Se trata del aficionado procedente del núcleo duro del *fandom* que ha aprovechado su experiencia profesional como periodista para dirigir

publicaciones en las que plasmar sus ideas renovadoras sobre el género e intentar redefinir las bases conceptuales de este. Durante más de una década se embarcó en iniciativas cada vez más ambiciosas: un cauce para que los autores noveles dieran a conocer sus obras (el primer *Visiones propias*), un fanzine rupturista que se quedó a medio camino pero apuntó ideas interesantes (*Núcleo Ubik*), la etapa dorada de una revista que adquirió mentalidad y comportamientos profesionales gracias su labor de dirección (*Gigamesh*) y la labor de editor, ya plenamente campbelliana en su doble intención pedagógica y literaria (*Artifex Segunda Época* y *Artifex Tercera Época*). En cuanto a su labor como ensayista, Díez abrió caminos a la historiografía de la ciencia ficción española de los años noventa con dos piezas fundamentales: «Ensayos introductorios a la CF española» (*Gigamesh* 11, 1997) y la serie «Las colecciones de CF» (*Gigamesh* 14-29, 1998-2001). El primero fue absolutamente innovador (nadie había hecho algo tan obvio como agrupar y analizar las obras de referencia sobre el género, lo cual nos dice mucho de la desidia con que el *fandom* trata la no ficción) y el segundo era prácticamente una historia abreviada de la edición de CF en España y los países hispanoparlantes. En años posteriores, Díez ha profundizado en las definiciones teóricas sobre el género, con la intención de hallar la razón de ser de este y sus posibles futuros. Hay que atribuirle la distinción entre ciencia ficción y prospectiva, de uso común en publicaciones como *Hélice* y, por supuesto, en la introducción de la antología que nos ocupa. Dos buenos ejemplos de este afán por redefinir el género son «Ayer y mañana del estudio de la ciencia ficción en España» (*Hélice* 6, 2007: 5-12) y «Secesión» (*Hélice* 10, 2008: 5-11).



## Historia y antología de la ciencia ficción española

Como vemos, la base teórica y los conocimientos sobre los relatos del género se les presuponen a Díez y Moreno. De hecho, ya habían marcado dos de los cuatro hitos tenidos hasta ahora por canónicos para cualquier lector y estudioso de la ciencia ficción española.

El primero había sido *Lo mejor de la ciencia ficción española* (Martínez Roca, 1982), seleccionada por Domingo Santos, y de la que Díez y Moreno rescatan «Gira, gira», del propio Santos, y «La ciudad cuyo nombre era Lluvemueertos», de Enrique Lázaro. Leída ahora, conserva su vigencia y es un buen testimonio de la época dorada de *Nueva Dimensión*, a pesar de los defectos que siempre se le han achacado: la ausencia de relatos procedentes de otras publicaciones (ni los fanzines de la época ni «la oposición», *Zikkurath*, han envejecido bien, aunque la figura y algunos relatos de Eduardo Haro Ibars merecen un lugar en las antologías históricas) y, sobre todo, el conservadurismo de Santos al no atreverse a publicar relatos de autores que por aquel entonces comenzaban a despuntar (Rafael Marín, Elia Barceló y Juan Miguel Aguilera).

Díez se apuntó el segundo hito con la *Antología de la ciencia ficción española. 1982-2002* (Minotauro, 2003), que se convirtió en la heredera conceptual y temática de la antología de Santos. Pocos reproches se le pueden hacer a la selección; y el ensayo introductorio, «Ciencia ficción española: Un análisis en perspectiva», es otro de los referentes inmediatos de la introducción de *Historia y antología de la ciencia ficción española*, aunque todavía no distingue entre ciencia ficción y prospectiva. «El bosque de hielo», de Juan Miguel Aguilera, es el único relato de esta antología que se puede leer en la que nos ocupa.

Por su parte, Moreno recogió el testigo de Díez con la que hasta la fecha era la última recopilación histórica en la materia y tercer hito de nuestra historia: *Prospectivas: Antología del cuento de ciencia ficción española actual* (Salto de Página, 2012), que se solapaba de manera parcial con la de Díez, tanto en época como en contenidos (también aparecía «El bosque de hielo»), aunque llegaba hasta finales de la década de 2000, e incluso ofrecía dos relatos inéditos, uno de los cuales, «NeoTokio blues», de José Ramón Vázquez, se llevó el premio Ignotus, al igual que el ensayo contextualizador, «Ciencia ficción en español». En el haber, tal vez el único detalle frustrante para Moreno: no haber podido incluir «Mil euros por tu vida», de Elia Barceló, que tuvo que sustituirse por el más famoso «La estrella».

Hubo más antologías, aunque carecían de ese componente histórico. Julián Díez seleccionó *Antología 10* (Minotauro, 2004), un promocional para la FNAC que incluía contenidos como «La pared de hielo», de César Mallorquí, y sobre todo *Franco: Una historia alternativa* (Minotauro, 2006). Por su parte, Miquel Barceló y Pedro Jorge lanzaron *Cuentos de ciencia ficción* (Bígara, 1998). Y no hay que olvidar las dos antologías hermanas de *Prospectivas* que Salto de Página había editado sobre los géneros de terror (*Aquelarre. Antología del cuento de terror español actual*, seleccionada por Pablo Mazo y Antonio Rómar, 2010) y fantasía (*Perturbaciones. Antología del relato fantástico español actual*, seleccionada por Juan Jacinto Muñoz Rengel, 2009).

Todo ello ofrecía un panorama completo y nos mostraba la plenitud de un género. Disponíamos, además, de una interesante cantera de ensayistas que, siempre dentro de un tono historicista y ajeno a los parámetros académicos, se habían atrevido a explorar otros territorios, desde la tan traída y llevada protohistoria del género hasta la eclosión de la novela popular de la posguerra. Ensayistas como José Carlos Canalda, Alfonso Merelo, Igor Cantero, Alfred Ahlman, Pedro García Bilbao, Mario Moreno y, sobre todo, Agustín Jaureguizar (o bien con su nombre verdadero o bien con el seudónimo Augusto Uribe) nos iban descubriendo esas páginas perdidas de la historia de nuestra ciencia ficción. Los máximos exponentes de esta tendencia historicista, orquestada en torno al núcleo duro del *fandom* añejo y con fines más nostálgicos y de coleccionismo que meramente filológicos y no digamos académicos o docentes, son los ensayos *Luchadores del espacio. Una colección mítica de la CF española*, de José Carlos Canalda (PulpEdiciones, 2001), y *La ciencia ficción española*, un ensayo colectivo con introducción de Fernando Martínez de la Hidalga (Robel, 2002). Con ellos casi, casi podíamos afirmar que la ciencia ficción española «oficial» descubría, por fin, que había vida más allá del *fandom* o, al menos, antes que él. La AEFCF reeditó en 1999 *El anacronópete*, de Enrique Gaspar, que se adelantó en ocho años a *La máquina del tiempo*, de H. G. Wells. La reedición en papel por parte de Minotauro, en 2005, apenas sorprendió: ya se consideraba parte del canon.

Y aquí es donde entra el cuarto hito al que me refería (segundo, en orden cronológico de publicación, tras la antología de Santos), *De la Luna a Mecanópolis. Antología de la ciencia ficción española (1832-1913)*, recopilada por Nil Santiáñez-Tió (Quaderns

## Historia y antología de la ciencia ficción española



Aunque falta perspectiva,  
es lícito suponer que  
la ciencia ficción española  
vive un momento histórico  
similar al de la ciencia  
ficción anglosajona de los  
años setenta.

Crema, 1995), que pasó sin pena ni gloria salvo una entrevista en *Gigamesh* y un par de reseñas. Su valor histórico es fundamental, el literario es satisfactorio y, en definitiva, remata un sólido cuarteto de pilares sobre los que se puede reconstruir la historia del relato de ciencia ficción escrito originalmente en español.

Aun así, este cuarteto seguía sin dar una idea cabal del conjunto. Faltaban muchas líneas de investigación, en absoluto excluyentes:

La ciencia ficción española del periodo 1913-1968 (ese llamativo vacío que media entre las antologías de Santiáñez-Tiό y Santos, cubierto aquí por el relato de Tomás Salvador).

La ciencia ficción española escrita por autores ajenos al circuito especializado en ciencia ficción (hueco que colma José María Merino).

La ciencia ficción juvenil (de nuevo hay que referirse a Tomás Salvador y, por la colección donde se publicó, el relato de Elia Barceló).

La ciencia ficción escrita por mujeres, que considero la tendencia que marcará los próximos años del género. Iniciativas como *Alucinadas* (Cristina Jurado y Leticia Lara, eds., Palabaristas, 2014) han dado visibilidad a este fenómeno. No es casualidad que los dos últimos premios Ignotus al mejor relato español vengán firmados por Tamara Romero y Nieves Delgado, y todo hace suponer que, en la próxima antología de esta índole, no faltarán nombres como los de las dos autoras ya citadas, o Laura Gallego, Sofía Rhei, Marian Womack, Layla Martínez, Felicidad Martínez, Lola Robles y Cristina Jurado. Aunque falta perspectiva, es lícito suponer que la ciencia ficción española vive un momento histórico similar al de la ciencia ficción anglosajona de los años setenta.

Podríamos añadir otros ámbitos sobre los que faltan estudios académicos, o que no han llegado ni a los círculos de ensayistas y antólogos habituales. La ciencia ficción escrita originalmente en otras lenguas oficiales del Estado español. Una línea de investigación, con planteamientos académicos, sobre el *fandom*. El influjo del exilio latinoamericano que huía de las dictaduras del Cono Sur a mediados de los años setenta, y su interacción con el género fantástico español en las vertientes literaria y gráfica. (¿A nadie se le ha ocurrido incluir guiones de Carlos Giménez, Josep María Beà, Antonio Segura, Víctor Mora, Alfonso Font o Santiago Valenzuela en una antología representativa de la mejor ciencia ficción *literaria* escrita en España?)

## Historia y antología de la ciencia ficción española



### Díez y Moreno definen la literatura prospectiva como «ficción proyectiva basada en elementos no sobrenaturales».

Faltaba, pues, una visión de conjunto de lo que es y ha sido el género, desde lo que siendo realistas podríamos denominar sus orígenes (alusiones pedantes al *Libro del caballero Zifar* aparte: parafraseando a los esforzados agentes del Ministerio del Tiempo, «nuestra historia es la que es y no la podemos cambiar») hasta lo que se publicó el año pasado, como quien dice. Cada cual podrá plantearle sus propias objeciones al contenido, pero la división por subgéneros y por periodos históricos es irreprochable, con el añadido conceptual de que es la primera antología pensada en función de la dicotomía entre ciencia ficción y prospectiva, así como en la categoría de nóvum que acuñara Darko Suvin. De ese modo, Díez y Moreno definen el género como «ficción proyectiva basada en elementos no sobrenaturales», lo cual se aleja de la definición, aceptada de manera generalizada, de David Pringle: «Forma de ficción fantástica que explora las perspectivas imaginativas de la ciencia moderna». Con ello se elimina el engañoso vocablo «ciencia», que había lastrado el término «ciencia ficción» y, por lo tanto, había desvirtuado los intentos de conciliar el componente distópico del género con el escapista. Tal como nos aclara la introducción, parecían dos géneros diferentes, pero no solo porque tuvieran orígenes literarios y sociológicos diferentes sino también porque, quién lo iba a decir, *eran* dos géneros diferentes. ¿Significa esto que es una antología de prospectiva? En absoluto. Pese al sesgo ideológico más o menos escorado hacia lo prospectivo, pretende ser una verdadera historia y antología de la ciencia ficción española. ¿Son estos los once mejores cuentos de la ciencia ficción española de todos los tiempos? Julián Díez responde en las presentaciones que «no, tajantemente».

Esto nos da pie a hablar del abanico temático de la antología. En la introducción se enumeran los siguientes subgéneros: viaje en el tiempo, alienígenas, inteligencias artificiales, aventura espacial, especulación científica seria o *hard*, «ciencias blandas», el distinto, utopías y distopías, el fin de todo lo que existe, literatura postapocalíptica, ucronía, paisaje interior y nueva ola, ciberpunk, duda sobre la realidad, paleoficción y xenoarqueología, steampunk, ciencia ficción religiosa, ciencia ficción humorística y *fix-up* de relatos. Una veintena de temáticas, pero solo once relatos. De haber sido exhaustivos, hablaríamos de un libro de más de mil páginas.

Por eso hablamos de una antología, que según el *Diccionario de la Real Academia*, es una «colección de piezas escogidas de literatura, música, etc.».

Piezas escogidas en función de una calidad contrastada y de cierta representatividad temática y cronológica. Parece un criterio bastante sólido. Objetable en los contenidos concretos, pero defendible como obra unitaria.

Tenemos, ciertamente, una ucronía («Cuatro siglos de buen gobierno», de Nilo María Fabra), una historia de fin de todo lo que existe («El fin de un mundo», de Azorín), una aventura espacial juvenil que además forma parte de un *fix-up* («Polizón a bordo», de Tomás Salvador), un *hard* sobre primer contacto absolutamente canónico («El bosque de hielo», de Juan Miguel Aguilera), un experimento metaliterario («El viaje inexplicable», de José María Merino), un steampunk («London Gardens», de Juan Jacinto Muñoz Rengel), un paseíto por el inclasificable paisaje interior de los habitantes de las Tierras Vagas («La ciudad cuyo nombre era Lluvevemuertos», de Enrique Lázaro), diversas versiones

Se elimina el engañoso  
vocablo «ciencia», que había  
lastrado el término «ciencia  
ficción» y, por lo tanto, había  
desvirtuado los intentos  
de conciliar el componente  
distópico del género con el  
escapista.





## Historia y antología de la ciencia ficción española

de un futuro negro casi distópico («Gira, gira», de Domingo Santos; «La última lección sobre Cisneros», de Gabriel Bermúdez Castillo, y «Mil euros por tu vida», de Elia Barceló) y un cuento de fin de todas las cosas con elementos de ciencia ficción *hard* («La pared de hielo», de César Mallorquí); pero, por enumerar tan solo tres vertientes temáticas muy habituales en la ciencia ficción española, no encontramos ni ciberpunk (el candidato evidente habría sido «Un jinete solitario», de Rodolfo Martínez) ni historias humorísticas («Cuestión de oportunidades», de Gabriel Bermúdez Castillo, o «Enseñando a un marciano», de Daniel Mares) ni tal vez religiosas (y digo «tal vez» porque, aunque el trasfondo de «La pared de hielo» es mesiánico, si esta antología se hubiera editado en 2016, podríamos haber incluido el reciente «*Fiat tenebrae*»<sup>1</sup>, precisamente de César Mallorquí, y cambiado «La pared de hielo» por algún relato de León Arsenal, Rafael Marín o Rodolfo Martínez).

Hay que analizar asimismo la cronología interna de la obra. Es un elemento fundamental, ya que Díez y Moreno buscan una perspectiva global del género, desde sus orígenes documentados hasta el momento presente. Todas las divisiones cronológicas en las que se periodiza el género tienen problemas concretos, por lo que resulta difícil y arbitrario delimitar fechas. No obstante, parece haber una voluntad clara de insistir en ciertos jalones en el camino de la ciencia ficción española.

En primer lugar tenemos la denominada protociencia ficción española. El falso ensayo histórico (ucronía, en realidad) con el que se abre el bloque de ficción, «Cuatro siglos de buen gobierno», de Nilo María Fabra (1895), se lee tan mal como cualquier obra decimonónica de sus características pero es de un interés indudable; de hecho, en ocasiones parece entroncar con la serie de *Danza de tinieblas* y *Memoria de tinieblas*, de Eduardo Vaquerizo. La obra en sí peca de un conservadurismo flagrante, expone un modelo lineal de historia en el que no se presenta conflicto (es una loa constante a las virtudes hispánicas, y por qué estas harán que España domine el mundo gracias a su buen criterio) y, en definitiva, nos hace echar de menos algún contrapeso «ideológico» contemporáneo, como las innumerables utopías libertarias que se escribieron en la época. El problema es que estas han envejecido incluso peor que la obra de Fabra, que, con todas sus limitaciones, parece la más indicada y representativa de este periodo.

Todas las divisiones cronológicas en las que se periodiza el género tienen problemas concretos, por lo que resulta difícil y arbitrario delimitar fechas. No obstante, parece haber una voluntad clara de insistir en ciertos jalones en el camino de la ciencia ficción española.

«El fin de un mundo» (1901), de Azorín, aparece como texto representativo de la ciencia ficción española del primer tercio del siglo XX. Díez y Moreno reconocen que no tuvieron la menor duda: se trataba del mejor texto desde el punto de vista literario, una historia de fin del mundo que, pese a su brevedad, estremece y emociona. Ofrece, además, un contrapunto regeneracionista al optimismo recalcitrante de la historia de Fabra, con lo que la lectura consecutiva de ambos relatos nos permite hacernos una muy buena idea de lo que fueron las ideas y dinámicas políticas y literarias del cambio de siglo. Si el lector desea profundizar en esta época, sin duda disfrutará con la citada *De la Luna a Mecanópolis*, seleccionada por Nil Santiañez-Tió, donde se encuentran otras historias meritorias de Ramiro de Maeztu, Miguel de Unamuno o Santiago Ramón y Cajal.

La Guerra Civil y el franquismo asolaron el género fantástico, pues tanto la literatura del régimen como la opositora potenciaron, con diferentes finalidades cada una, las bondades del realismo. En teoría, el género fantástico se disolvió, salvo algunos francotiradores que lo practicaban en solitario y los autores de bolsilibros, víctima de una crítica académica reaccionaria y de un exilio para el que lo fantástico era escapismo y, por lo tanto, una herramienta al servicio del régimen. (Por supuesto, esta explicación reduccionista obvia a autores como Jesús

1 . MALLORQUÍ, César, «*Fiat tenebrae*», en *Trece monos*, Fantasy, 2015, pp. 129-178.



## Historia y antología de la ciencia ficción española

López Pacheco, autor de una de las obras cumbres del realismo crítico español, *Central eléctrica*, pero también de una de las novelas de ciencia ficción más extremas que se hayan publicado en nuestro idioma, *El homóvil*.<sup>2</sup> Parecía como si autores respaldados de la talla de Antonio Buero Vallejo o contestatarios como Daniel Sueiro no hubieran escrito género. Puestas así las cosas, «Polizón a bordo» (1959), la obra de Tomás Salvador, presente aquí con la primera narración de su astronauta poeta y vagabundo Marsuf, parece casi una anomalía histórica. Aunque no admite ni punto de comparación con la monumental *La nave*, su inclusión obedece prácticamente al mismo motivo por el que se incluyó la ucronía de Fabra: tal vez no hubiera ningún otro relato representativo de este periodo que tuviese el nivel literario exigible.

La época de *Nueva Dimensión* (o, parafraseando el epígrafe de la introducción, la del «género autoconsciente, pero con afán de calidad») aporta tres relatos indiscutibles. Tenemos a Domingo Santos, el padre de la ciencia ficción española tal y como la conocemos, con «Gira, gira» (1970), una pesadilla kafkiana sobre el mundo urbano descontrolado y la omnipresencia del coche como elemento de terror, en una vena que podría remitir al tremendismo de «La mancha», de Juan José Plans, y «El asfalto», de Carlos Buiza, aunque con mucha más ironía.

2. Analizada en profundidad en GARCÍA-TERESA, Alberto y Juan Manuel SANTIAGO, «Mirar al futuro para comprender el presente. Novela española contemporánea de ciencia ficción crítica», en BECERRA, David (coord.), *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual*, Tierradenadie, 2015, pp. 437-439.

También tenemos a la figura fundamental de la ciencia ficción española previa al *boom* de los años noventa: Gabriel Bermúdez Castillo, con «La última lección sobre Cisneros» (1978), un durísimo cuento con viajes en el tiempo y una España posfranquista de distopía que, leído en estos tiempos de cambio climático y replanteamiento e incluso refutación de la Transición, parece más vigente que nunca.

En tercer lugar se incluye a Enrique Lázaro con «La ciudad cuyo nombre era Lluvemueertos» (1979), una elección acertada desde el punto de vista histórico (las Tierras Vagas son uno de los mundos literarios más fascinantes que ha producido el género en España), aunque cabría discutir su componente prospectivo o incluso de ciencia ficción.

En una antología más amplia habrían cabido Ignacio Romeo (con la consabida «Gaziyel», aunque «El sabio loco de Majadahonda» le abrió caminos a la ciencia ficción cañí posterior) o el curioso tándem madre-hijo que formaron María Guera y Arturo Mengotti (con «Herencia de sueños»; si se desea profundizar en este dúo narrativo, recomiendo encarecidamente la lectura de un ensayo alusivo que Lola Robles publicó en su blog *Fantástikas*).<sup>3</sup>

El *boom* de la ciencia ficción en los años noventa (o lo que Díez y Moreno denominan Generación Hispacón) fue, objetivamente, la edad de oro del cuento de ciencia ficción, por lo que limitarse a tres relatos da pie a los agravios comparativos. No obstante, las elecciones son cabales y necesarias.

De César Mallorquí no se incluye «El rebaño» (muy reeditado), por lo que se ha optado por el que tal vez sea su segundo mejor cuento, «La pared de hielo» (1993). De Juan Miguel Aguilera se ha incluido «El bosque de hielo» (1996) a pesar de su exceso de reediciones y cierto descuido en la redacción: es el mejor relato español de ciencia ficción *hard* que se ha publicado jamás, y eso le da carta blanca para aparecer en cualquier antología que se precie de ecuánime y representativa. En cuanto a Elia Barceló, «Mil euros por tu vida» (2008) rompe un tanto el consenso en torno a «La estrella», pero resarce a Moreno de no haberlo podido editar en *Prospectivas* por problemas extraliterarios relacionados con la proverbial cerrazón de los departamentos de derechos.

José María Merino representa la figura del autor no específicamente de *fandom* que, sin embargo,

3. ROBLES, Lola, «El misterio de María Guera y Arturo Mengotti», blog *Fantástikas*, 2 de octubre de 2008, <http://escritorasfantastikas.blogspot.com.es/2008/10/el-misterio-de-mara-guera-y-arturo.html> (Último acceso: 10 de noviembre de 2015.)

## Historia y antología de la ciencia ficción española



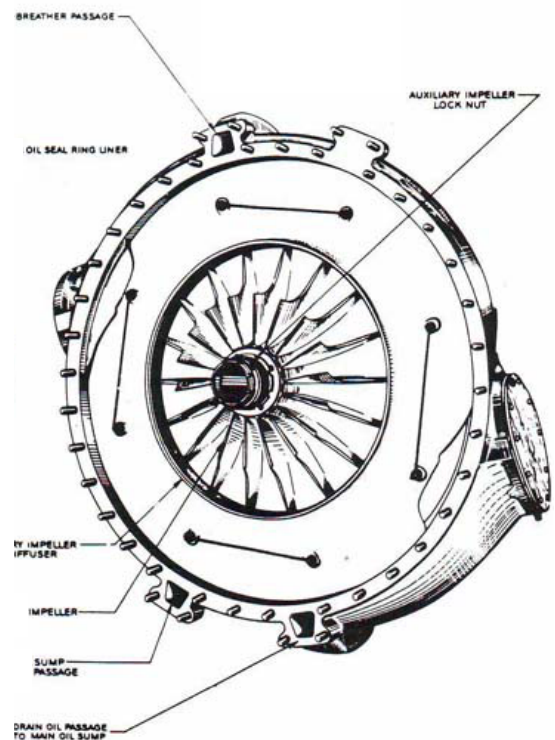
cultiva y lee la ciencia ficción con verdadera militancia. Este miembro de la RAE que lee a Fredric Brown en sus ratos libres es un quintacolumnista de los géneros, como se desprende de la lectura de «El viaje inexplicable» (2008) en clave de meta ficción. Aunque la elección es acertada, echo de menos algún relato de Enrique Vila-Matas.

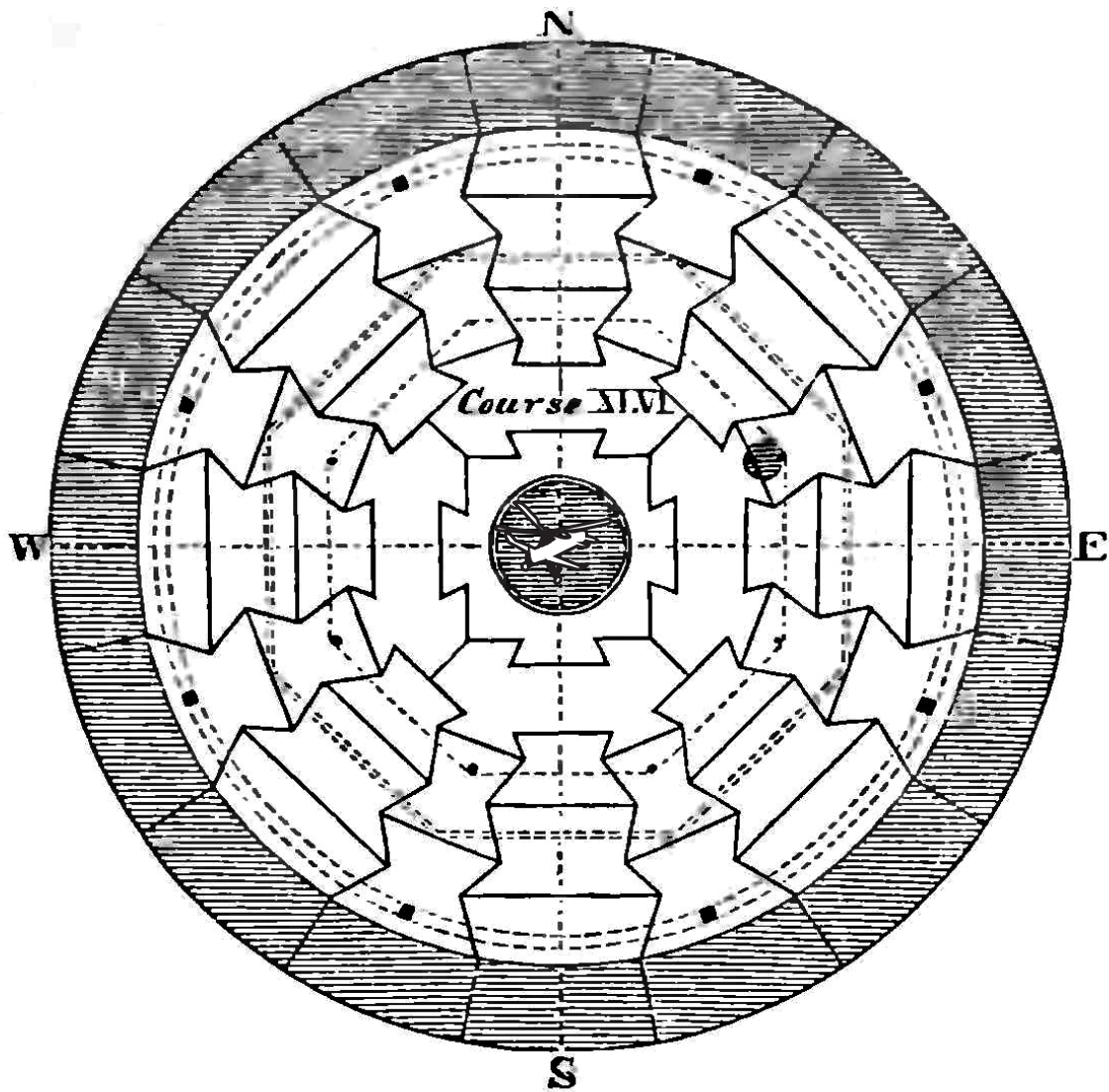
Por último, «London Gardens», de Juan Jacinto Muñoz Rengel, además de darle un cierre circular a la antología (abierto con un relato de la era victoriana y cerrado con un steampunk de temática victoriana), nos presenta a la última generación de autores de ciencia ficción española, situados a ambos lados del gueto y valorados de manera similar por crítica especializada y crítica académica. Esta doble aceptación, más que doble militancia, se extiende a Emilio Bueso, Matías Candeira, Ismael Martínez Biurrun y, aunque en puridad habría que adscribirlo al bloque de los autores surgidos durante el *boom* de los años noventa, a Félix J. Palma.

Queda, por último, referirse al carácter académico de esta antología, tanto en la introducción como en la selección de contenidos. Esta obra nació con finalidad académica, un encargo por parte de una colección de sesgo académico, y como tal hay que saber leerla. Díez y Moreno han comentado en alguna ocasión que este podría ser el libro de texto de una hipotética asignatura de Historia de la Ciencia Ficción Española. La estructura de la obra parece encaminada a tal fin, con una introducción de cien páginas que hace las veces de temario, una selección de once relatos que efectúan un corte longitudinal (abarcando todos los periodos históricos relevantes del género) y transversal (la variedad temática) y, por último, una bibliografía recomendada de más de sesenta páginas, cuyo mérito principal recae en Mariano Martín Rodríguez y que hace que la posesión de este volumen sea un deber moral para cualquier ensayista, académico o no, mínimamente interesado por la historia de la ciencia ficción española. El componente académico del texto y la bibliografía no tienen por qué espantar al lector friki medio: el libro es barato, menos de dieciséis euros por quinientas páginas, y quien no los quiera leer se los puede saltar y centrarse en los relatos. Asimismo, se trata de un libro apto para académicos poco empáticos con los géneros, dados la calidad literaria, el enfoque temático y la variedad estilística de los relatos. En todo caso, el texto introductorio, la bibliografía y los relatos tienen un nivel sobresaliente y, aunque hay comentarios objetables en la introducción y relatos cuya inclusión se

nos antoja discutible (Salvador o Merino, por lo que a mí respecta), no afean el conjunto.

Nos hallamos, pues, ante la antología más ambiciosa de la ciencia ficción española y, me atrevería a afirmar, el último proyecto de estas características que ha partido de los estudiosos procedentes de las publicaciones especializadas. Díez y Moreno han abierto numerosas líneas temáticas, y no cabe duda de que las próximas antologías de esta envergadura tendrán como artífices a estudiosos del género procedentes del entorno investigador y docente, sin apenas relación con el *fandom*. Desde luego, es lo que cabe suponer, esperar y diría que desear dada la desigual acogida que ha tenido esta antología: indiferencia casi total en el ámbito de las publicaciones y páginas web especializadas, pero respeto prácticamente unánime por parte de la universidad y la prensa. ●





PLAN OF THE 46TH COURSE, SHOWING THE  
METHOD OF DOVETAILING.

# Normas de publicación

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

El idioma principal de la publicación es el español. Se aceptan textos en inglés, francés, portugués y catalán.

## **Formato de las colaboraciones:**

Los trabajos se enviarán en formato DOC o RTF.

## **Información del autor**

Con el fin de contactar con los autores, éstos incluirán la siguiente información:

Nombre y apellido(s).

Dirección de correo electrónico.

## **Citas, referencias bibliográficas en el texto y bibliografía final**

Se respetará su forma según la voluntad de los autores, pero se ha de mantener totalmente la coherencia con el sistema elegido.

## **Notas**

Las notas irán al pie de página.

## **Otras consideraciones:**

Si el artículo contiene ilustraciones, la calidad de éstas deberá permitir su reproducción. Deberán enviarse en formato JPG.

Las imágenes deben insertarse en el texto acompañadas de un pie de foto en el que se indique el número de la imagen (se numerarán correlativamente) y el título o leyenda de la misma, si fuera necesario.

El autor debe indicar dónde se encuentra la imagen en el cuerpo de texto.

## **Envío y recepción de originales**

Los artículos se remitirán como archivo DOC a las direcciones indicadas más abajo, desde donde se acusará recibo de los trabajos en el plazo más breve posible.

Los autores de los originales son los únicos responsables de los contenidos de sus artículos, así como de solicitar los permisos pertinentes para reproducir obras, textos o ilustraciones cuya cita en el texto requiera la autorización previa de otro autor.

## **Selección y publicación de artículos**

Se valorará la originalidad del tema seleccionado, la aportación de nuevas perspectivas y la calidad del contenido de los trabajos.

## **Observación final**

En caso de duda o si desean información complementaria, pueden dirigirse a:

Mariano Martín Rodríguez  
[martioa@hotmail.com](mailto:martioa@hotmail.com)

Mikel Peregrina  
[peretorian@gmail.com](mailto:peretorian@gmail.com)

# Submission rules

**T**he journal *Hélice: reflexiones críticas sobre ficción especulativa* publishes papers, essays and reviews related to prospective literature in general, science fiction, fantastical fiction, fantasy and weird and horror fiction.

Spanish is the main language of the journal. Texts will also be accepted in English, French, Portuguese and Catalan.

## Format of the papers

The text will be sent in DOC or RTF formats.

## Author details

To enable journal staff to contact authors, the following information should be included:

First name(s) and surname(s).

E-mail address.

## Quotations, bibliographic references and bibliography

The author can choose the form of its quotations, bibliographic references, but he or she must be consistent in the use of the chosen system.

## Footnotes

The notes must be located at the bottom of the page.

## Other points

If the article contains illustrations, they must have a sufficiently good quality to be reproduced. They should be sent in JPG format.

Pictures will be placed in the text and they should enclose a caption which show the picture number (the pictures will be consecutively numbered) and its title. Author must clearly indicate where in the text the illustrations are to appear.

## Submission and receipt of original works

Articles are to be submitted, as DOC files, to addresses below this lines. Reception of the works will be confirmed as soon as possible.

Authors of the original text are solely responsible for the content of their articles, and also for obtaining due permission to reproduce works, texts or illustrations, the inclusion of which requires prior authorisation from another author.

## Selection and publication of articles

Originality, innovation, new perspectives and quality of works will be most valued.

## Final remark

In case of doubt, or for information requests, you are kindly invited to ask.

Mariano Martín Rodríguez  
[martioa@hotmail.com](mailto:martioa@hotmail.com)

Mikel Peregrina  
[peretorian@gmail.com](mailto:peretorian@gmail.com)



[www.revistahelice.com](http://www.revistahelice.com)