



volumen II. N° 3 - marzo 2014

# Hélice

*Reflexiones críticas sobre ficción especulativa*

## REFLEXIONES

Mariano Martín Rodríguez

António de Macedo

Pascal Lemaire

## TEXTOS RECUPERADOS

Frigyes Karinthy

## CRÍTICA

Fernando Ángel Moreno

## DOBLE HÉLICE

Maite Ferest

Joaquina Fernández Montuenga

# Sumario

- 3** Acogida
- Reflexión **5** «Panorama de la ficción científica y especulativa española moderna y su recepción hasta la guerra civil de 1936»  
Mariano Martín Rodríguez
- Reflexión **33** «Los mundos imaginarios de la literatura fantástica portuguesa»  
António de Macedo
- Reflexión **50** «Ain't no Techno-Thriller in here, Sir!»  
Pascal Lemaire
- Textos recuperados **72** «The Two Ships» por Frigyes Karinthy  
Adam Gerencsér
- Crítica **81** *Jack Kirby: El cuarto demiurgo*. José Manuel Uría  
Fernando Ángel Moreno
- Doble Hélice **89** *La cuadratura del círculo*, de George Săsărman  
Maite Ferest  
**91** Joaquina Fernández Montuenga
- 93** Normas de publicación
- 94** Submission rules.

---

ISSN: 1887-2905 **Revista Hélice**: Número 3. Volumen II: marzo de 2014.

**Dirigida por:** Fernando Ángel Moreno, Mariano Martín Rodríguez y Alberto García-Teresa.

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

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



[helice@revistahelice.com](mailto:helice@revistahelice.com) | [prensa@revistahelice.com](mailto:prensa@revistahelice.com)

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

Todos los derechos reservados. Disposiciones legales en [www.revistahelice.com](http://www.revistahelice.com)

# Acogida

**E**n junio de 2013 se celebró en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid una pequeña conferencia sobre la ciencia ficción española. Una de las conclusiones de la misma fue que los aficionados y autores españoles del género conocen bien, en general, la producción anglosajona hegemónica y la española reciente, pero mucho menos la tradición del propio país, en el que se ha publicado multitud de obras literarias ficción de calidad desde al menos la segunda mitad del siglo XIX, a veces con notable fortuna crítica. Una de ellas, *El anacronópete* (1887) de Enrique Gaspar, se considera la primera obra en que aparece, con un papel central, una máquina del tiempo y se ha traducido hace poco al inglés, habiéndose publicado en la prestigiosa colección de la editorial Wesleyan University Press «Early Classics of Science Fiction» (clásicos tempranos de la ciencia ficción), codeándose con Jules Verne, J.-H. Rosny aîné o el mismo H. G. Wells. Hay indicios de que el primer hombre menguante también fue español, ya que las aventuras del doctor Hormiguillo imaginadas por José Zahonero en 1890 presentan por primera vez todas las características que hicieron memorable el tema en la novela correspondiente de Richard Matheson y en su adaptación cinematográfica de 1957. Además de estas primicias, la ficción científica española hasta por lo menos la Guerra Civil puede jactarse de algunas novelas y relatos muy estimables y traducidos a varias lenguas, obras que fueron muy recibidas a veces en la prensa general y por los críticos más prestigiosos de la época, lo que acredita que el género no solo no se consideraba paraliterario o popular, como ocurre aún hoy en día, sino que contaba con el pleno respeto de los intelectuales de la época, como se desprende del panorama que traza Mariano Martín Rodríguez de la ficción científica anterior a 1936.

Los vecinos portugueses, por su parte, no parecen haberse quedado muy atrás a este respecto. Aunque la labor de investigación y redescubrimiento se ha acometido hace poco, la literatura de ciencia ficción y fantástica portuguesa reviste gran interés, como sugiere el panorama introductorio de António de Macedo, él mismo brillante cultivador del género y uno de los miembros de la generación que, desde hace unos veinte años, ha puesto la ciencia ficción portuguesa en el mapa nacional, pese al lastre de los prejuicios de la crítica y la institución literaria tradicionales de su país.

A escala internacional, la crítica, incluida la especializada en la ciencia ficción y los géneros afines, tampoco ha sido demasiado tierna con un tipo particular de narrativa que, a pesar de su éxito popular, sigue despertando suspicacias, hasta en los medios menos elitistas de los denominados estudios culturales, debido a su supuesta ideología derechista, a saber, el techno-thriller. Pascal Lemaire nos ofrece en este número el primer panorama histórico del género, que sepamos. Este estudioso belga acaba concluyendo que el techno-thriller es sobre todo una etiqueta comercial, inclusive atendiendo a las opiniones de algunos de los escritores más conocidos de esta modalidad, de los que cita opiniones ilustrativas e inéditas (es fácil imaginar leyéndolas la sorpresa

de los autores al ver que al fin se les tomaba en serio como literatos, por mucho que afirmen que sólo perseguían el éxito comercial...). Sin embargo, también creemos que se aplica a un producto cultural fácilmente reconocible y digno de la atención objetiva que se le concede por fin en este trabajo.

Continuando en la misma línea popular, Fernando Moreno reseña *Jack Kirby: El cuarto demiurgo*, un estudio de José Manuel Uría que demuestra, por si todavía hiciera falta, que los aficionados a la ciencia ficción producen a menudo trabajos cuyo rigor y erudición no ceden ante los de los especialistas universitarios en el tema.

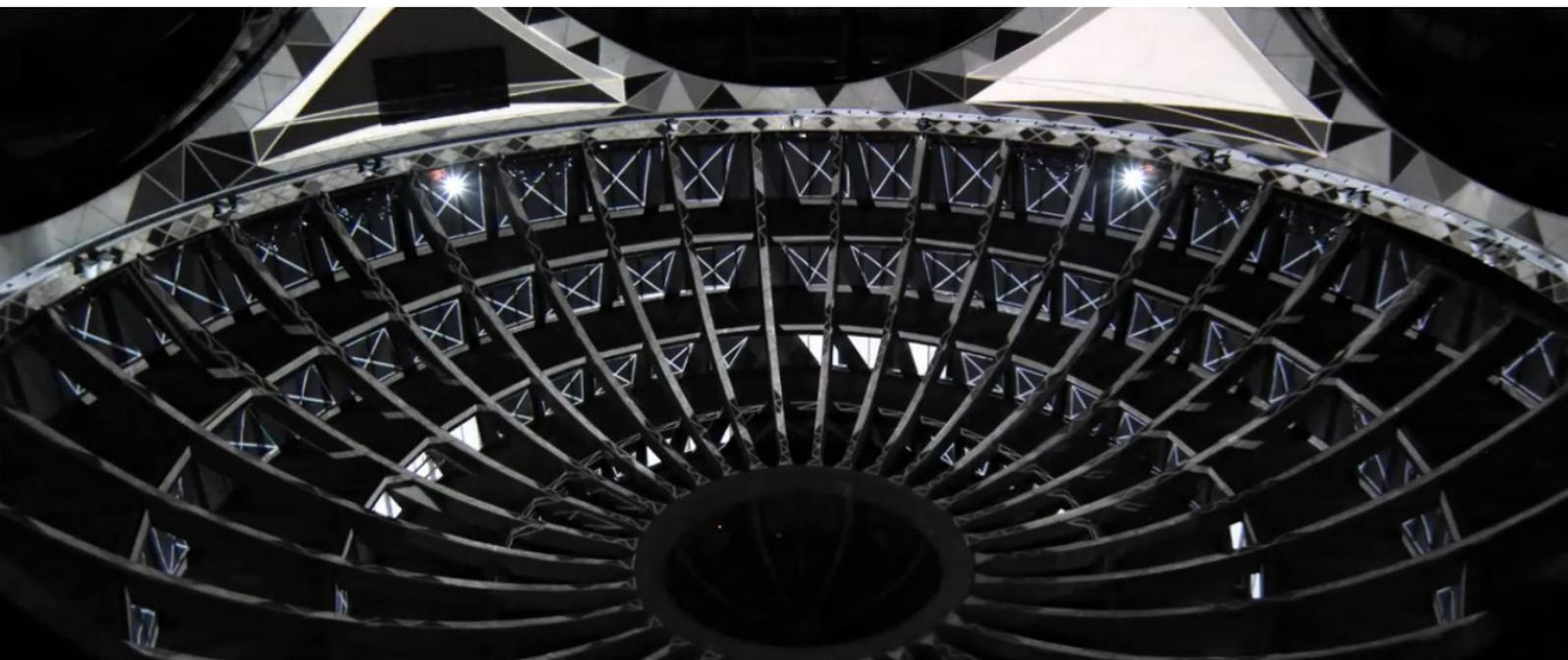
Las dos reseñas de «Doble Hélice» comentan un libro que ha pasado más bien desapercibido en España, aunque haya sido precisamente la versión española la que ha servido de base para su traducción parcial al inglés nada menos que por Ursula K. Le Guin en un volumen publicado, con el título de *Squaring the Circle*, a mediados de 2013. Un hecho tan excepcional (la traducción de un libro español, aunque no sea original, por una autora norteamericana ya clásica) bien merecía que se hiciera una excepción en *Hélice*. En vez de confrontar dos reseñas originales, hemos escogido hacerlo con dos ya publicadas (en línea), pero que nos han parecido representativas, al describir con bastante objetividad el libro, sin ocultar ni sus atractivos ni sus características que quizá lo sean menos, al menos para los lectores que prefieran la narrativa tradicional.

Figura también en este número una traducción al inglés de un relato de Frigyes Karinthy, un autor

húngaro de entreguerras muy considerado, y no sólo en su país. Su doble continuación de los viajes de Gulliver a las tierras de las máquinas (Faremidó) y de las mujeres (Capillaria) se ha traducido a muchos idiomas, incluidos el inglés y el español (únicamente el viaje a Faremidó, en 1945), y ambas se consideran quizá las secuelas más logradas de la obra maestra de Swift. Además, publicó numerosos relatos especulativos y fictocientíficos, entre los que se cuenta el aquí traducido al inglés de «Los dos barcos», que constituye una versión peculiar del descubrimiento, encuentro o como quiera llamarse, de América. Le precede una nota de su traductor, Adam Gerencsér, en que se contextualiza y caracteriza agudamente un texto sin duda sorprendente.

La prosa de Karinthy cierra con broche de oro literario un número de *Hélice* que persigue, por un lado, ilustrar la historia de una literatura que, en España, tampoco nació con la imitación bolsilibresca de los *pulps* norteamericanos y, por otro, insistir en el interés y la necesidad de considerar seria y respetuosamente los productos literarios tenidos por puramente comerciales, entre otras cosas porque no sabemos si, a lo largo de la historia futura, se leerán éstos con preferencia a los productos que recomiendan la prensa y las instituciones culturales de los distintos regímenes que nos (des)gobiernan, incluido el español. ●

Bienvenidos a bordo.

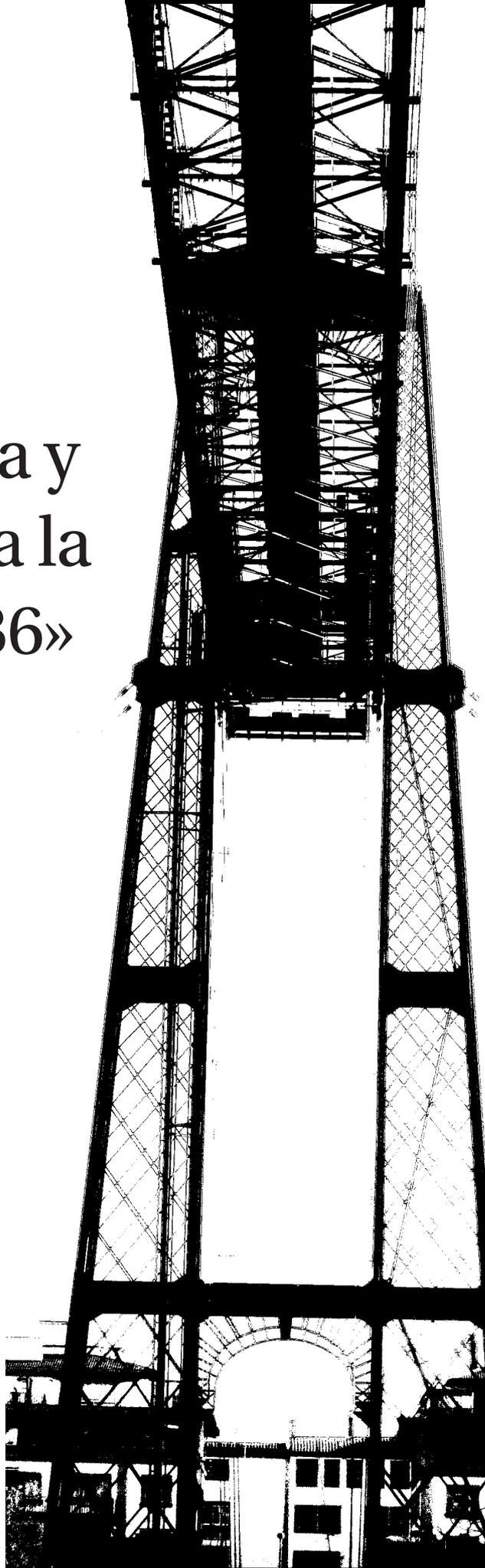


# «Panorama de la ficción científica y especulativa española moderna y su recepción hasta la guerra civil de 1936»

Mariano Martín Rodríguez

Centro de Investigaciones Literarias y Enciclopédicas  
(Centrul de Cercetări Literare și Enciclopedice)  
Universidad Babeș-Bolyai (Cluj-Napoca, Rumanía)

**E**l inglés es actualmente la única lengua vehicular de la ciencia ficción. Como consecuencia de ello, las diferentes tradiciones nacionales de este tipo de literatura no existen internacionalmente a efectos prácticos si su historia no se ha escrito también en esa lengua o si sus obras principales no se han vertido a ella. La hegemonía anglosajona en este ámbito es tal que se suele conocer mucho mejor la ciencia ficción británica o norteamericana que la escrita en el idioma propio de cada país o región. La situación no parece ser muy distinta en España. ¿Cuántos cultivadores nacionales de esta modalidad podría mencionar una persona culta y qué presencia tienen en los manuales e historias de la literatura española? No erraremos seguramente demasiado si afirmamos que, pese a los esfuerzos de los últimos años, se podría creer que la ciencia ficción española no existe para el público, fuera de los círculos numéricamente reducidos de sus aficionados nacionales. Además, como tampoco ha tenido hasta ahora demasiada proyección en el extranjero, sobre todo en el mundo angloparlante estratégicamente crucial,





## La ficción científica y especulativa española y su recepción hasta 1936

La ciencia ficción española tiene una larga historia y obras que se pueden codear con las más conocidas internacionales del género.

la consecuencia ineludible es su ausencia tanto del canon nacional como del mundial, a diferencia de la ciencia ficción hispanoamericana, que cuenta con clásicos reconocidos en todas partes como *La invención de Morel* (1940), de Adolfo Bioy Casares. Sin embargo, la ciencia ficción española tiene una larga historia y obras que se pueden codear con las más conocidas internacionales del género. Sólo falta que se señale su existencia, se traduzcan y se estudien en el contexto adecuado, sin amalgamarlas con la tradición ficción científica hispanoamericana, tal como se ha hecho en la antología en inglés, valiosa por lo demás, titulada *Cosmos latinos* (2003). Esta ofrece, en orden cronológico, una selección de relatos de ciencia ficción escritos originalmente en español tanto en América como en la Península, como si la comunidad lingüística entrañara una tradición literaria también común. Esto no deja de ser históricamente engañoso. Aunque algunas de las características de la ciencia ficción española<sup>1</sup> existen también en la América de lengua castellana, tal como su consideración anterior como componente de la literatura general o canónica (Cano, 2006; Ferreira, 2011), la ficción científica española<sup>2</sup> se

1. Entiendo por «ciencia ficción española» la redactada en español por autores españoles (origen o nacionalidad) o extranjeros activos en cualquiera de los territorios de lo que entonces era España. En cuanto a la ciencia ficción escrita en las otras lenguas que eran españolas en el período que nos ocupa, existe un panorama muy útil sobre la ficción científica catalana hasta 1936 (Munné-Jordà, 2002), mientras que se pueden mencionar, en gallego, la novela *Campaña da Capre-córnea* (1898), de Luis Otero Pimentel, que es un viaje imaginario y folklórico en sueños a la Luna, y el relato «Once mil novecientos vinteseis» [«Once mil novecientos veintiséis»] (1927; luego recogido en la segunda edición de *Dos arquivos do trasno [De los archivos del trasgo]*, 1962), de Rafael Dieste. No tengo noticias de ninguna obra en vasco que pueda pertenecer al género que nos ocupa hasta la novela nacionalista y folclórica de José Luis Muñoyerro titulada *Ilargian ere euskeraz* y publicada en edición bilingüe en vasco y español (*En la Luna también se habla vascuence*) en 1967.

2. A efectos prácticos, distingo la ciencia ficción, cuyo nombre inventó Hugo Gernsback para designar un tipo de producción literaria de vocación eminentemente comercial (los *pulps*) y del que procede la ciencia ficción hegemónica en la actualidad, de la ficción científica, que indica la literatura prospectiva de tradición predominantemente intelectual y europea cuyo ejemplo más conocido son los *scientific romance* de H. G. Wells. En español, el término de novela científica se refería sobre todo a la narrativa didáctica decimonónica que seguía el modelo de Jules Verne y que no siempre se puede considerar ciencia ficción, por lo que adopto la expresión de ficción científica como equivalente al *scientific romance* británico a todos los efectos. Esta denominación genérica original ha encontrado un equivalente postmoderno en la brillante novela retrofuturista *El mapa del tiempo* (2008), de Félix J. Palma, que utiliza el calco de «romance científico»



## La ficción científica y especulativa española y su recepción hasta 1936

entiende mejor en el marco europeo, al menos antes de la americanización de la ciencia ficción europea occidental después de la Segunda Guerra Mundial, período en que se puso prácticamente fin a la característica principal del género en toda Europa, a saber: el hecho de que formaba parte integrante de la literatura cultivada y respetada en los círculos intelectuales más exigentes, como sugieren tanto los nombres de los escritores que publicaron ficciones científicas como su recepción en los medios críticos y literarios generales. Al menos, eso es lo que ocurría en España. La ficción especulativa<sup>3</sup> española alcanzó, en cualquier caso y en las décadas anteriores al estallido de la Guerra Civil de 1936, un nivel de calidad seguramente digno del esplendor cultural de la llamada Edad de Plata.

Sin embargo, las especulaciones ficcionales no tuvieron un comienzo demasiado brillante en España. Los cuentos filosóficos en forma de viajes imaginarios y la utopía al estilo de la germinal de Tomás Moro no estuvieron del todo ausentes de la tradición española,

aunque los pocos ejemplos que podrían mencionarse no parecen demasiado originales, al ser adaptaciones o imitaciones más o menos logradas de modelos extranjeros, desde la utopía más conocida hoy, *Sinapia* (¿finales del siglo XVII?), que permaneció manuscrita hasta 1975, y varios viajes imaginarios o utopías de la época ilustrada.<sup>4</sup> El viaje imaginario al espacio se prolongó en el tardío Romanticismo español con varios ejemplos monumentales (sobre todo en prolijidad)<sup>5</sup>, pero la protociencia ficción empezó a cultivarse de forma más sistemática únicamente bien entrada la segunda mitad del siglo XIX, cuando empezó a circular la «novela científica» como tal.<sup>6</sup> Este «subgénero olvidado»<sup>7</sup> tenía un

---

para traducir *scientific romance*. No obstante, creemos que «ficción científica» es, a la vez, más general y más exacto, ya que abarca también ficciones escritas en forma no novelística, sino también dramática, poética e historiográfica. En la época misma, el sintagma preferido parece haber sido el de «novela utópica» (Andrenio, 1925), de acuerdo con la tendencia de entonces de englobar toda la literatura especulativa en el universo de la utopía, de acuerdo con la concepción de ésta definida, por ejemplo, por Ruyer (1950: 3):

Una utopía es la descripción de un mundo imaginario, fuera de nuestro espacio y de nuestro tiempo o, al menos, del espacio y el tiempo históricos y geográficos. Es la descripción de un mundo constituido según principios distintos a los que se aplican en el mundo real. [Une utopie est la description d'un monde imaginaire, en dehors de notre espace ou de notre temps, ou en tout cas, de l'espace et du temps historiques et géographiques. C'est la description d'un monde constitué sur des principes différents de ceux qui sont à l'œuvre dans le monde réel.]

3. Sigo la sencilla y elegante definición de este término propuesta por Wagar (1982: 9; todas las traducciones son mías), que lo limita a lo racional, en sentido borgiano de «imaginación razonada» (con exclusión, pues, de lo fantástico tradicional, ominoso, teológico, mítico y, en general, sobrenatural):

Utilizaremos la expresión «literatura especulativa» [...] para designar cualquier obra de ficción, incluidos los dramas y la poesía narrativa, que se especialice en la especulación plausible sobre la vida en circunstancias alteradas, aunque concebibles racionalmente, en un pasado o presente alternativos o en el futuro. Casi toda la «ciencia ficción» se ajusta a esta definición. [We shall use the phrase «speculative literature» (...) to denote any work of fiction, including drama and narrative poetry, that specializes in plausible speculation about life under changed but rationally conceivable circumstances, in an alternative past or present, or in the future. Nearly all «science fiction» adheres to this definition.]

---

4. Podemos recordar, entre otras obras (relativamente) originales catalogadas o no en el repertorio de Martínez García (2006), la continuación o *Suplemento* (1778) original escrito por Gutierre Joaquín Vaca de Guzmán a su traducción, con el título de *Viajes de Enrique Walton a las tierras incógnitas australes y al país de las monas* (1769-1771), del clásico italiano del viaje imaginario, *Viaggi di Enrico Walton alle terre incognite australi ed ai regni delle Scimmie e dei Cinocefali* (1749/1764), de Zaccaria Seriman; el «Viaje al país de los Ayparchontes» publicado en *El Censor* en 1784-1785; el viaje a la Luna descrito por el abate José Marchena en el cuarto discurso de *El Observador* en 1787; «La aventura magna del Bachiller», aparecida en el periódico gaditano de Pedro Gatell *El Argonauta Español* en 1790, y «El mundo sin vicios» (*Mis pasatiempos*, 1802), de Cándido María Trigueros, quizá la más interesante desde el punto de vista literario e histórico, ya que su planteamiento anuncia desarrollos muy posteriores del género. Se ha escrito que «[l]a exposición utópica es para Trigueros un mero pretexto para defender la convivencia social, con todos sus posibles defectos. Al describir el mundo utópico como un infierno insoportable está apartándose de la utopía clásica y adelantándose a la anti-utopía moderna, basada en conceptos sociológicos y políticos, que combate la igualdad de las clases sociales tanto como el individualismo a ultranza, ambos irrealizables por la misma esencia de la condición humana.» (Aguilar Piñal, 1990: 71)

5. Los principales parecen haber sido *Viaje somniaéreo a la Luna, o Zulema y Lambert* (1832), de Joaquín del Castillo; *Astolfo. Viajes a un mundo desconocido, su historia, leyes y costumbres* (1838), de un D. F. de M. no identificado con certeza; *Lunigrafía: o sea, noticias curiosas sobre las producciones, lengua, religion, leyes, usos y costumbres de los lunícolas* (1855-1858), de Miguel Estorch y Siqués; *Selenia*, de Aurelio Colmenares y Orgaz (1863); *Un viaje al planeta Júpiter* (1871), de Aurelio de San Martín, y *Una temporada en el más bello de los planetas* (1870-1871), de Tirso Aguimana de Veca (Agustín María Acevedo)

6. Existe un breve panorama de la ciencia ficción española del siglo XIX y su coyuntura intelectual, con una bibliografía útil, aunque no siempre exacta (Lawless, 2011). Para no repetir lo que allí figura y habida cuenta de que este tipo de literatura se consolida más bien ya bien avanzada la llamada Edad de Plata, sólo examino la ficción científica de raigambre positivista de la España decimonónica, así como algunas obras no mencionadas por Lawless.

7. «[F] orgotten subgenre.» (Dendle, 1995: 21)



## La ficción científica y especulativa española y su recepción hasta 1936

carácter fundamentalmente didáctico<sup>8</sup>. Las narraciones parecían más bien libros de texto ficcionales, mientras que sus argumentos solían ser sobre todo medios para divulgar conocimientos científicos, especialmente de la disciplina médica, la más desarrollada entonces en España. Por ejemplo, la anatomía y el funcionamiento del sistema circulatorio se describen con notable habilidad narrativa y estilística en la novela de Amalio Gimeno, luego traducida al francés, titulada *Un habitante de la sangre* (1873), mediante las aventuras de un glóbulo rojo dotado de conciencia y personalidad, mientras que las células del cuerpo humano se presentan como los miembros de una ciudad metafórica donde la salud y la enfermedad luchan sin tregua como lo hacían las virtudes y los vicios en las alegorías medievales, al igual que en otras ficciones biomicrocósmicas coetáneas<sup>9</sup>. El carácter simbólico de esta novela

reaparece en algunos de los relatos especulativos de Santiago Ramón y Cajal escritos en las últimas décadas del siglo XIX<sup>10</sup>, aunque publicados en parte sólo en 1906 bajo el título de *Cuentos de vacaciones*, colección que se ha traducido al inglés. En ficciones como «El pesimista corregido», el método científico se convierte en instrumento para conferir autoridad suplementaria a lo que es esencialmente una parábola moral que no pretende convencer de la verosimilitud de los sucesos extraordinarios narrados. Por esta razón, no se trata prácticamente de ciencia ficción *stricto sensu* en este caso ni en el de las alegorías anatómicas recordadas, cuyo didactismo les resta hoy parte de su atractivo. Por lo demás, todas ellas se caracterizan por un optimismo positivista<sup>11</sup> quizá algo unidimensional. Para la mayoría de los autores de esta época, la ciencia era, en efecto, una panacea. Por ejemplo, fantasías especulativas como «Cuatro siglos de buen gobierno» [1883; recogida en *Por los espacios imaginarios (con escalas en la Tierra)* 1885], probablemente uno de los primeros ejemplos europeos del género poco cultivado entonces en España<sup>12</sup> de la ucronía, es una reescritura de la historia del país por Nilo María Fabra, según la cual España «ha conservado su poder mundial

8. No obstante, también hubo algunas narraciones especulativas muy interesantes con fines satíricos o simplemente cómicos, tales como «Cuento futuro» (1886; recogido luego en *El señor y lo demás son cuentos*, 1893; existen traducciones al francés y al italiano de este cuento) y «El pecado original» (1894, recogido en *El gallo de Sócrates y otros cuentos*, 1901; traducido al italiano), de «Clarín» (Leopoldo Alas), y *El anacronópete* (1887), de Enrique Gaspar, que Yolanda Molina-Gavilán y Andrea Bell han traducido recientemente al inglés (Gaspar, 2012), añadiéndole un espléndido estudio que argumenta las cualidades del texto. En esta novela, el autor imaginó antes de H. G. Wells un dispositivo mecánico para viajar en el tiempo, aunque el viaje es al pasado y de carácter cómico, tal como correspondía a su origen en una zarzuela anterior del propio Gaspar. Las zarzuelas profictocientíficas no eran, de hecho, inusitadas en la España de esa época, pues hubo al menos dos zarzuelas ambientadas en el futuro, a saber, *El siglo que viene* (1876), de Miguel Ramos Carrión y Coello, y *Madrid en el año 2000* (1887), de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios, junto a las que cabe mencionar el viaje imaginario teatral *De Madrid a la Luna* (1886), de Carlos Luis de Cuenca. En el mismo registro humorístico, un carácter pionero en la ficción científica internacional comparable al de la obra de Gaspar tuvo *El doctor Hormiguillo* (1890-1891), una novela didáctica para niños de José Zahonero publicada por entregas e inconclusa, que el mismo autor reescribió con el título de «El doctor Menudillo» (*Cuentos quiméricos y patrañosos*, 1914) en forma de narración completa para adultos, incrementando el tono humorístico ya presente en la primera versión y transformándola en un cuento filosófico y satírico contra las certidumbres científicas (y patriarcales) decimonónicas. Su asunto (la miniaturización de un científico, que se ve confrontado con animales pequeños gigantes para él debido al cambio de tamaño sufrido tras beber un brebaje administrado por un sabio hindú) coincide con el del clásico *The Shrinking Man [El hombre menguante]* (1956), de Richard Matheson, del cual constituye quizá el primer precedente.

9. La de Gimeno no fue sino la primera, quizás en absoluto en el panorama internacional, de toda una serie de tratamientos españoles de este tipo particular de «microcosmic romances» (Stableford, 2006: 46b), tales como las alegorías

médicas de Juan Giné y Partagás *Un viaje a Cerebrópolis* (1884), *La familia de los onkos* (1888) y *Misterios de la locura* (1890; se tradujo al italiano) y las de Silverio Domínguez *Inverosimilitudes bacteriológicas* (1894) y *La tuberculosis o confidencias microbianas* (1894).

10. Mucho más tarde, Cajal publicaría una de las primeras xenoficciones entomológicas españolas, «Carta de una hormiga esclavista (*Polyergus rufescens*)», escrita durante su viaje por Europa, a la reina de su hormiguero» (*Charlas de café*, 1920). Estos insectos sociales ya habían protagonizado el cuento filosófico *Aventura de las hormigas* (1888-1889), del cubano Esteban Borrero Echeverría.

11. Aunque el Positivismo constituyó la corriente filosófica subyacente a la mayoría de las ficciones científicas españolas de la segunda mitad del siglo XIX, no faltaron pervivencias idealistas de raigambre romántica. Por ejemplo, el krausista Augusto González Linares publicó en 1878 una conferencia titulada *La vida de los astros*, que argumenta que estos son seres vivos. Se trata de un ensayo especulativo comparable en cuanto a su planteamiento literario e intelectual a *Eureka* (1848), de Edgar Allan Poe, o a *L'Éternité par les astres [La eternidad a través de los astros]* (1872), de Louis Auguste Blanqui.

12. Antes de la Guerra Civil, apenas se pueden mencionar la anarquista *Historia verídica de la revolución* (1931), de Ricardo Baroja, y una breve historia alternativa de España escrita por Azorín (José Martínez Ruiz) y titulada «Lo que debió pasar. Historiario» (1934; recogida póstumamente en *Cada cosa en su sitio*, 1973). En el género relacionado de la historia secreta, en el que el cambio de un suceso del pasado no tiene como consecuencia una modificación del curso de la Historia, pueden recordarse *Misterio* (1902), de Emilia Pardo Bazán, sobre el supuesto destino del delfín hijo de Luis XVI, y *Cómo murió Napoleón* (1930), de Augusto Martínez Olmedilla.



## La ficción científica y especulativa española y su recepción hasta 1936

hasta finales de siglo XIX y está a punto de abandonar la Tierra para colonizar Marte»<sup>13</sup>, gracias a la aplicación de políticas racionales, similares a las propugnadas por Cajal, entre otros. Se ha afirmado con razón que, «de hecho, el motivo más común de Fabra es la imagen de la ciencia como elemento positivo y esencial de cara al progreso de la sociedad y a la felicidad humana»<sup>14</sup>. Sin embargo, el progreso técnico no siempre se ha considerado bueno en sí mismo, ni siquiera entonces. El relato más famoso de Fabra<sup>15</sup> anuncia tanto las futuras descripciones del totalitarismo como las advertencias hechas en numerosas ficciones científicas del siglo XX contra una tecnología que ha dejado de ser controlada por una cosmovisión humanista. Así, «Teitán el soberbio» (1895; recogido en *Presente y futuro*, 1897) es el retrato de un dictador que impera sobre el mundo entero como «personificación del Estado-Dios» (Fabra, 2006: 215) y que ha adquirido un dispositivo mecánico capaz de leer los pensamientos de la gente, con lo que puede completar su monopolio absoluto del poder.

Si bien esta narración puede considerarse una excepción en la amplia producción fictocientífica de Fabra, también puede servir de indicio de un cambio paneuropeo en este ámbito genérico. La literatura especulativa se fue convirtiendo cada vez más en un ejercicio admonitorio. El futuro pronto dejó de imaginarse con la seguridad ilusoria proporcionada por el positivismo. Al contrario, las deficiencias del presente podían ir a peor y dar lugar a sociedades de pesadilla, e incluso a la desaparición de la humanidad, cuyo destino dictaban de todos modos las leyes inexorables de la evolución. El darwinismo y la propagación de las doctrinas y movimientos proletarios fueron dos de las fuerzas que pusieron en duda certidumbres anteriores, facilitando de este modo el auge de la ficción científica moderna. Esta prescindió del didactismo flagrante en favor de una interrogación irónica de la realidad, en la estela del cuento filosófico de la Ilustración.<sup>16</sup> Como en las ficciones de Jonathan Swift o Voltaire, «la

La literatura especulativa se fue convirtiendo cada vez más en un ejercicio admonitorio. El futuro pronto dejó de imaginarse con la seguridad ilusoria proporcionada por el positivismo.

---

Venidero» (*Cuentos maravillosos*, 1882), de Rafael Comenge, o *Un viaje a Júpiter* (1899), de Enrique Bendito (autor también de una continuación anticolonial, aunque conservadora, de *Vingt mille lieues sous les mers* [Veinte mil leguas de viaje submarino] (1870), de Jules Verne, titulada *El hijo del capitán Nemo* [1890]), el ánimo pedagógico decimonónico sobrevivió en novelas científicas escritas por autores de la generación positivista como José Ferrándiz (1853-1927), cuyo libro *Dos mundos al habla. Cuarenta días de relaciones interplanetarias* (1922) sigue el modelo de las influyentes narraciones de Camille Flammarion, aunque añadiéndole una defensa de la eugenesia, al presentar como modelo una sociedad venusina en la que la aplicación de esos principios, tan tristemente populares en las primeras décadas del siglo pasado, produce una especie de utopía observada con admiración por los astrónomos terráqueos que observan aquel planeta y se comunican con sus habitantes, hasta que una erupción volcánica destruye el observatorio terrestre e interrumpe el diálogo entre ambos mundos.

13. «[U]ne Espagne restée une puissance mondiale majeure en fin du XIXe siècle et sur le point de partir à la colonisation de la planète Mars.» (Henriet, 2009: 34)

14. «[I]ndeed, Fabra's most common motif is the portrayal of science as a positive and essential element for society's progress and human happiness.» (Bell and Hawk, 2003: 36)

15. En *Cosmos latinos* (37-43), el cuento traducido es, no obstante, «En el planeta Marte» [1890; recogido en *Por los espacios imaginarios (con escalas en la Tierra)*, 1885].

16. Sin embargo, tras ejemplos de relatos futuristas y astronómicos áridamente didácticos como «El doctor Hermes

## La ficción científica y especulativa española y su recepción hasta 1936

novela científica siempre es intrínsecamente festiva y nunca le falta al menos un dejo de seriedad. Ambas cosas son inherentes a su naturaleza y no debemos caer en la trampa de considerar contradictorios lo festivo y lo serio. Esta combinación de retozo y seriedad convierte a la novela científica en algo inherentemente iconoclasta<sup>17</sup>. También esto la hace intrínsecamente más ambigua, porque su construcción suele revelar la búsqueda de una pluralidad de sentidos, como ocurre en *Erewhon: or Over the Range* (1872; obra traducida y prologada por Ogier Preteceille con el título de *Erewhon o allende las montañas*, 1926), de Samuel Butler, o especialmente en las primeras ficciones científicas de H. G. Wells, las cuales tuvieron una recepción extraordinariamente positiva tanto en Gran Bretaña como en el resto del mundo. De hecho, la reputación de Wells fue esencial para la formación de la ficción científica internacional. En España, la traducción de *The War of the Worlds* (1898), con el título de *La guerra de los mundos*, por uno de los jóvenes intelectuales mejor vistos en la época, Ramiro de Maeztu<sup>18</sup>, revistió importancia crucial para la aceptación del género como un esfuerzo literario digno de respeto. Un crítico muy influyente, Eduardo Gómez de Baquero (Andrenio), aclamó la llegada de «una nueva forma de lo maravilloso<sup>19</sup> en literatura».

17. «[S]cientific romance is always inherently playful and is never without at least a hint of seriousness. Both these things are inherent in the nature of the exercise and we should not fall into the trap of considering playfulness and seriousness to be contradictory. [...] This combination of playfulness and seriousness makes scientific romance inherently iconoclastic.» (Stableford, 1985: 9)

18. Se publicó por entregas en *El Imparcial* entre marzo y abril de 1902.

19. El uso del término «maravilloso», que se aplica en general más bien a los cuentos de hadas, podría sonar extraño hoy en día para designar la ciencia ficción naciente, pero coincide con la denominación francesa (*merveilleux scientifique* [maravilloso científico]) utilizados para diferenciar la ficción científica moderna de J.-H. Rosny aîné y Maurice Renard, entre otros, de la tradición verniana del llamado *roman scientifique* [novela científica]. La literatura de lo *merveilleux scientifique* en este contexto equivalía al *scientific romance* cultivado en el mundo anglosajón. Este modelo fue sustituyendo al verniano desde fines del siglo XIX, y el mismo Verne (Jules y/o su hijo Michel) lo adoptó en relatos como «Edom» (1905; publicado con el título de «L'Éternel Adam» [«El eterno Adán»] en *Hier et demain* [Ayer y mañana], 1910). No obstante, siguieron escribiéndose novelas didácticas y de aventuras realistas como las más famosas de la época central de Verne y, en España, prolongaron esta tradición, ya presente en ficciones ingenieriles tempranas como *Paso del Canal de la Mancha* (1870), de Leopoldo Brockmann, narradores populares como José Muñoz Escámez con la novela entre policial y (anti)utópica *La ciudad de los suicidas* (1909),

que se tradujo como mínimo al francés, italiano y portugués y cuyo asunto (una sociedad ideal creada bajo París) pudo inspirar a Tassin el de *La catástrofe*, una novela muy superior a la que volveremos. Los vernianos más célebres fueron, no obstante, el Coronel Ignotus (José de Elola), autor de una serie de *Viajes planetarios del siglo XXII* (1919-1927), además de *El amor en el siglo cien* (1922), y el Capitán Sirius (Jesús de Aragón), que escribió movidos relatos de aventuras científicas como *Una extraña aventura de amor en la Luna* (1929), cuya escritura descuidada anuncia asimismo la narrativa popular de los bolsilibros españoles imitada de los *pulps* norteamericanos. A diferencia de la obra de Verne, el *merveilleux scientifique* [maravilloso científico] (o *littérature d'imagination scientifique* [literatura de imaginación científica]) en lengua francesa no parece haber encontrado seguidores ni haber suscitado demasiada atención entre los intelectuales españoles, pese a que se puede mencionar un ensayo de Vicente Blasco Ibáñez (1933) sobre Rosny aîné, que no olvida las valiosas ficciones científicas de éste. Blasco Ibáñez no debió tampoco de ser ajeno a la traducción de dos novelas ficción científicas importantes en su editorial valenciana Prometeo, a saber, *La Mort de la Terre* (1910; *La muerte de la Tierra*, 1922, traducción de José Velasco y García) y *La Force mystérieuse* (1913; *La fuerza misteriosa*, 1923, traducción de José A. Luengo). Además, se puede recordar la traducción por Mauricio Bacarisse, con prólogo de Ramón Gómez de la Serna, de un clásico francés anterior, *L'Ève future* (1886), de Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, con el título de *La Eva futura*. Con todo, la categoría del francés como lengua literaria internacional hegemónica entonces (solía ser el idioma desde el que se traducían las obras al castellano, incluidas muchas inglesas) puede explicar que sí se tradujeran varias obras importantes de la ficción científica moderna de ese origen, si bien no parece que esas versiones fueran apenas comentadas, ni siquiera cuando su traductor fue un intelectual de prestigio como Manuel Abril (*Le Peuple du Pôle* [1907], de Charles Derennes, con el título de *El pueblo del Polo* [1921]). Otras obras de relativa importancia de la tradición ficción científica francesa de este período traducidas entonces son *Les Condamnés à mort* (1921; *Los condenados a muerte*, 1931, traducción de Salvador Quemades), de Claude Farrère; *Le Grand Cataclysme* (1922; *El gran cataclismo*, 1925; traducción de M. Toledano), de Henri Allorge; *Les Hommes frénétiques* (1925; *Los hombres frenéticos*, 1935, traducción de Nicolás Aguilar), de Ernest Pérochon, y *Le Péseur d'âmes* (1931; *El pesador de almas*, 1932, traducción de M. A. Muñoz), de André Maurois. La ficción científica de otras literaturas europeas tuvo escasa presencia en España, aunque se tradujeron, entre otras, dos obras fundamentales de la ficción científica alemana: *Auf zwei Planeten* (1897), de Kurd Laßwitz, cuya traducción anónima con el título de *Entre dos planetas* apareció en el diario *ABC* entre 1903 y 1904, y el superventas alemán *Der Tunnel* (1913), de Bernhard Kellermann, que fue traducido al castellano por Ramón María Tenreiro (*El túnel*, 1914) y pudo inspirar a Jesús Rubio Coloma su anticipación imperialista, bastante bien escrita, titulada *Entre dos continentes*. La novela del túnel bajo el estrecho de Gibraltar (1928), novela que fue muy elogiada por Esteban Salazar Chapela en su reseña (1929), en que hace hincapié en su carácter de novela histórica del futuro:

Siempre hubo la novela histórica (del pretérito). También existieron novelas «históricas» sin otro apoyo que la imaginación (del porvenir). La de Coloma corresponde a estas últimas. Pero en contra de lo corriente (un



## La ficción científica y especulativa española y su recepción hasta 1936

vuelo humorístico, muchas veces irónico, del espíritu), *Entre dos continentes* se ajusta con sincero patriotismo a las posibilidades españolas y da por logradas las aspiraciones más comunes hoy día en el ambiente peninsular. [...] El propio asunto novelístico se halla tecnificado con aportaciones nuevas, con nuevos dinamis-mos, con acción —justificada— continua, con ímpetu. Acción, descripción —e intenciones— se hallan dosificados con felicidad en esta nueva (lo es de verdad) novela de Coloma *Entre dos continentes*.

También se tradujo algún ejemplo italiano aislado, como *Le meraviglie del Duemila* (1907; *Las maravillas del año 2000*, 1910, traducción de Juan José Morato), de Emilio Salgari, además del comercial *Il gigante dell'apocalisse* (1930, traducido anónimamente el mismo año como *El gigante del apocalipsis*), de Giovanni Bertinetti. Como curiosidad, se puede también recordar que el breve viaje imaginario satírico de Fidelino de Figueiredo *Uma Viagem á Fobôlandia* (1929) lo escribió ese autor portugués en Madrid y que se publicó ese mismo año en castellano, en traducción de José María Cossío, como «Un viaje a Fobolandia» (*Del tedio, del amor y del odio y otras novelas*, 1929).

El lector modelo del subgénero duro asimila esta manera de mirar y entiende la obra en su conjunto como una obra lírica en la que el detallismo embriagador cumple una función similar al desarrollado por muchas obras realistas.

Wells había llevado a cabo «una restauración de lo maravilloso en literatura realizada con originalidad y aprovechando hábilmente los materiales de la actual cultura científica», con lo que había conseguido «dar color de realidad histórica a lo fantástico» (1902). Especulación y verosimilitud se habían combinado así para renovar la literatura de lo imaginario en un sentido moderno.

Tras este juicio atinado y altamente positivo, varios de los *scientific romances* (novelas y relatos) de Wells se tradujeron y publicaron rápidamente en España (Lázaro, 2004: 50). Su éxito se puede inferir del hecho de que incluso dieron lugar a parodias.<sup>20</sup> Sin embargo, habría que pasar casi una década pasada antes de que el modelo de Wells fuera seguido en serio. El ingeniero Carlos Mendizábal Brunet pretendió colmar las supuestas lagunas de la intriga de *The Time Machine* (1895) mediante la narración con un realismo meticuloso del segundo viaje del protagonista al futuro en su extensa novela *Elois y morlocks* (1909), firmada con el anagrama de Lázaro Clendábims. El autor español no escatimó esfuerzos a la hora de explicar cómo habían aparecido ambas especies futuras y la manera en que la fe cristiana, redescubierta gracias al hermano misionero y acompañante del viajero en el tiempo, las había redimido y permitido rehacer una única humanidad de acuerdo con la doctrina católica. La novela abunda, consecuentemente, en predicaciones: «si Wells superpone a la temática social perspectivas escatológicas propias de un filósofo de la

20. Una de las principales es *Seis días fuera del mundo* (1905), de Juan Pérez Zúñiga, que parodia *The First Men in the Moon* [*Los primeros hombres en la Luna*] (1901), de Wells, aunque la luna de Zúñiga no está habitada por insectos inteligentes, sino por banquetas. También cita al escritor inglés José Fernández Bremón en su tratamiento humorístico de un motivo wellsiano («se trata de una invasión de hombres invisibles debida precisamente al influjo de H. G. Wells»; Martín 2012: 20) en «Besos y bofetones» (1909), que se suma a otros relatos suyos satíricos claramente fictocientíficos como «Vestir al desnudo» (1901). Un homenaje paródico posterior a Wells, también basado en *The Invisible Man* [*El hombre invisible*] (1897), es la novela, más bien fantástica, titulada *El hombre bicuadrado* (1926), de Francisco Vera. Asimismo, existen varias narraciones marcianas españolas paródicas, tales como *La conquista de un planeta* (1905), de Luis Gabaldón, y *El secreto de un loco* (1929; versión muy revisada con el título de *El fin de una expedición sideral (Viaje a Marte)*, 1932; existe una tercera versión de 1938 que recupera el título de *El secreto de un loco*), de Benigno Bejarano. Ésta última constituye una muestra interesante de humor moderno que imita, sin alcanzarla, la escritura incongruente y disparatada de los vanguardistas populares de la llamada «otra Generación del 27», entre los que se cuenta K-Hito (Ricardo García López), autor de un breve y disparatado *Viaje a Marte* (1932).



## La ficción científica y especulativa española y su recepción hasta 1936

Historia, Mendizábal la aplasta con ellas» (Uribe, 2002: 39). No es de extrañar, pues, que el libro sea pesadamente didáctico y que su escritura parezca anacrónica en su detallismo al decimonónico modo. Sin embargo, fue bien recibida, principalmente por la prensa católica, además de ser imitada por otros autores confesionales, algunos de ellos sacerdotes, que escribieron diversas ficciones científicas ambientadas en un futuro más bien apocalíptico, tales como *Jerusalén y Babilonia* (1927), de Antonio Ibáñez Barranquero, o *El fin de los tiempos*, de Carlos Ortí y Muñoz (1933)<sup>21</sup>. Estas obras, muy influidas por *Lord of the World* (1907), de Robert Hugh Benson<sup>22</sup>, fueron acogidas con simpatía sobre todo en los círculos católicos fundamentalistas, pero el *establishment* literario las desdeñó a menudo, probablemente por la cortedad de las ambiciones literarias de estas novelas de propaganda. El mismo Ramiro de Maeztu publicó una reseña devastadora del libro de Mendizábal Brunet<sup>23</sup>, en la que también rechazó el género que él había introducido prácticamente en España, quién sabe si inadvertidamente.<sup>24</sup>

21. Un estudio muy documentado (Jaureguizar, 2011b) repasa este tipo de ficciones católicas apocalípticas centrándose en obras como *El ocaso del hombre* (1920), de Bernardo Morales San Martín, y *La bestia del Apocalipsis* (1935) de Juan José Valverde, pero ambas novelas son más bien alegóricas. Además de describir otra novela de este tipo (*Los últimos capítulos de la historia desde la revolución bolchevique hasta el fin del mundo* [1930], de Enrique J. J. Sánchez Rubio), otro trabajo del mismo erudito (Jaureguizar, 2011c) ofrece una útil visión global de los cuentos españoles de tema apocalíptico, no confesionales en general y muy interesantes en su mayoría, como «El fin de un mundo» (1901; recogido en *Tiempos y cosas*, 1944) y «Se acabó el sol. Humildad» (1935; recogido en *Dicho y hecho*, 1957), de Azorín; «Cuento absurdo» (*Los buitres*, 1908), de Ángeles Vicente, y «Fin» (*Música de fondo*, 1936), de Edgar Neville, a los que se podría añadir «El segundo diluvio» (1922), una poética reescritura neofantástica y vanguardista de la historia de Noé por Mauricio Bacarisse.

22. La primera traducción española de esta novela, hecha por Juan Mateos con el título de *El amo del mundo*, la publicó Gustavo Gili, la misma editorial de *Elois y Morlocks*, también en 1909. Con anterioridad, Andrenio (Eduardo Gómez de Baquero) le había dedicado un ensayo (1909), en que rompió una lanza a favor de la literatura ficción científica en general, al afirmar que «[b]ien sé yo que a muchos lectores de novelas, un mediano adulterio o un insignificante estupro les entretendría mucho más que estas aventuras apocalípticas. Pero hay gentes imaginativas en el mundo» (1909: 216).

23. «[S]us dos volúmenes podrían compendiarse en uno solo, sin que se perdiese ni una sola idea ni matiz, y con enorme ventaja para el movimiento dinámico de la acción y consiguientemente del interior de la obra.» (Maeztu, 1909)

24. «[C]uando estos fantaseadores de la ciencia se meten a divagar acerca de la influencia de las futuras investigaciones sobre la naturaleza humana, entran en un terreno

La corriente principal de la ficción científica española la representan, en efecto, algunos escritores que siguieron los pasos de Maeztu. Aunque este nunca escribió ficción especulativa, desempeñó un papel crucial, aunque indirecto, como mentor de varios intelectuales jóvenes que habían acudido a Londres después de él para completar su educación, tal como Maeztu les había animado a hacer después de la derrota de España en la guerra hispano-norteamericana de 1898. El resultado de esta contienda implicó, entre otras cosas, una marginación geopolítica de España aún mayor, lo que contrastaba tristemente con su antigua prominencia histórica. Para hacer frente a esa amarga realidad, muchos intelectuales empezaron a creer que la modernización técnica propugnada por los positivistas no bastaba para devolver a España al corazón del mundo civilizado. También se consideraba necesario conocer de primera mano lo que estaba propiciando el éxito de las grandes naciones industriales y coloniales, así como poner fin al tradicional aislacionismo de la cultura española. Los jóvenes escritores que posteriormente constituyeron la «generación de 1914», con José Ortega y Gasset a la cabeza, adoptaron con entusiasmo esta actitud cosmopolita y muchos de ellos se fueron a estudiar o trabajar al extranjero. Aunque varios marcharon a Francia o Italia, la mayoría optó por Alemania y/o Gran Bretaña. Londres, como el centro del mayor imperio y de la época, fue el destino preferido, siguiendo los pasos de Maeztu. Tres de los intelectuales españoles más influyentes de esa generación, Ramón Pérez de Ayala, Luis Araquistáin y Salvador de Madariaga fueron algunos de los «London boys» (chicos de Londres), como Maeztu los llamó en una carta (Santervás, 1990: 142 y nota 45), que se instalaron en aquella ciudad durante al menos un par de años, familiarizándose con las prácticas de una verdadera democracia liberal y conociendo y hasta entablando amistad con figuras como George Bernard Shaw o el mismo Wells. También se familiarizaron entonces con el espíritu de la literatura inglesa moderna (Martín Rodríguez, 2011b), por lo que no sorprenderá que esos tres autores escribieran asimismo ficciones científicas de aire británico.

El primero en llegar a Londres y en regresar luego a España fue Pérez de Ayala, el cual también fue el pionero en seguir el modelo wellsiano con fidelidad y acierto en una curiosa antiutopía en forma dramática titulada *Sentimental Club* (1909).

peligroso [...]. De ahí su candidez al ocuparse de las obras humanas.» (Maeztu, 1909)



## La ficción científica y especulativa española y su recepción hasta 1936

A pesar de su brevedad, se trata de una obra importante, al menos históricamente, por ser uno de los precedentes más claros de la distopía moderna, mucho antes de que los experimentos totalitarios que asolaron el siglo XX se hicieran realidad. La obra era efectivamente tan profética que el autor apenas tuvo que alterar el contenido de su ataque al colectivismo forzoso cuando la reescribió con el nuevo título de *La revolución sentimental* (1929), en una época en que el terror rojo soviético era notorio para todos aquellos a quienes no habían cegado las ilusiones utópicas. Esta breve «patraña burlesca» se desarrolla en un futuro lejano en el que toda la humanidad está sujeta a un régimen comunista tan radicalmente igualitario que se ha suprimido cualquier diferencia en el vestir o el aspecto. Hasta la reproducción sexual se ha eliminado tras un condicionamiento secular en esta sociedad tecnológicamente avanzada, pero emocionalmente vacía. La represión sistemática del sentimiento ha hecho perder hasta la conciencia de su existencia y la humanidad es un ente pacífico y obediente en todo al poder. Sin embargo, la revolución sentimental llegará después de que un historiador acceda a los documentos del bárbaro pasado y los enseñe y explique a un grupo de hombres y mujeres que redescubren gradualmente, guiados por él, los goces del amor romántico, junto con los de los pecados capitales. Aunque el final es abierto, ya que sólo se describe la preparación ideológica de la revolución, se entiende que va a triunfar. A diferencia de la mayoría de las distopías, no hay ni catarsis trágica ni una atmósfera opresiva. El tono es más bien ligero, incluso de farsa, como si Pérez de Ayala hubiera deseado advertir placenteramente a sus lectores, en vez de impresionarlos con una visión del horror totalitario. No obstante, su inteligente descripción de un sistema en que «cualquier forma de actividad sexual distinta a la aprobada por la autoridad se considera inherentemente subversiva» y «es el carácter instintivo, espontáneo e incontrolable del deseo sexual lo que lo convierte en una amenaza para la conformidad impuesta oficialmente»<sup>25</sup> recuerda sin desdoro las distopías clásicas posteriores de Aldous Huxley y George Orwell, por ejemplo. Además, su autor la tuvo en la suficiente estima como para recoger la segunda versión, junto con un par de

relatos, en un volumen titulado *La revolución sentimental* en una fecha tan tardía como 1959, el cual parece ser el que dio a conocer realmente la «patraña» ayalina en los círculos intelectuales. Las dos ediciones anteriores habían aparecido en colecciones periódicas, en *El Cuento Semanal* y *La Novela de Hoy*, respectivamente, cuyos textos no solían ser reseñados por los críticos ni comentados salvo excepcionalmente, seguramente porque el número de obras ahí aparecidas, breves además, impedía que la crítica pudiera comentar una producción difícilmente abarcable.

Cada colección solía publicar un original a la semana y varias de esas colecciones competían al mismo tiempo por el favor de los lectores, con lo que la cifra de novedades alcanzaba rápidamente cifras muy elevadas. El hecho de que se dirigieran a un público mayoritario no fue la causa de la desatención crítica, puesto que la calidad variable de los textos tiene más que ver con la capacidad de cada autor que con la índole popular de las distintas colecciones. A diferencia de lo que ocurría con sus equivalentes norteamericanos, las publicaciones

A pesar de su brevedad, *La revolución sentimental* constituye una obra importante, al menos históricamente, por ser uno de los precedentes más claros de la distopía moderna, mucho antes de que los experimentos totalitarios que asolaron el siglo XX se hicieran realidad.

25. «[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: 122)



## La ficción científica y especulativa española y su recepción hasta 1936

*pulp* de escritura bastante descuidada en general, las colecciones periódicas de novela corta y teatro españolas acogieron sin distinciones muestras de todo el panorama literario del país. El hecho de que un texto tan poco popular por su tema y tratamiento como la distopía de Pérez de Ayala apareciera en dos de ellas no constituye una rareza. Muy al contrario, lo que hace de ellas un fenómeno único en Europa era no solo su abundancia y enorme éxito, sino más bien su calidad literaria más que aceptable en general a lo largo de toda su historia. Su aspecto externo era tan pobre como el de los *pulps* anglosajones o los *feuilletons* franceses, al tratarse de folletos que no solían superar las sesenta páginas, pero su contenido era sin duda mucho mejor que el material en que se imprimían. Sus ilustraciones las firmaban algunos de los mayores dibujantes españoles del período, como Rafael de Penagos, mientras que se cuentan entre sus escritores figuras indiscutibles del canon literario como, por ejemplo, Emilia Pardo Bazán<sup>26</sup>. Por

lo tanto, lo que podría considerarse literatura comercial desde un punto de vista sociológico no constituía una literatura meramente comercial en su filosofía. Aparte de las consideraciones crematísticas, los escritores e intelectuales de entonces pretendían seguramente llegar a un amplio número de lectores sin necesidad de rebajar su arte. De hecho, numerosos relatos publicados en primer lugar en la prensa o en esas colecciones periódicas se recogían a menudo en volumen sin apenas cambios, mientras que una historia podía pasar de un libro de difusión limitada a una colección de tirada masiva. De esta manera, la distinción posterior y apriorística entre literatura canónica y paraliteratura no existía prácticamente como tal, fuera de las narraciones publicadas en fascículos (por ejemplo, *Un viaje a Marte*, atribuido a José Canellas Casals y publicado por entregas y con bellos dibujos entre 1928 y 1930).<sup>27</sup> Por lo demás, no existían tampoco realmente vías de publicación paralela especializadas en un género determinado, como si ocurriría en la producción popular de los llamados bolsilibros (por mal nombre, novelas de a duro) después de la Guerra Civil, con las colecciones dedicadas a la novela del oeste, policíaca, rosa, de ciencia ficción, etc. Aparte de las colecciones de novela galante, las principales de la Edad de Plata albergaban todo tipo de géneros y planteamientos literarios. Aunque dominaran las narraciones que prolongaban la estética realista con un contenido sentimental, erótico, costumbrista o social (regeneracionista o revolucionario), también vieron la luz en ellas diversos relatos fantásticos y un puñado de ficciones científicas, cuyos autores las cultivaron a menudo «como una forma de vehicular sus inquietudes, la mayor parte de las veces de impulso regeneracionista, ante determinados aspectos de la sociedad». (Gutiérrez, 2012: 26)

Además de *Sentimental Club*, se pueden mencionar a este respecto varias novelas cortas publicadas en estas colecciones que se han reeditado en antologías posteriores, tales como *La verdad en la ilusión* (1912), de Luis Antón del Olmet, una visión sarcástica de un futuro aséptico no muy distinto del imaginado por Pérez de Ayala, aunque de tendencia anarquista, o el cuento finamente irónico «El planeta prodigioso»<sup>28</sup>, de José María Salaverría, que

26. Esta gran narradora publicó en *El Libro Popular* una interesante ficción prehistórica inconformista titulada *En las cavernas* (2012). Otras ficciones de este género publicadas antes de 1936 en España son *El rey de los trogloditas* (1925), del paleontólogo Jesús Carballo; «Historia del buen rey Totem» (1925; ampliada en *Cuentos sin importancia*, 1927), curiosa parábola anarquizante de José María Pemán; «El traje milenario» (1926), de Antonio de Hoyos y Vinent, y la primera parte de *La novela de España* (1928), del historiador Manuel Gómez-Moreno. Tampoco el género emparentado de la narrativa de razas y mundos perdidos o arqueoficción tuvo demasiado predicamento en España antes de 1936, aunque se pueden recordar dos narraciones que imaginan la pervivencia en un paraje aislado de una sociedad incaica (*La ciudad sepultada*, novela popular de Jesús de Aragón publicada en 1929) o colonial, con tintes distópicos («En la caverna encantada», de José María Salaverría, publicada primero en la revista argentina *Caras y Caretas* en 1929 y recogida en *El libro de las narraciones*, 1936). A ambas precedió una novela aparecida en la Argentina en 1893 titulada *Erné*, en la que Florencio de Basaldúa imagina en las entrañas de América una civilización ancestral de sabios, tecnológicamente muy avanzada, que constituye una «utopía científista» (Abraham 2013: 377) de un delirante nacionalismo étnico vasco. Y no hay que olvidar que Lope de Vega escribió una comedia titulada *Las Batuecas del duque de Alba* (1638), que podría ser la primera arqueoficción europea (existe un precedente mucho más antiguo de mundo perdido utópico, escrito por el poeta chino Tao Yuanming hace unos quince siglos). Al menos, la estructura típica del género, en su modalidad precolonial más conocida, ya está presente en la comedia de Lope de Vega: los descendientes asilvestrados de los godos perviven en el cerrado valle de la Batuecas hasta su descubrimiento e incorporación a la civilización cristiana contemporánea, así como a los dominios feudales del noble explorador, el Duque de Alba. Por lo demás, la leyenda sobre esta región inventada por Lope inspiró una de las primeras y más traducidas novelas de mundos perdidos, a saber, *Las Battuécas* [Las Batuecas] (1816), de Mme. de Genlis.

27. Estudia ampliamente la novela popular española de este período Eguidazu (2008).

28. La primera edición de este relato fue junto a la novela *El oculto pecado* (1924), pero se reeditó en 1929 en *La Novela de Hoy* con un título doble, el anterior y «Un mundo al descubierto».



## La ficción científica y especulativa española y su recepción hasta 1936

adopta la forma de una conferencia de un erudito marciano a un público de su planeta sobre la Tierra, sus habitantes y sus irracionales costumbres, antes de su colonización por los civilizadores del planeta rojo. Un planteamiento semejante presenta el relato «El embajador de la Luna» (1925), de Emilio Carrere, en el cual cohabitan observaciones costumbristas y hasta castizas con la perspectiva distanciadora introducida por la visita de un selenita a los barrios bajos madrileños. A continuación, «La fauna reciente» (1928), de Wenceslao Fernández Flórez, se ha leído bastante gracias a su inclusión en su novela disparatada de gran éxito<sup>29</sup>, *El hombre que compró un automóvil* (1932), con el título de «Colofón fantástico». Este relato narra con humor la evolución de los automóviles hasta una especie de conciencia animal.

Estas novelas cortas ficción científicas se caracterizan por la comicidad. Un registro serio predomina, en cambio, en otras del mismo género, algunas de las cuales combinan innovaciones científicas imaginarias y motivos fantásticos<sup>30</sup>. En *La ciencia del dolor* (1907), de Marcos Rafael Blanco Belmonte, la

29. Se ha traducido, como mínimo, al alemán, al francés y al portugués.

30. El mismo Carrere combinó ciencia natural y espiritismo en *El sexto sentido* (1921; reeditada en *La Novela de Hoy* en 1928 con el título de *El viaje sin retorno*), de acuerdo con las doctrinas que perseguían conferir racionalidad a lo sobrenatural en la línea de las visiones celestes cósmico-espiritualistas de Camille Flammarion que constituyen, por ejemplo, *Lumen* (1872; obra traducida al español ya en 1873), obra imitada por Enrique Feyjoo y Rubio (*Doctor Spero*) en «Los hombres de vidrio» (*Los hombres de vidrio y otros ensayos*, 1929). Por otra parte, las pretensiones científicas del espiritismo se sometieron a sátira en *El plano austral* (1922), de Enrique Jardiel Poncela, en la que un aparato permite entrar en contacto con el más allá, igual que en *La plasmatoria* (1935), de Pedro Muñoz Seca, en que otro aparato de ese nombre plasma el espíritu de Don Juan en el seno de una familia burguesa, con resultados hilarantes. También existen diversas narraciones españolas que explotan la ciencia desde una perspectiva semifantástica postromántica, aunque no espiritista, desde la segunda mitad del siglo XIX hasta bien entrado el XX, a saber, «La vida cerebral» (*Locuras humanas*, 1886), de Justo S. [Sanjurjo] López de Gomara; «La cabeza a componer» (1894; *Arco iris*, 1895), de Emilia Pardo Bazán; «El fermento de Thanaton» (*El fermento de Thanaton*, 1913), obra publicada en España por el químico argentino de origen español Enrique Herrero Ducloux; *El hijo del doctor Wolffan* (*Un hombre artificial*) (1917), del peruano afincado entonces en España Manuel A. Bedoya; *Eva inmortal* (1917), de Bernardo Morales San Martín; «*Dura Lex...*» (1918), de Miguel A. Calvo Roselló; *Pygmalión y Galatea* (1922), de Carlos Mendizábal Brunet; *Ella no tuvo la culpa* (*Documentos del extraño doctor Flaver*) (1931), del Caballero Audaz (José María Carretero), o «Quinientos» (*El libro de las narraciones*, 1936), de José María Salaverría.

telepatía inducida artificialmente acaba convirtiéndose en un don trágico. La involución experimental hacia la animalidad revela la esencia genuina de una mujer (¿o de la mujer?) en *El caso del doctor Iturbe* (1912), de Rafael López de Haro. En «El aborto» (1921, en el volumen titulado *La voluntad de Dios*<sup>31</sup> y 1922 en *La Novela Corta*), del hispanocubano Alfonso Hernández Catá, la invención por un científico germano de un dispositivo capaz de transferir todas las cualificaciones y habilidades de un agonizante a una persona viva<sup>32</sup> se ensaya en una localidad española donde está trabajando un arqueólogo amigo del inventor, con resultados terribles: el tonto del pueblo, antes feliz, se suicida tras recibir los conocimientos de un filósofo y los pueblerinos matan a pedradas a los dos sabios extranjeros. De esta forma, Hernández Catá acierta a criticar a la vez la pretensión colonial de una ciencia extranjera en un país atrasado, cuyos habitantes se

31. En el mismo volumen, que se tradujo al alemán, figura otro relato ficción científico: «Fraternidad», cuyo asunto prefigura el de la obra de teatro posterior de Pedro Salinas *Cain o una gloria científica* (1957).

32. La novela breve *El doctor Kulmann* (1926), del sacerdote español afincado en Costa Rica Ramón Junoy, que se publicó en aquel país y se considera allí un clásico nacional de la ficción científica, explota un motivo que guarda algún parecido con el ideado por Hernández Catá (un doctor alemán inventa una máquina capaz de reproducir imágenes de la memoria personal e incluso colectiva), pero que es sobre todo un pretexto para una trama de índole más bien policial, sin demasiadas pretensiones intelectuales.



## La ficción científica y especulativa española y su recepción hasta 1936

consideran poco más que conejillos de Indias, y la brutalidad de una sociedad rural profundamente reacia al progreso científico. El realismo de la historia intensifica el efecto de una escritura antipastoral que contrasta con la nostalgia de la vida tranquila del campo frecuente en la literatura, especulativa o no, de países más desarrollados. Después de todo, el progreso técnico seguía siendo un requisito previo para la regeneración de España, aunque la postura de los escritores modernos, recordamos, era bastante más ambigua que la de los positivistas. Un mayor conocimiento no trae la felicidad, sino más bien lo contrario en el relato de Hernández Catá.

Un matiz antitecnológico también puede apreciarse, como elemento de significación secundario, en *Sentimental Club*. Lo mismo puede decirse de una distopía posterior, publicada primero en *Blanco y Negro* en 1919 y luego en la colección periódica argentina *La Novela Semanal* en 1925, *Un país extraño*, de Miguel A. Calvo Roselló, en que la impresión causada por la revolución soviética se traduce en una imagen del futuro que recuerda inevitablemente, en un tono más ligero, la de *Nineteen-Eighty Four [1984]* (1949), de George Orwell), cuyo dispositivo fundamental de control, la pantalla que sirve a la vez para emitir propaganda y vigilar a los ciudadanos-espectadores forzosos, figura ya con todas sus características en el interesante relato profético de Calvo Roselló. En el titulado «El ocaso de la humanidad» (1920), también aparecido en *Blanco y Negro*, son las matanzas industrializadas de la Gran Guerra las que inspiraron a Blanco Belmonte un poético cuento apocalíptico de tendencia pacifista: a raíz de una conflagración bélica total, sólo parecen haberse salvado los agricultores y pastores de una isla idealizada, que representará un nuevo punto de partida.

Antes de que la crisis de 1914-1918 erosionara las premisas ideológicas del progreso científico y técnico ilimitado, uno de los intelectuales españoles más opuestos a la cosmovisión positivista, Miguel de Unamuno, había sacado a la luz un breve relato de una radicalidad poco común en España contra la mecanización. El autor había abandonado hacía años sus ideales modernizadores y europeístas de su juventud en favor de una búsqueda de la inmortalidad como principal meta del ser humano, entendida esta búsqueda como una tarea sobre todo espiritual, para la cual los avances técnicos no eran pertinentes e incluso, podían considerarse contraproducentes, tal como puede observarse en «Mecanópolis» (1913). En este cuento, escrito «bajo la inspiración de

Hernández Catá acierta a criticar a la vez la pretensión colonial de una ciencia extranjera en un país atrasado [...] y la brutalidad de una sociedad rural profundamente reacia al progreso científico. [...] Después de todo, este progreso seguía siendo un requisito previo para la regeneración de España



## La ficción científica y especulativa española y su recepción hasta 1936

*Erewhon: or, Over the Range* (1872), novela precursora de S. [Samuel] Butler, se describe una ciudad deshabitada y controlada por máquinas pensantes; la denuncia del mundo mecanizado, inhumano y fantasmagórico de «Mecanópolis» encaja perfectamente con las tendencias antiindustrialistas de su autor» (Santiáñez-Tio, 1995: 24). Sin embargo, a diferencia de ese viaje imaginario de Butler, «Mecanópolis» no se distingue por su ironía. Se trata más bien de una parábola lírica cuya riqueza simbólica le confiere un atractivo literario singular, que lo ha convertido en una de las ficciones científicas españolas más recogidas en antologías.<sup>33</sup> Quizá no se podía esperar menos de un escritor de la talla de Unamuno. En cualquier caso, esta única incursión suya en el género salva, por así decir, un período casi vacío en la historia de este modalidad literaria en España.

Tras el prometedor inicio supuesto por la profusión de las traducciones de Wells y la de sus primeras imitaciones conscientes españolas, ese impulso se agotó en seguida. Ni siquiera se publicaron nuevas versiones del maestro inglés hasta después de la Primera Guerra Mundial. La situación cambió radicalmente poco después del final de la contienda. La ficción científica, según el modelo británico o no, experimentó un pequeño auge hasta bien entrada la década de 1920. Una vez más, Wells estuvo en el origen de este fenómeno. En 1919, Hernández Catá publicó su traducción, precedida de un interesante prólogo, de varios de los relatos de aquél en un volumen titulado *El país de los ciegos y otras narraciones*, que recogía una pequeña parte del contenido de *The Country of the Blind and Other Stories* (1911). A esta iniciativa sucedió una serie de nuevas traducciones gracias a la publicación, entre 1921 y 1926, de gran parte de las ficciones científicas wellsonianas por el editor barcelonés Bauzá, incluidas las más recientes. La versión de Hernández Catá tuvo, además, el efecto de merecer una reseña muy inteligente del poeta y crítico Gabriel Alomar, que se esforzó por situar a Wells en su contexto literario correcto. Según él, el autor de *El país de los ciegos* había sucedido a Edgar Allan Poe y Jules Verne, pero pertenecía más bien a «la tradición inglesa del proyectismo social de Tomás Moro y a la del

humorismo de Swift. Wells es, a la vez, un conciudadano de Utopía y de Lilibut» (Alomar, 1921). Su «arte transcendental» era, efectivamente, swiftiano en su origen y había heredado de aquel clásico la capacidad de crear una belleza filosófica capaz de expresar un sentido estremecedor de la relatividad del ser humano, tanto en su naturaleza como en el orden social que había creado, de manera que estimulaba a los lectores a poner en duda cualquier certidumbre de cara a una nueva interpretación más personal del mundo, fundada en una lucidez desengañada y ecuánime. Después de la crisis de la Primera Guerra Mundial y el derrumbe consiguiente de los ídolos de la tribu, se volvió a escuchar claramente la lección swiftiana, ahora traspuesta al nuevo género de la ficción científica, «la novela de un universo desencantado»<sup>34</sup>. Alomar señaló su potencial literario para España, cuya neutralidad no la había librado de la crisis universal de valores característica de la Modernidad en su apogeo, una crisis que fue también estética. La novela tradicional estaba perdiendo terreno ante experimentos narrativos muy variados, que el público parecía acoger con favor creciente, tras el desconcierto inicial. El uso de un *novum*<sup>35</sup> o innovación de orden científico o tecnológico, o seudocientífico o seudotecnológico, que sirve de motor a la fábula, en un marco heredado del viaje imaginario clásico, fue uno de los procedimientos renovadores ensayados para crear un nuevo tipo de narrativa acorde con los tiempos.

Entre los ejemplos españoles del viaje imaginario moderno, y tras algún precedente aislado decimonónico (la sátira política antioligárquica «La ínsula de los Penelópidas» [1892], de Juan Iturralde y Suit), dos obras destacan incluso a escala internacional y deberían contarse entre las obras maestras de la ciencia ficción en español. La primera, *El paraíso de las mujeres* (1922) de Vicente Blasco Ibáñez, fue probablemente la que cosechó más éxito entre el gran público, como correspondía quizá a la categoría de productor de superventas mundiales del autor. Novelas suyas como *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1916) le habían reportado fama y dinero, especialmente en los Estados Unidos, donde este libro y otros suyos como *Sangre y arena* (1908)

34. «[T]he romance of the disenchanted universe» (Stableford, 1985: 9).

35. Según la muy influyente (y discutida) opinión de Darko Suvin (1979: 63), «la CF se distingue por el predominio o la hegemonía en la narración de un novum (novedad, innovación) validado por la lógica cognitiva». [*SF is distinguished by the narrative dominance or hegemony of a fictional «novum» (novelty, innovation) validated by cognitive logic*].

33. También se ha traducido al inglés y publicado en *Cosmos latinos* (2006: 48-51), además de haber aparecido en una antología brasileña de ciencia ficción (*Histórias de ficção científica* [Historias de ciencia ficción], edición de Roberto de Sousa Causo, São Paulo, Ática, 2005, pp. 51-56). También existe una traducción francesa junto con la de los demás cuentos de Unamuno.

## La ficción científica y especulativa española y su recepción hasta 1936



se adaptaron al cine y se convirtieron en tempranos *blockbusters*. Con estos antecedentes, no es extraño que la industria de Hollywood le pidiera un guión original para hacer una película, pero Blasco Ibáñez era sobre todo un novelista y acabó escribiendo un texto tan largo y complejo que excedía de las posibilidades filmicas de la época. De hecho, de *El paraíso de las mujeres* no se llegó a rodar nunca película alguna y ni siquiera se tradujo al inglés. Sin embargo, el escritor no abandonó el proyecto, sino que aprovechó la oportunidad para probar lo que él denominó «novela cinematográfica» (Blasco Ibáñez, 1922: 9), según figura en el prólogo del libro, en el que también intentó matizar el alcance satírico indudable de la obra, al declarar que «[h]asta en los Estados Unidos —país donde las mujeres ejercen una enorme y legítima influencia— creen algunos, equivocadamente, que mi novela es a modo de sátira del feminismo contemporáneo» (p. 15). Pero, ¿se trata realmente de una narrativa antifeminista? La gran potencia norteamericana estaba bastante más avanzada que España en lo relativo a los derechos de las mujeres y a su papel en la vida pública y un escritor progresista y liberal como Blasco Ibáñez no parecía estar disconforme con ello. Al contrario, utilizó en *El paraíso de las mujeres* una «estrategia de denuncia tanto de la marginación social de la mujer como de otros defectos de la sociedad» (Castillo Martín, 2000: 820), sobre todo el militarismo,

tradicionalmente identificado con la masculinidad. En su novela, que pertenece al subgénero de la *gulliveriada*<sup>36</sup>, un estadounidense llega a Lilliput en el período contemporáneo y observa cómo las mujeres, gracias a su monopolio de un rayo que desactiva cualquier tipo de arma, han excluido a los varones de cualquier cargo con alguna autoridad, hasta que un inventor descubre un procedimiento para anular ese rayo y los varones se rebelan para obtener el reconocimiento de sus derechos y construir un nuevo orden, más igualitario. El resultado final se ignora, porque el personaje principal despierta antes: la aventura no había sido sino un sueño. Esto limita el carácter fictocientífico de la novela, pese al uso de dispositivos técnicos como motores de la intriga y fuentes de un maravilloso científico, wellsiano, según señaló Gómez de Baquero en su reseña del libro<sup>37</sup>. No obstante, su descripción de la ginecocracia liliptiense representa un ejemplo sobresaliente del distanciamiento cognitivo que se suele considerar propio de la ciencia ficción<sup>38</sup>, mientras que el libro destaca en la producción de Blasco Ibáñez por la coherente ligereza irónica del tono, además de por su buen ritmo narrativo, que hace muy agradable su lectura. La obra sigue reeditándose y se ha traducido a seis idiomas, como mínimo, fortuna encontrada rara vez por la ficción científica española.<sup>39</sup> Sin embargo, y a pesar del atractivo de su tema, desde

36. La *gulliveriada* sería cualquier obra que continúa o utiliza personajes y motivos del viaje imaginario clásico de Swift. Se tratan en su mayoría de viajes imaginarios que siguen su modelo y, tras su auge en el siglo XVIII con las numerosas continuaciones de *Gulliver's Travels* [*Los viajes de Gulliver*] (1726-1735), revivió en las primeras décadas del siglo XX, tal como indican los panoramas nacionales de la recepción activa de la obra que figuran, por ejemplo, en un estudio sobre la recepción europea de Swift (Real, 2005).

37. «No es difícil distinguir el origen de los varios elementos que han entrado en la composición de la fábula novelesca de Blasco Ibáñez. En las líneas generales de su invención sigue a Swift: el elemento fantástico, de maravilloso científico, los rayos negros, los cables de las máquinas voladoras y de los buques sumergibles que defienden el paraíso de las mujeres proceden de Wells o tienen en las novelas del célebre autor inglés un antecedente inmediato.» (Andrenio, 1922).

38. Según la influyente definición de esta modalidad literaria propuesta por Suvin (1979: 7-8): «*un género literario cuyas condiciones necesarias y suficientes son la presencia e interacción de distanciamiento y cognición y cuyo mecanismo formal es un marco imaginativo alternativo al entorno empírico del autor*». [A literary genre whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition and whose formal device is an imaginative framework alternative to the author's empirical environment.]

39. Italiano, letón, polaco, portugués, rumano y ruso.



## La ficción científica y especulativa española y su recepción hasta 1936

el punto de vista de la crítica feminista, no ha suscitado apenas interés en el mundo académico. ¿Se debe este hecho al carácter insólito de la obra en medio de la producción realista del autor? ¿O pudo influir la recepción más bien negativa de esta novela, cuya novedad distó de ser entendida? En efecto, la crítica coetánea prefirió pasar más o menos por alto la verdadera novedad de la obra, que radicaba en su dimensión especulativa y en su hábil recuperación del modelo swiftiano, para insistir más bien en su fracaso evidente como narrativa cinematográfica<sup>40</sup>, pues casi nada hay de propiamente fílmico en su técnica. Por otra parte, hay que precisar que ni su género temático ni sus elementos fictocientíficos fueron las razones de la recepción poco entusiasta de *El paraíso de las mujeres*, porque el segundo gran viaje imaginario moderno español, publicado un año después, fue muy aplaudido por la crítica.

*El archipiélago maravilloso* (1923), de Luis Araquistáin, «es una novela a la manera de los *Viajes de Gulliver*»<sup>41</sup>, como el propio autor indicó en una carta enviada a una editorial británica cuando intentaba, sin éxito, que se tradujera al inglés. En ella se describen tres islas imaginarias del Pacífico visitadas por dos marineros náufragos. La primera es la isla de los Inmortales, donde una sociedad muy avanzada tecnológicamente queda completamente estancada a raíz del descubrimiento de una píldora de la inmortalidad, la cual también confiere juventud e invulnerabilidad, pero que acaba teniendo como resultado un aburrimiento sin fin. La segunda isla alberga una sociedad primitiva en la que un cristal que allí se encuentra de forma natural permite ver las intenciones de otras personas, lo que termina siendo, evidentemente, una fuente de desencanto y, en última instancia, de violencia. La última isla está organizada como una ginecocracia (utópica), en la que se sacrifican los bebés de sexo masculino y sus padres, atraídos a la isla por la perspectiva de fornicaciones ilimitadas con las bellísimas mozas del lugar, son utilizados sexualmente hasta el agotamiento y la muerte. Estas sociedades son «réplicas pesimistas de las utopías sociales y políticas del hombre contemporáneo» (Calvo Carilla, 2010: 273), cuya descripción configura «una visión

paródica, mordaz y desencantada tanto de las ideologías redentoras emergentes como, en general, de las frustraciones de la Europa de entreguerras» (p. 274). Las ideologías objeto de la ironía de Araquistáin eran, respectivamente, la obsesión unamuniana por la inmortalidad personal, la pretensión psicoanalítica de desvelar el subconsciente y el feminismo, si bien el autor negó tener un propósito abiertamente polémico, ni que sus islas representaran una crítica seria del impulso utópico, al declarar, en el prólogo de su continuación inacabada y manuscrita, que *El archipiélago maravilloso* «es un libro caricaturesco y ligero, que no merece ser clasificado entre los utópicos» (Araquistáin, 2011: 195). Sin embargo, así es precisamente como fue entendido por los críticos, empezando por el defensor constante de la ficción científica, Gómez de Baquero<sup>42</sup>. Para él, la obra era una «novela de la utopía», que reflejaba «lo que no existe en el mapa de la realidad», pero «puede existir

40. Por ejemplo, Gómez de Baquero condenó el intento de escribir una novela como si fuera una película, ya que «el autor tiene que pensar, ante todo, en lo plástico, en lo aparente. Su visión tiene que ser superficial, esclava o servidora de un interés externo y efectista» (Andrenio, 1922).

41. «[N]ovel in the manner of *Gulliver's Travels*» (apud Martín Rodríguez, 2011a: 45).

42. Su defensa era completamente desinteresada, pues Gómez de Baquero no escribió, que sepamos, ningún texto clasificable en la ficción científica o en los géneros afines, a no ser que consideremos una muestra de ficción especulativa el cuento «El Evangelio del Fariseo» (1911; *Escenas de la vida moderna*, 1913), que anuncia la escritura borgiana de notas sobre libros imaginarios. Más propiamente borgiano parece el relato «El fichero supremo» (1926; *El muñeco de trapo*, 1928), de José María Salaverría, que incluso pudo inspirar «La biblioteca de Babel» (1941; *Ficciones*, 1944), del maestro argentino.



## La ficción científica y especulativa española y su recepción hasta 1936

en el mapa más ancho de los posibles» (1923). Lejos de ser arbitrario y absurdo, el discurso utópico podía aportar verosimilitud a lo maravilloso de lo narrado, con lo que se ampliaba el realismo con una orientación ética y filosófica, tal como Araquistáin había demostrado ejemplarmente en su novela:

El libro de Araquistáin une al interés literario el filosófico. La misión de la novela no se reduce a levantar los tejados de las casas de vecindad [...]. Las utopías no le están vedadas, y estos viajes pueden ser tan atractivos como el paseo por las escenas corrientes de la comedia humana, siempre que el guía acierte a dar colorido y plasticidad a las imágenes, como lo ha conseguido el autor de *El archipiélago maravilloso*.

Este juicio abiertamente positivo fue general en la crítica y, probablemente, entre los intelectuales. *El archipiélago maravilloso* debió de producir una buena impresión en el mundillo literario español. Se convirtió en ejemplo paradigmático de la ficción científica española, siendo mencionado como referencia al comentarse otras novelas del género, como la de Madariaga e inspiró incluso alguna otra novela<sup>43</sup>, además de recibir el homenaje creativo de *Azorín*, quien añadió a las islas de Araquistáin otra, «La isla de la Serenidad» (1923), uno de sus cuentos-crítica luego recogido en *Los Quinteros y otras páginas* (1925), y a cuyo espacio ficticio retornó en otro cuento (anti)utópico, «Los intelectuales» (1928; recogido en *Cuentos*, 1956). El viaje imaginario de Araquistáin también pasó las fronteras. La versión italiana del libro apareció en 1928, con un breve prefacio entusiasta del traductor<sup>44</sup>. Tampoco

faltaron quienes lo consideraron un modelo para una nueva literatura española que superara el provincianismo tradicional de sus temas para tratar asuntos universales. Araquistáin había saltado «los límites de la nacionalidad por su ideación, por sus dotes temperamentales y por su cultura» (Ballesteros de Martos, 1923), convirtiéndose así en un ejemplo a seguir. El autor había aprovechado, efectivamente, su estancia en Inglaterra como uno de los «chicos de Londres» de Maeztu para familiarizarse con el espíritu de la ficción científica, que él fue uno de los primeros en cultivar en España con éxito en su forma pura. El mismo Araquistáin reconoció en una entrevista su deuda con sus predecesores británicos, aunque insistió también en que *El archipiélago maravilloso* «no tiene de inglés más que el género» (Giménez Caballero, 1926), quizá para defender tanto su originalidad como su lugar legítimo en el marco de la literatura española. ¿Disentía también veladamente del carácter exageradamente foráneo de *La jirafa sagrada*, una ficción científica de su compañero del grupo de Londres y de su generación, Salvador de Madariaga, aparecida en 1925? Pese al carácter de conjetura de esta afirmación, cabe pensar que Araquistáin viera más próxima su novela a la vida literaria española (recuérdese su ataque implícito a Unamuno) que la de Madariaga, la cual es tan deliberadamente británica que difícilmente puede considerarse una muestra española del género, si bien su autor publicó una versión propia en castellano unos meses antes que el original inglés (Madariaga, 1925b) y la obra ha sido mucho más comentada por la crítica académica española que por la del país para el que se escribió<sup>45</sup>. Aunque Madariaga atribuyera la autoría de *La jirafa sagrada* a un heterónimo de nombre hispano, Julio Arceval, el prólogo de la edición madrileña no deja dudas sobre la lengua original del libro ni sobre su propósito de ironizar sobre usos y costumbres británicos (Madariaga, 1925a: x-xi):

Apenas precisa explicar a quien este libro leyere por qué lo escribió el autor en inglés. Bien

43. Por ejemplo, Antonio Robles Soler publicó en 1924 un viaje imaginario vanguardista, *El archipiélago de la muñequería*, que no es utópico ni especulativo, debido al carácter maravilloso de sus personajes (los muñecos del título). Sin embargo, su postura satírica ante la sociedad y el ser humano es común a ambos libros, cuya estructura general también es semejante.

44. «No recuerdo haber leído ninguna otra narración fantástica de viajes, aparte de los celeberrimos de Gulliver, que me haya gustado tanto como este *Archipiélago maravilloso* del príncipe de los periodistas españoles. La misma concepción sarcástica de la vida en cuanto a su significado íntimo, la misma deformación rigurosamente lógica de la realidad en cuanto al procedimiento técnico. A éste se añade un dato fundamental para nuestro espíritu moderno, que falta completamente en Swift: el *pathos*, el sentimiento: un sentimiento que a veces te hace un nudo en la garganta de lo penetrante que es.» [Non rammento di aver letto altra narrazione fantastica di viaggi, fuor dei celeberrimo di Gulliver, che tanto mi sia piaciuta come quest'*Arcipelago Meraviglioso* del principe tra i

publicisti spagnoli. La stessa concezione sarcastica della vita, quanto all'intima significazione, la stessa deformazione rigorosamente logica della realtà, quanto al procedimento tecnico. Con in più un dato fondamentale per il nostro spirito moderno e che nello Swift manca affatto: il *pathos*, il sentimento: un sentimento che vi prende talvolta alla gola tanto è penetrante.] (Pillerich, 1928: 5)

45. *The Sacred Giraffe/La jirafa sagrada* ha tenido, no obstante, una pequeña carrera internacional, pues se ha traducido al italiano y al ruso.



## La ficción científica y especulativa española y su recepción hasta 1936

se echa de ver desde su primer capítulo que la descripción de la utópica Ebania no es sino pretexto para satirizar la civilización actual vista a través de la vida inglesa. Julio Arceval utiliza con singular acierto en esta sátira ya el paralelo, ya el contraste, ya un método más sutil que podríamos llamar la reducción al absurdo por trasposición del punto de observación a un porvenir muy lejano. Solo quien, como él, puso en juego para conocer a Inglaterra excepcionales condiciones naturales de penetración psicológica y excepcionales condiciones personales de intimidad con gentes del país podía manejar tal asunto con tal atinada ironía.

Ebania es un país africano en que, en el año de gracia de 6922 y pese a una agitación masculinista creciente, las mujeres excluyen a los varones de cualquier actividad seria, desde la política, que refleja burlescamente el sistema de partidos británico, hasta la ciencia. Ésta es sobre todo de carácter historiográfico. Esta sociedad futura no es tecnológicamente avanzada, sino más bien un paraíso de las humanidades, donde los escasos restos de la civilización europea, desaparecida hacía siglos, se estudian con ahínco y resultados hilarantes. Las prácticas del pasado europeo, especialmente del inglés, que no es sino el presente de Madariaga, se observan así desde un punto de vista distanciado que explota sus posibilidades cómicas con ánimo satírico. Desgraciadamente, el autor presta tanta atención a la descripción de los ridículos diversos del presente que se olvida a menudo de que hay una historia que narrar. Se ha afirmado que *La jirafa sagrada* es principalmente «una serie ininterrumpida de episodios humorísticos con referencia en usos y creencias de nuestra civilización» (Sanz Villanueva, 1987: 298). El argumento es, de hecho, bastante leve y una lectura tradicional del libro como novela la encontraría quizá poco satisfactoria.<sup>46</sup> Sin embargo, nada nos impide compartir la opinión de uno de sus primeros críticos, Enrique Díez-Canedo (1925), quien declaró que «por todas [sus páginas] corre abundantemente la ironía, y aun los matices más serios, si se piensa en la realización novelesca, asumen aspecto más convincente rebajando la solemnidad del tono narrativo» (1925). *La jirafa sagrada* era para él una obra carnavalesca y así debía leerse. De esta manera, entendió que la ficción científica exigía un enfoque crítico distinto al aplicado a

46. Esta novela ha llegado a calificarse, exageradamente, de «ingenua e indigesta hasta lo ilegible» (Pemartín 1953: 179).



## La ficción científica y especulativa española y su recepción hasta 1936

la novela realista. Su valor tenía que aquilatarse recurriendo a su propia tradición y marco de referencia. Esto es lo que la crítica coetánea hizo en general y, por ejemplo, Díez-Canedo mencionó *El archipiélago maravilloso* como obra perteneciente al mismo género que la de Madariaga, mientras que Gómez de Baquero aprovechó su reseña de *La jirafa sagrada* para ofrecer una inteligente apología del género<sup>47</sup>, que ambos críticos llamaban utópico, igual que Araquistáin, y que designaba la ficción científica que, según el modelo wellsiano, afrontaba la sociedad presente desde fuera, desde la perspectiva de una sociedad imaginaria alternativa en el tiempo o el espacio que le servía a la vez de reflejo o comentario semialeórico.<sup>48</sup> Fue esta clase de ficción, en la que se combinaban pensamiento, humor y una disciplina razonada de la fantasía en pos de una verosimilitud que hiciera más eficaz el mensaje, la que solía favorecer la crítica española en aquel período. Ésta se mostró singularmente perspicaz y desprejuiciada frente a un género que demostró,

además, conocer íntimamente, todo lo cual asegura la vigencia de sus análisis y valoraciones al servicio de la configuración del canon de la ficción científica moderna en España, del que forman parte asimismo otros tipos de narrativa menos ingleses que los importantes *scientific romances* de los «chicos de Londres».

Sería esta clase de ficción, en la que se combinaban pensamiento, humor y una disciplina razonada de la fantasía en pos de una verosimilitud que hiciera más eficaz el mensaje, la que solía favorecer la crítica española en aquel período.

47. «El placer estético de desarrollar una hipótesis en forma antropomórfica, de crear el mito literario de una idea, bastaría para justificar la novela utópica. El juego de los posibles atrae a los espíritus curiosos. Mas en esa clase de novelas opera generalmente otro móvil: el móvil satírico social. [...]»

Aunque el procedimiento general de la novela es la imitación de la vida humana, el procedimiento mítico no la desnaturaliza por completo, y hasta es un medio para introducir elementos poéticos en el campo novelesco. Aparte de esto, puede tener utilidad práctica para dar corporeidad a la sátira, haciéndola más asequible y elocuente; para atacar más suavemente los prejuicios sociales y, en momentos de intransigencia y opresión, para salvar a la crítica bajo el velo de la alegoría.» (Andrenio, 1925)

48. En las reseñas de estas obras se mencionan a veces otras novelas españolas que se califican de utópicas en este sentido, pero que no son ficciones científicas. Por ejemplo, y aparte de un relato satírico de una lúcida crueldad swifitana como «Rey, verdugo y antropófago» (1899), de Fernández Bremón, las parábolas (anti)coloniales *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid* (1897), de Ángel Ganivet, y *Paradox, rey* (1906), de Pío Baroja, se perfilan como clásicos españoles e incluso internacionales (la novela de Ganivet se ha traducido al francés y la de Baroja, al menos al eslovaco, francés, inglés e italiano) y se las mencionaba a veces en la prensa de la época como ejemplos de la creación de sociedades ficticias racionalmente verosímiles. El mismo procedimiento lo seguiría luego otra importante novela especulativa proanarquista ambientada en un país africano imaginario, a saber, *En la selvática Bribonicia* (1932), de José Mas, así como otra anterior, de carácter humorístico y tendencia ideológica opuesta, titulada *¡Paso al rey!* (1931), de Antonio Pérez de Olaguer, en la que aparece un artefacto fictocientífico paródicamente verniano, el «terramóvil», que conduce por debajo de la tierra a los aventureros a un reino africano que es, como en la novela de Mas, un claro trasunto crítico de la España en la transición de la monarquía borbónica a la segunda república española.



## La ficción científica y especulativa española y su recepción hasta 1936

Entre las obras más ligadas a formas estéticas nacionales, por no decir castizas, destaca una obra dramática muy original titulada *El pedigree*, de Ricardo Baroja, que adopta más decididamente que Madariaga el registro carnavalesco para burlarse sin piedad de los ideales eugenésicos de su tiempo. En un futuro lejano, un madrileño contemporáneo llamado Medoro llega al Gineceo, el sitio donde una organización claramente autoritaria está preparando el advenimiento del superhombre eugenésico mediante el apareamiento controlado de sus jóvenes moradores, físicamente perfectos.<sup>49</sup> Fiel a su nombre, la atmósfera del lugar es manifiestamente neoclásica e idílica en apariencia. La presencia del viajero (o superviviente atávico) del pasado desempeña un papel similar al de John Savage en *Brave New World* [*Un mundo feliz*] (1932), de Aldous Huxley, pero hay una gran diferencia en el carácter de ambos personajes. En la obra de Baroja, Medoro dista de tener los rasgos positivos del inadaptado inglés al mundo del futuro. Los de Medoro son más bien el egoísmo, la lujuria incontrolada y la vulgaridad típica de los machos de su origen, según la perspectiva adoptada por Baroja. El representante del pasado difícilmente podía servir de modelo frente a un porvenir que, de todos modos, era tan poco utópico como el ideado por Huxley, a juzgar por el uso de las personas como ganado reproductor en pos de un ideal tan dudoso como el representado por el *Übermensch* o superhombre anhelado por Friedrich Nietzsche en sus poéticos delirios. De hecho, Zoroastro, esto es, el equivalente español del alemán Zarathustra es el hombre superior esperado, el cual acabará llegando, aunque no de la manera planeada por los creadores del Gineceo: no será sino el descendiente de Medoro y de la única hembra del gineceo que consideran digna de él, una gorila. De esta manera, doctrinas científicas y filosóficas muy influyentes se ridiculizan francamente en *El pedigree*, cuya comicidad

no es seguramente muy sutil, sino más bien de un carácter hiperbólico casi expresionista, en el sentido habitual de esta palabra. Desde este punto de vista, no se puede comparar con la calidad irónica de *Back to Methuselah* (1921; traducción española de Julio Broutá con el título de *Volviendo a Matusalén*, 1926), una obra que podría citarse como similar formalmente a *El pedigree*, aunque ideológicamente opuesta a ésta. Con todo, la brocha gorda utilizada con profusión por Baroja no debe considerarse un indicio de una escritura inferior a la del célebre dramaturgo angloirlandés en este caso, sino el resultado de un procedimiento literario muy distinto. Aunque Baroja conocía bien la ficción científica inglesa, y probablemente también la obra de Shaw, cuyo prestigio era grande también en España, optó más bien por escribir una pieza en el estilo de los experimentos de su amigo Valle-Inclán en la estética de lo grotesco. Como en los esperpentos, los personajes de *El pedigree* son marionetas tragicómicas y evolucionan en una realidad distorsionada que refleja burlesca y eficazmente los horrores de la sociedad contemporánea y la incoherencia profunda de sus bases ideológicas y morales. Estas obras no carecen de una ironía amarga, pero su risa remite en primer lugar al dechado de François Rabelais. *El pedigree* es, pues, un esperpento, quizá el único auténtico no escrito por Valle-Inclán, el cual reconoció implícitamente el mérito de Baroja al escribir

49. La eugenesia no era el único medio para obtener superhombres ficticios. Algunas fantasías científicas españolas de este período presentan personajes dotados de capacidades extraordinarias, sobre todo mentales, como el mencionado hombre bicuadrado de Francisco Vera o los miembros de una raza blanca africana superevolucionada que se puede hacer invisible a voluntad en *El inapresable* (1923), del mismo autor. Asimismo, *El poder del pensamiento* (1928), de Tomás Borrás, es la historia de un hombre que descubre su capacidad de cambiar las ideas y sentimientos de sus conciudadanos, poder que aprovecha para obligarlos a actuar de manera surrealista, hasta ser controlado por Norma, la mujer que dirige *de facto* la ciudad. Este relato constituye un ejemplo muy interesante de escritura vanguardista.

## La ficción científica y especulativa española y su recepción hasta 1936

un prólogo laudatorio para la primera edición de la obra en forma de libro, publicado en 1926. Éste recibió reseñas muy positivas. Entre otros, Cipriano Rivas Cherif (1926) y Gómez de Baquero, el cual elogió su «vena irónica» (1926), ligándolo de esta forma a la clase de ficciones científicas que, evidentemente, prefería. Por su parte, Rivas Cherif examinó la obra sobre todo como una muestra de teatro innovador que, lamentablemente, no había podido encontrar el sitio merecido en la escena, pese al interés mostrado por Luigi Pirandello, quien había anunciado su estreno en Roma por su propia compañía<sup>50</sup>. El dramaturgo italiano había leído la primera y más breve versión de la obra, aparecida en la prestigiosa *Revista de Occidente* entre junio y agosto de 1924. Por desgracia, el teatro de Pirandello tuvo que cerrar por falta de fondos antes de llevarla a escena y Baroja tuvo que conformarse con publicarla como obra dramática para leer, incluyendo elaboradas acotaciones al modo de las de Shaw o, más directamente, Valle-Inclán. *El pedigree* no parece haberse estrenado todavía y no es tan conocida hoy como merece, pero representa una primera cima de la tradición muy española de la ficción científica cómica<sup>51</sup>. Además, tampoco quedó sin sucesores, pues también se enmarca en esta corriente uno de los grandes éxitos tanto literarios



como de público del teatro español moderno, a saber, *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*<sup>52</sup> (1936), de Enrique Jardiel Poncela. En esta comedia, unos cuantos personajes extravagantes toman una poción de la eterna juventud inventada por uno de ellos, pero se aburren tanto que acaban pidiendo al inventor que cree un remedio, el cual sería otra pócima que invierte el curso de su edad, de la madurez hacia la juventud. Las paradojas temporales a que da lugar la trama se abordan seriamente desde un punto de vista fictocientífico. No obstante, al autor parecen interesarle sobre todo las posibilidades cómicas del asunto. No falta algún elemento de parodia, igual que ocurre en *El pedigree*, pero la obra de Jardiel no tiene una intención crítica obvia. Se trata más bien de teatro comercial en el mejor sentido de la palabra, un teatro que ha incorporado creativamente el humor incongruente y renovador de Ramón Gómez de la Serna, demostrando al paso que la ficción científica y la escritura vanguardista no eran incompatibles. En efecto, mucho antes de Jardiel, el mismo Ramón había cultivado el género con un relato del que debía de estar orgulloso, pues tituló una colección de cuentos con su título, «El dueño del átomo» (1926; 1928 en volumen), si bien el alcance propiamente especulativo de la narración es marginal.<sup>53</sup> Asimismo, Ramón puede considerarse el pionero del microrrelato fictocientífico en España gracias a *Caprichos* (1925/1956) como «El gran gasómetro» (1920) o «Diez millones de automóviles» (1926), entre otros.

Ni Jardiel Poncela ni Ramón eran escritores demasiado preocupados por lo social o político. Sus prioridades eran artísticas. Esta actitud era relativamente común en los felices años veinte, pero la situación cambió radicalmente a raíz de la Gran Depresión de 1929. En España, la monarquía fue sustituida en 1931 por una república democrática amenazada por una revolución anarquista o comunista a la izquierda y por la reacción conservadora y fascista a la derecha. En este contexto, la ficción científica empezó a verse no solo como un vehículo oportuno para criticar el estado de cosas mediante parábolas verosímiles dirigidas a un público intelectual capaz de entenderlas y apreciarlas, sino sobre todo como una literatura que podía ponerse al servicio de una determinada ideología, sea para

50. Pirandello también tuvo en su repertorio *El señor de Pigmalión* (1921), de Jacinto Grau, que había tenido una gran recepción internacional (se tradujo, además de al italiano, por lo menos al checo, francés e inglés), especialmente en la antigua Checoslovaquia, donde se apreció su relativa cercanía temática (unos autómatas se rebelan contra su creador) al clásico del drama fictocientífico *R.U.R.* (1920), de Karel Capek. Esta proximidad temática ha hecho incluir a veces esa obra de Grau en el género que nos ocupa, aunque el drama del autor español no desarrolla las consecuencias de su *novum* (la creación de muñecos mecánicos dotados de habla y de una inteligencia limitada, según el carácter del personaje típico que encarnan) de forma fictocientífica, al centrarse más bien en la polémica teatral y en la rebelión de los muñecos frente a su creador. La invención de los «tecnofantoches» [López Pellisa 2013: 141] en Grau queda circunscrita al tinglado de la antigua farsa, sin surtir consecuencias a la sociedad ni generar un mundo posible alternativo al convenido como real, a diferencia de *R.U.R.*

51. Ya he recordado algunas ficciones científicas paródicas, a las que se puede añadir un par de cuentos del mismo género que satirizan la hipocresía o la religión establecida, tales como «Un invento despampanante» (1906), de Eduardo Bertrán Rubio, y «*El Theological Palace*» (*Del presente, del pasado y del futuro*, 1912), de Pompeyo Gener. En el teatro, habría que mencionar *1945, comedia del porvenir* (1924), un anticipación de Honorio Maura de tendencia antifeminista, en la que se presenta, con exageración cómica no siempre fina, una España en que las mujeres acceden al gobierno del país, al tiempo que se muestran bastante liberadas sexualmente.

52. Se estrenó con el título muy justo de *Morirse es un error*; pero el estallido de la Guerra Civil le quitó toda la gracia y Jardiel Poncela lo cambió por el definitivo.

53. «El dueño del átomo» cuenta con traducción inglesa. (Gómez de la Serna, 2005)



## La ficción científica y especulativa española y su recepción hasta 1936

promoverla o denigrar las rivales, sea para avisar de las consecuencias futuras de la aplicación a rajatabla de cualquier doctrina que, prometiendo la utopía, podía volverse fácilmente en todo lo contrario, pese a las buenas intenciones. La «burla política» *Orestes I*, de Felipe Ximénez de Sandoval y Pedro Sánchez de Neyra, puso de manifiesto, ya en 1930, cómo una buena idea, aquí el invento por un químico de una sustancia capaz de inhibir las ganas de robar, podía dar lugar a una sociedad perfectamente honrada y, consecuentemente, a una sociedad donde no cabía el juego económico. La crisis total resultante la soluciona un hombre providencial que consigue hacerse con la fórmula y destruirla, matar al inventor y hacerse con el poder con el apoyo de unas masas manipuladas gracias las nuevas técnicas de propaganda aportadas por la reciente psicología multitudinaria<sup>54</sup>, tras lo cual

funda una dinastía que avalará una Historia personificada en un epílogo alegórico que resume cínicamente el sentido de la obra. Se trata, entre otras cosas, de una transposición futurista de la respuesta fascista al impulso utópico que había fracasado en Rusia. Las dos alternativas, la reaccionaria y la revolucionaria, se presentan como igualmente nocivas a la larga para el pueblo en la obra, la cual pretende transponer a la escena la ironía de la mejor ficción científica coetánea, aunque esto se hace con tan escaso tino teatral que chocó con la incompreensión del público y las reservas de una crítica bien dispuesta ante su afán renovador, pero decepcionada por su escasa adecuación a las exigencias habituales del arte dramático. *Orestes I* pareció poco viable teatralmente, aunque con seguridad merece, como objeto literario y síntoma histórico, algo más de la nula atención que se la ha prestado posteriormente, incluso entre los estudiosos que se han ocupado de Ximénez de Sandoval como escritor falangista, tal vez porque la tendencia inconformista de la comedia («el matiz reivindicativo de la obra y la necesidad de que el pueblo cobrara protagonismo era evidente»; Vilches y Dougherty, 1997: 48<sup>55</sup>) no encajaba demasiado en la ideología proclamada del escritor más famoso del tándem firmante de *Orestes I*.

Un acercamiento análogamente escéptico a la política caracteriza una novela fictocientífica escrita también en colaboración ya en época republicana, *La Tierra n.º 2* (1933), de dos jóvenes médicos, Manuel Torres Oliveros y Federico Oliver Cobeña. En esta Tierra paralela, se promueve primero una utopía y se explica cómo alcanzarla, para luego mostrarla en acción en un futuro asombrosamente avanzado desde el punto de vista tecnológico, así como libérrimo en costumbres eróticas, pero con tales disfunciones sociales y personales que solo cabe interpretarlo como una utopía invertida. La novela fue bastante comentada, pese a la limitada habilidad narrativa de sus autores y a su despliegue confuso de gran número de motivos fictocientíficos deficientemente estructurados. Aparte del hecho de contar la novela con un prólogo de Alberto Insúa, un novelista entonces muy respetado, esta atención crítica pudo deberse también a que se trata de una ficción científica que intentaba seguir el modelo irónico de Araquistáin o Madariaga, esto es, la manifestación del género mejor acogida por los intelectuales en España. En cambio, las novelas especulativas

54. Desde este punto de vista, *Orestes I* también tiene que ver con una especie particular de literatura especulativa contemporánea. A finales del siglo XIX, los sociólogos Gustave Le Bon y Gabriel de Tarde habían estudiado el funcionamiento psicológico y político de las muchedumbres entendidas como entes cualitativamente distintos de la mera suma de los individuos que las componen. El reconocimiento de las masas como posible personaje fue uno de los principales conceptos innovadores del movimiento unanímista promovido por Jules Romains mediante obras muy influyentes tales como *Knock ou Le Triomphe de la Médecine* [*Knock o El triunfo de la medicina*] (1924), comedia estrenada en Madrid en 1925 con muy buena recepción crítica y que tiene un precedente en cuanto a su argumento en el cuento «El doctor Stumper» (*Del presente, del pasado y del futuro*, 1911), de Pompeyo Gener. La pintura por Romains de la manipulación de un pueblo por un médico que lo hace actuar como un ente colectivo según las preferencias e intereses del galeno manipulador coincide en su tema con varias novelas españolas centradas igualmente en experimentos sociológicos de manipulación de las masas, con un enfoque distópico, como *Millones entre redes* (1930), de A. Vall (Antonio Valverde Gil), en que la manipulación es financiera y presagia tristes fenómenos actuales, o utópico, como *La Salvación. Sociedad de seguros del alma* (1931), de Manuel Abril, en que el millonario manipulador utiliza las nuevas técnicas de propaganda para promover una ética humanista de tintes democristianos, de tal forma que el procedimiento aparece como positivo en la muy hábil y bien escrita narración de Abril. Otros ejemplos, como el relato citado de Gener o «El rey de los Estados Unidos» (*Casi verdad, casi mentira*, 1935), de Tomás Borrás, se limitan a burlarse de la credulidad esnobista de las masas contemporáneas en una sociedad, la estadounidense, en la que el peso sociológico de la publicidad y los medios de comunicación ya estaban más avanzados que en Europa. El planteamiento de estas ficciones unanímistas especulativas, que se basan en extrapolaciones racionales, puede justificar quizás su clasificación como ficción científica y, de hecho, clásicos norteamericanos del mismo género aparecen en antologías y estudios de la ciencia ficción, tales como «The Snowball Effect» [«El efecto de la bola de nieve»] (1952), de Katherine MacLean, o *Mesías* [Mesías] (1954), de Gore Vidal).

55. En la misma página figura un repaso breve, pero muy útil, de la recepción del estreno madrileño de la «burla política» de Ximénez de Sandoval y Sánchez de Neyra.



## La ficción científica y especulativa española y su recepción hasta 1936

abiertamente militantes no fueron apenas comentadas, ni siquiera cuando iban firmadas por escritores famosos, como Ricardo León, cuya anticipación política *Bajo el yugo de los bárbaros* (1932) fue recibida casi en silencio. Esta novela, que se sitúa muy a la derecha del espectro político, describe con viveza el caos en que se hunde el país tras una revolución proletaria, cerrando así de forma literariamente brillante, pese a la histeria maniquea de la obra, todo un ciclo de política-ficción admonitoria contra los peligros de un socialismo maximalista, un ciclo iniciado por Nilo María Fabra con *El problema social* (1890) y prolongado por las novelas *Oriente 1953...* (1903), de Adelardo Ortiz de Pinedo, y *Los desencantos de un comunista* (1925) de Pascual Santacruz, el precursor más directo de León<sup>56</sup>, mientras que Antonio Porras se burló donosamente de la politiquería, sobre todo la revolucionaria, en su novela corta «Pérez, revolucionario» (*El misterioso asesino de Potestad*, 1922), la cual realza la figura del ciudadano común, del Pérez protagonista, frente a los manejos de unos y otros.

A la izquierda, tampoco faltaron las anticipaciones de la próxima revolución, que se creía en ciernes tras la segunda caída de la monarquía borbónica. Entre ellas, mereció alguna reseña *El banquete de Saturno* (1931)<sup>57</sup>, de Matilde de la Torre, en la que esta imaginó con alto grado de detalle y considerable habilidad narrativa la futura construcción de un orden socialista, calcado del de la Unión Soviética, tras el triunfo de la revolución, primero en

56. Un alcance menos general tiene la anticipación antirrepublicana, muy ligada a la coyuntura política coetánea, titulada *La república española en 191...* (1911), de Domingo Cirici Ventalló y José Arrufat Mestres. Pío Baroja había escrito antes otra anticipación de la futura república española ideológicamente más ambigua, a saber, «La república del año 8 y la intervención del año 12» (1903), y Miguel de Unamuno contaría, desde la perspectiva de finales del siglo XXI, la historia del triunfo en 1989 de una revolución demagógica y populista en España en torno a la hueca consigna de «¡Viva la introyección!» (*El espejo de la muerte*, 1913). En la frontera con la distopía, José Fernández Bremón había imaginado en «El futuro dictador» (1879) un régimen en el que el poder financiero y el político coinciden en el multimillonario protagonista. En cambio, el magnate de «El millonarísimo» (*Casi verdad, casi mentira*, 1935), de Tomás Borrás, pierde su batalla con la burocracia del Estado, aunque vuelve a ganar su fortuna inventando, tras un dispositivo mecánico que convierte la vanidad en energía, otro que hace lo propio con la envidia, de manera que tanto el *novum* fictocientífico como la sátira social se supeditan a la reflexión ética.

57. No obstante, parece ser que la escribió años antes, según testimonio de M. A. (1931), quien afirmó en su reseña de *El Sol* que «*El banquete de Saturno* lo escribió hace ya algunos años, antes de que la República española dejara ver su fisonomía».



## La ficción científica y especulativa española y su recepción hasta 1936

*Urba* (Barcelona) y luego en España y el mundo, sin ocultar sus problemas, pues el libro acaba ambiguamente, al asentarse el sistema y la paz tan solo tras una guerra entre las distintas patrias socialistas saldada con millones de víctimas. En cambio, pasaron completamente desapercibidas en la prensa general las obras de un ingeniero anarquista, Alfonso Martínez Rizo, el cual narró la próxima disolución pacífica del Estado en 1945. *El advenimiento del comunismo libertario* (1932), prácticamente a la vez que anticipaba «la vida sexual en el futuro» en *El amor dentro de 200 años* (1932), cuando una sociedad libertaria admitía el amor libre, incluido el homosexual, pero no había renunciado todavía al control, aunque fuera colectivo: un rayo accionado por la voluntad coincidente de centenares de personas al tiempo acababa con criminales y disidentes, previa indicación de un cerebro electrónico central. Cuando una conspiración encuentra un modo de anular este rayo y de controlar el ordenador planetario, un verdadero orden anarquista se anuncia como venidero, aunque el científico-líder ha de asumir el poder absoluto mientras tanto, en lo que parece una solución transitoria más bien antiutópica. Un año después, Salvio Valentí fue más allá de la ambigüedad calculada de Martínez Rizo al pintar un futuro de pesadilla, tras la imposición del anarcosindicalismo, en una obra que representa uno de los escasos ejemplos de distopías futuristas en un registro íntegramente trágico<sup>58</sup> desde los comienzos

a conocer *Río Revuelto*, que merecería ser mejor conocida por su lograda tensión narrativa y por la agudeza de su análisis del fenómeno caudillista tanto desde el punto de vista de su origen autóctono como de sus relaciones con el imperialismo norteamericano, en un registro satírico más realista que el del magistral esperpento de Valle-Inclán. Con todo, pese a la calidad de esos ejemplos, la ficción de dictador tuvo mucho menos predicamento en España en este período que un género paralelo que podríamos denominar «ficción ruritánica», expresión que parte del término de Ruritania consagrado por Anthony Hope en su novela *The Prisoner of Zenda* (1894; traducción al español de Augusto Riera con el título de *El prisionero de Zenda*, 1928). El tema de estas ficciones son las intrigas políticas en un país europeo imaginario mediante las que se muestran los entresijos de los regímenes de entonces, principalmente de los monárquicos, con ánimo satírico (como *La Carrière* [1894], de Abel Hermant, que se publicó, probablemente en 1922, como *La carrera* en traducción de Enrique A. Leyra, con un elogioso prólogo de Vicente Blasco Ibáñez) o simplemente como marco para aventuras más o menos exóticas y sentimentales (como en la citada novela de Hope). En España, predominó el tratamiento satírico (a veces con una fuerte dosis sentimental, sin embargo), tal como ocurre en narraciones muy estimables como la precursora *Noticias biográficas acerca del Excmo. Sr. Marqués del Mantillo* (1889), de Silverio Lanza; «El Gran Duque-pastor» (1893), de Miguel de Unamuno; la novela injustamente infravalorada de Emilia Pardo Bazán *El saludo de las brujas* (1898), la cual se tradujo al francés y al alemán; *Historia de una reina* (1907), de Alejandro Sawa; *El ocaso de los reyes* (1911), de Manuel de Mendivil; las novelas cortas de Eugenio Noel tituladas *El rey se divierte* (1911), *La reina no ama al rey* (1912) y *Don Oliverio xxiv de Bombón* (1911); *Su Majestad* (1913), de José Francés; *La hiel* (1921), de Alberto Insúa (Alberto Galt y Escobar); la obra maestra del género en España *El secreto de Barba Azul* (1923), de Wenceslao Fernández Flórez, de la que existe al menos una traducción portuguesa, y su comentario ficcional en el cuento-crítica de *Azorín* «Un enigma histórico» (1923; *Escritores*, 1956); «Una intriga de Luis el Suave» (cuento dialogado) y «Un intento revolucionario» (*Cuentos sin importancia*, 1926), de José María Pemán; *El príncipe de Trapisonda* (1927), de Manuel Ciges Aparicio; dos novelas de gran calidad publicadas ambas en 1929, a saber, *¡Viva el rey!*, de Luis de Oteyza, y *El suicidio del príncipe Ariel*, de José Antonio Balbontín, y los cínicos cuentos de Tomás Borrás «Las vacaciones de cinco presos», «La justicia que se muerde la cola» y «El ladrón del ministro de Finanzas» (*Casi verdad, casi mentira*, 1935). La ficción ruritana también tuvo gran presencia en los escenarios españoles, pudiéndose mencionar *El rey* (1903), de Marcos Jesús Bertrán, y comedias de Jacinto Benavente como *La princesa Bebé* (1904) y *La escuela de las princesas* (1909), así como los dramas *En Ildaria* (1917), de Jacinto Grau; *La corona* (1930), de Manuel Azaña, y *Dan* (1936), de Enrique Suárez de Deza. Asimismo, tienen que ver con este género tan popular entre los escritores españoles la obra teatral de Benavente *El dragón de fuego* (1904) que transpone los motivos ruritánicos a un escenario asiático, con un planteamiento anticolonial, y *El rey Nicéforo* (1923; resultado de la fusión de dos novelas cortas, *Nicéforo el Bueno*, de 1909, y *Nicéforo el Tirano*, de 1910), novela de José María Salaverría que se tradujo al italiano y que también puede considerarse un cuento de hadas modernizado y político.

58. Se podría considerar que existió en España una modalidad especial de distopía satírica y tragicómica, la ficción de dictador, en que se denuncian, sobre todo en el marco de una república hispanoamericana alegóricamente representativa, los mecanismos del caudillismo populista que tantos estragos ha hecho en esa región desde su independencia hasta el presente. Este tipo de distopías castizas representa quizá la aportación más importante en lengua española al panorama internacional del género, aunque suelen estar ambientadas en el presente (a veces en un presente eterno) y no suelen admitir ningún *novum* de carácter científico y técnico, cosa natural por otro lado considerando el grado de desarrollo de esos países a este respecto. Tampoco se caracterizan por la crítica de una ideología determinada, al no sustentar tales dictaduras otra doctrina que la voluntad de poder del caudillo y su carisma personal. Sin embargo, se distinguen claramente de las ficciones históricas por el cariz imaginario de su mundo posible, lo que constituye un rasgo fundamental que las acerca a la literatura especulativa o incluso las enmarca en ella. *Tirano Banderas* (1926), de Ramón del Valle-Inclán, la novela que consagró el género ha sido también la mejor recibida por la crítica nacional e internacional (Dougherty, 2011) y se ha traducido al menos a trece idiomas (alemán, búlgaro, checo, esperanto, francés, inglés, italiano, neerlandés, polaco, portugués, rumano, ruso y sueco). En el mismo año de 1926 se publicó la novela corta del mismo género titulada *Camelanga*, del anarquista Adrián del Valle, y, en 1932, Luis de Oteyza dio



## La ficción científica y especulativa española y su recepción hasta 1936

de ese género en España<sup>59</sup>. Su novela *Del éxodo al*

59. Una de las primeras antiutopías españolas es la protoecologista «La batalla de los árboles» (1884), de José de Siles, que narra el fracaso de una colonia utópica debido al crecimiento exuberante de una naturaleza que resiste a ser domeñada, a la que sucedió, por ejemplo, «La ciudad del siglo XXX» (*Locuras humanas*, 1886), de Justo S. López de Gomara, que tiene un mensaje similar, aunque su polémica antipositivista y reticente ante el mero progreso técnico tiene un alcance más amplio que la parábola de Siles. A continuación, «El terror sanitario» (1905), de Fernández Bremón, combina tono humorístico y visión de pesadilla de una sociedad obsesionada por la higiene y en la que la enfermedad se castiga con la pena capital para evitar contagios. La primera distopía española extensa parece ser la titulada *Un drama en el siglo XXI* (1902), de Camilo Millán, novela muy ágil y amena que puede recordar panoramas distópicos del capitalismo temprano como el pintado en *Le Monde tel qu'il sera* (1846), de Émile Souvestre, que se había traducido seis veces al castellano en el siglo XIX como *El mundo tal cual será en el año 3000* y otros títulos parecidos. *El amor dentro de 200 años*, de Martínez Rizo, también puede considerarse una utopía ambigua o, incluso, distopía, como he defendido en otro sitio (Martín Rodríguez, 2011c). Tienen un carácter parecido de utopía ambigua y, en última instancia, de distopía *La ciudad que no tenía mujeres* (1932), de Antonio Pérez de Olaguer, y *La isla de la Paz y de la Guerra* (1935), de José Mesa Ramos (en los capítulos que adoptan el discurso historiográfico). Conviene también mencionar un relato anterior de Antonio Porras titulado «El misterioso asesino de Potestad» (*El misterioso asesino de Potestad*, 1922), que combina intriga policial y descripción distópica de un Estado del futuro autoritario y tecnológicamente avanzado. Por su parte, las ficciones científicas utópicas de autores españoles parecen escasas en este período. Tras la visita onírica a una Luna unificada en una única sociedad de aspecto católico (y meritocrático) descrita someramente en la visión celeste *El sueño del cielo o Viaje fantástico de un espíritu por regiones nunca vistas* (1870), de Pablo Gómez y Jalón, destacan *A través del porvenir. La Estrella del Sur* (1904), de Enrique Vera y González, que se desarrolla en un Buenos Aires futuro positivista e hipertecnológico, y la extensa novela astronómica *Un viaje a Marte* (1930), de Modesto Brocos. No obstante, la utopía literaria tradicional cuenta con varias muestras muy interesantes dentro del movimiento anarquista, entre las que sobresale por su interés literario e ideológico *La nueva utopía* (1890), de Ricardo Mella, aunque también merecen recuerdo otras más breves como «Acraciópolis» (1902), de Vicente Carreras, y «Filantropoli» (*El apostolado moderno*, 1909), de José Cascales Muñoz. Asimismo, tienen carácter (anti)utópico, al centrarse en la construcción de una sociedad pretendidamente ideal en una isla desierta tras un naufragio, robinsonadas como las iconoclastas y/o anarquistas «R.I.P.» (*Cuentos políticos*, 1890), de Silverio Lanza; «Amoría» (1902), de Anselmo Lorenzo, y *Náufragos* (1926), de Adrián del Valle, a las que se pueden sumar ejemplos de otras tendencias ideológicas como la novela desencantada y magistral *El tratado de Helligoland* (1924; reeditada en 1931 con el título de *Hombres*), de Julio Bravo; la esteticista comedia neoclásica para leer *Robinson* (1928), de Felipe Ximénez de Sandoval, y la parábola a favor del estado natural y contra la civilización moderna «Jardín polinesio» (1934; *El libro de las narraciones*, 1936), de José María Salaverría, además de algún tratamiento paródico del género como «La isla del triple amor» (*Eva y*

*paraíso* (1933) aprovecha el cronotopo de un personaje contemporáneo que duerme durante un largo período y se despierta en un mundo mejor, tal como había hecho Julian West, el protagonista de la célebre utopía socialista *Looking Backward* (1887), de Edward Bellamy, que se había traducido dos veces en España (una bajo el título de *El año 2000* hacia 1905 y otra en 1910 bajo el de *Cien años después*). Pero Valentí le da la vuelta al motivo y su protagonista mira atrás para entender cómo la tentativa revolucionaria de acabar con toda autoridad y traer el paraíso a la Tierra había degenerado en una tiranía en que los líderes sindicales detentaban un poder no institucionalizado, aunque omnímodo, al tiempo que preparaban el país y a las masas revolucionarias para lanzarse a una guerra de conquista, mediante la cual se podrían apoderar fuera de lo que habían destruido dentro y que se habían revelado incapaces de reconstruir en su sociedad sólo teóricamente igualitaria. La última imagen de esta potente novela, que recuerda a menudo la obra de Orwell por su escritura y atmósfera, muestra a las masas desesperadas por el hambre marchando a ocupar el mundo en una especie de apocalipsis político, un apocalipsis que no parecía estar lejos.

Aquellos eran tiempos apocalípticos en verdad. Si bien la imaginación de unas postrimerías laicas no era nada nuevo, la crisis general que hacía barruntar el estallido próximo de una nueva guerra europea propició la escritura de ficciones en las que el fin de la humanidad era, sobre todo, obra del propio ser humano. En cambio, en las dos principales novelas apocalípticas españolas anteriores a 1931, los agentes de la destrucción eran los otros, sea los alienígenas, sea la Naturaleza. *La catástrofe* fue la primera en publicarse, primero en 1922 y en ruso (*Katastrofa*), que era la lengua materna del autor, N. Tassin (Naum Yákovlevich Kagan), un judío ruso exiliado en España, y luego en español, en la edición ampliada y definitiva de 1924. Como en *The War of the Worlds*, de Wells, los marcianos atacan la Tierra, pero esta vez ningún *Deus*

---

*Adán*, 1926), de Edgar Neville (o el segundo acto de *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*, de Jardiel Poncela). Por último, también presentan un carácter distópico más o menos marcado los espacios imaginarios creados mediante la transposición simbólica de ciudades reales como Madrid en «La coronada villa tentacular» (*Del presente, del pasado y del futuro*, 1911), de Pompeyo Gener, o Hollywood en *Cinelandia* (1923), de Ramón, que cuenta con traducciones al francés y al inglés. En cambio, «El país donde la vergüenza no existe» inventado por Alberto Insúa en su novela *El barco embrujado* (1929), constituye una utopía muy original por los rasgos sobrenaturales de su teología erótica.



## La ficción científica y especulativa española y su recepción hasta 1936

*ex machina* bacteriano salva a la humanidad. Los invasores son unas bestias voladoras gigantes que devastan al azar la superficie terrestre desde el aire. Los habitantes de las ciudades, empezando por París, que es donde se desarrolla la acción, deben excavar ciudades subterráneas debajo de las suyas para escapar, y se impone una economía de guerra socialista como única opción viable hasta que se consigue expulsar a los marcianos gracias a campos magnéticos. La vida bajo la superficie es dura, pero también crecientemente utópica en apariencia, al menos en las primeras fases de reconstitución social. No obstante, como en tantas otras ficciones científicas desencantadas, la justicia y la solidaridad no perduran y los antiguos poderes acaban reimponiéndose.

La otra novela apocalíptica importante de esta época, *Las confesiones de Cayac-Hamuaca* (1931), de José Lion Depetre, narra el fin absoluto, según el Sol va enfriándose y se congela el planeta hasta que únicamente los trópicos son habitables. Pero el hielo también llega hasta allí y la muerte de frío en un Río de Janeiro congelado de los amantes protagonistas de esta novela muy bien pergeñada cierra, con una emoción de buena ley, la visión del profeta inca Cayac-Hamuaca, el narrador introducido por Lion Depetre para solucionar el problema ficcional de contar lo que no se puede contar una vez que el ser humano haya abandonado la escena, tras actuar indignamente hasta el fin. «La Humanidad se extingue por una causa exterior, un fenómeno cósmico que la Tierra no puede enfrentar, aunque no deja de darse un juicio sobre la Humanidad que perece» (Jaureguizar, 2011a: 193), lo que constituye una observación válida para estas dos novelas. Como corresponde al subgénero apocalíptico de la ficción científica, predomina en ambas una visión pesimista de la naturaleza humana, aunque la humanidad sea inocente de las pruebas impuestas. En cambio, en los apocalipsis artificiales no cabía indulgencia alguna y los lectores no podían tomarlos a la ligera. Estos no eran meras fantasías que explotaran los temores a la muerte colectiva y, en los mejores ejemplos como los repasados, el sentido

La conflagración supuso un corte en la trayectoria de la ficción científica como modalidad respetada intelectualmente, [...] hasta acabar siendo desplazada por la ciencia ficción estadounidense, en un proceso flagrante de aculturación.

de lo sublime ante el espectáculo abrumador de la pequeñez humana frente a un universo hostile. En lugar de ello, podían y hasta debían entenderse como advertencias realistas de los sufrimientos de un futuro que se percibía como muy cercano, a juzgar por el cariz que estaba tomando la política internacional en la década de 1930. Aunque España estaba ensimismada en sus procesos locales revolucionarios y contrarrevolucionarios y no prestaba demasiados oídos a los tambores de guerra europeos, produjo una novela apocalíptica muy atractiva y

bien recibida por la crítica en torno a este tema. *Después del gas* (1935), de David Arias, revive el subgénero de la anticipación bélica<sup>60</sup> con una narración que destaca por su agilidad y buen sentido del ritmo y de la intriga al contar una guerra del futuro

60. Otras anticipaciones bélicas españolas en forma de novela son, por ejemplo, *El último héroe* (1910), de Roque de Santillana (Julio Eguilaz Cabeza), cuyo protagonista consigue poner fin a una contienda europea gracias a una sustancia encontrada en la cueva de Altamira; *Los diablos amarillos* (1912), de Adrián del Valle, manifestación hispana y bastante ponderada del tema internacional del peligro amarillo, entonces muy de moda, y *Rinker, el destructor del mundo (La guerra del año 2000)* (1933), de Agustín Piracés, una novela de aventuras político-científicas que enfrenta en el futuro a las potencias comunistas con la Europa burguesa, que sale triunfante. Además, España no fue ajena a la moda de las especulaciones narrativas sobre el curso futuro de la Primera Guerra Mundial y sus consecuencias. Se pueden mencionar a este respecto *El secreto de Lord Kitchener* (1914), de Domingo Cirici Ventalló, cuya simpatía por la causa de los imperios centrales facilitó seguramente que se tradujera al alemán, además de al sueco; la novela aliadófila *Los sueños del káiser* (1915), de los hermanos Miguel y Emigdio Tato Amat; *Don Quijote en la guerra* (1915), de Elías Cerdá, de tendencia neutralista y muy bien escrita, y *El fin de la guerra* (1915), de *Ignotus* (José de Elola), obra que lleva el subtítulo de «Disparate profético soñado por Mister Grey» y que es, efectivamente, una novela carnavalescamente disparatada. También existen anticipaciones bélicas fictohistóricas, esto es, ficciones que adoptan el discurso historiográfico para crear la ilusión de una historia real, tales como las escritas por Nilo María Fabra «El desastre de Inglaterra de 1910» [*Por los espacios imaginarios (con escalas en la Tierra)*, 1885] o «La guerra de España con los Estados Unidos» (*Presente y futuro*, 1897), con su continuación desengañada tras el Desastre titulada «La Yankeelandia. Geografía e Historia en el siglo XXIV» (1898), además de la muy técnica «La batalla naval de Manila» (1896), de José Montero y Rapallo.



## La ficción científica y especulativa española y su recepción hasta 1936



próximo que se prolonga hasta el derrumbamiento completo de la civilización, mientras el inventor del destructivo gas profusamente utilizado en la lucha observa horrorizado desde su búnker el oca-so del hombre. Sin embargo, el libro, que alcanza «momentos de suprema grandeza» (Somoza Silva, 1935), sobre todo en sus descripciones de los enfren-tamientos, acaba con una nota optimista, ya que el colapso total del viejo orden facilita la creación desde abajo de una utopía pacifista y cooperativa. Como Wells en su fictohistoria *The Shape of Things to Come* [*La forma de lo que vendrá*] (1933), Arias debió de sentir la necesidad de dejar a sus lectores alguna esperanza para compensar la verosimili-tud de sus presentimientos funestos, que pronto se cumplirían, con todo, en los campos de batalla de su país y del mundo. La conflagración supuso un corte en la trayectoria de la ficción científica como modalidad respetada intelectualmente, si bien esta se prolongó unos años hasta acabar siendo despla-zada por la ciencia ficción estadounidense, en uno de los procesos más flagrantes de aculturación que se conocen. Pero esta suplantación progresiva del *scientific romance* wellsiano y de sus equivalentes nacionales por la ciencia ficción, derivada casi en exclusiva de los modelos norteamericanos y me-nospreciada sistemáticamente por los guardianes del canon literario, ya es otra historia. ●

# La ficción científica y especulativa española y su recepción hasta 1936

## Referencias bibliográficas\*

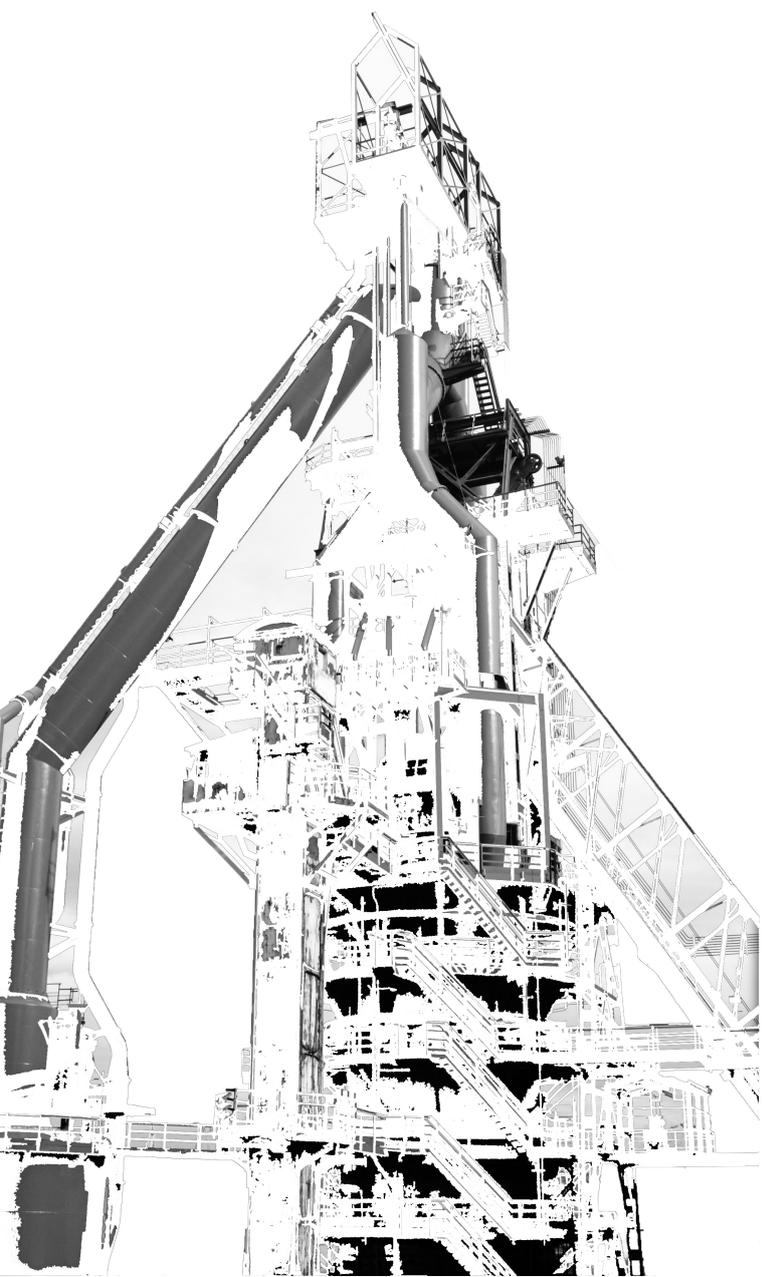
- ABRAHAM, Carlos. *La literatura fantástica argentina en el siglo XIX*. Colmenar Viejo: La Biblioteca del Laberinto, 2013.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco. «La anti-utopía dieciochesca de Trigueros». *Las utopías en el mundo hispánico: Actas del coloquio organizado en la Casa de Velázquez 24/26-XI-1988*. Madrid: Casa de Velázquez – Universidad Complutense de Madrid, 1990. 65-72.
- ALOMAR, Gabriel. «La fantasía de Wells». *El Imparcial* (Madrid), 22 de diciembre de 1919: 3.
- Andrenio [GÓMEZ DE BAQUERO, Eduardo]. «La novela del Anticristo». *Aspectos: diálogos filosóficos y comentarios de costumbres*. París: Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, 1909. 211-216
- \_\_\_\_\_. «Un nuevo viaje de Gulliver.— *El paraíso de las mujeres*, por Blasco Ibáñez». *La Época* (Madrid), 25 de marzo de 1922: 5.
- \_\_\_\_\_. «La novela de la utopía», *La Voz* (Madrid), 6 de junio de 1923: 1.
- ARAQUISTÁIN, Luis. *El archipiélago maravilloso seguido de Ucronia*. Colmenar Viejo: La Biblioteca del Laberinto, 2011.
- Azorín [RUIZ, José Martínez]. «La isla de la Serenidad». *ABC* (Madrid), 4 de julio de 1923: 3-4.
- BALLESTEROS DE MARTOS. «El archipiélago maravilloso, por Luis Araquistáin». *El Sol* (Madrid), 2 de junio de 1923: 2.
- BELL, Andrea L., y MOLINA-GAVILÁN, Yolanda, eds. *Cosmos latinos. An Anthology of Science Fiction from Latin America and Spain*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2003.
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente. *El paraíso de las mujeres*. Valencia: Prometeo, 1922.
- \_\_\_\_\_. «J. H. Rosny». *Estudios literarios*. Valencia: Prometeo, 1933. 366-375.
- CALVO CARILLA, José Luis. *El sueño sostenible. Estudios sobre la utopía literaria en España*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2008.
- CANO, Luis C. *Intermitente recurrencia. La ciencia ficción y el canon literario hispanoamericano*. Buenos Aires: Corregidor, 2006.
- CASTILLO MARTÍN, Marcia (2000): «¿Blasco Ibáñez feminista? Una lectura de la novela *El paraíso de las mujeres*». Eds. Joan Oleza y Javier Lluch.
- Vicente Blasco Ibáñez: 1898-1998. *La vuelta al mundo de un novelista. Actas del Congreso Internacional celebrado en Valencia del 23 al 27 de noviembre de 1998*, 2. Valencia: Generalitat Valenciana, 2000. 816-829.
- DENDLE, Brian J. «Forgotten Subgenre: The *novela científica*». *España Contemporánea*, 8, 2 (1995): 21-32.
- DÍEZ-CANEDO, E. [Enrique]. «Salvador de Madariaga: *La jirafa sagrada, o el búho de plata*. (Editorial Mundo Latino)». *El Sol* (Madrid), 25 de enero de 1925: 2.
- DOUGHERTY, Dru. *Iconos de la tiranía: la recepción crítica de Tirano Banderas (1926-2000)*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011.
- EGUIDAZU, Fernando. *Del folletín al bolsilibro: 50 años de novela popular en España*. Guadalajara: Silente Ciencia Ficción, 2008.
- FABRA, Nilo María. «Teitán el soberbio». *Relatos de ciencia-ficción*. Colmenar Viejo: La Biblioteca del Laberinto, 2006. 215-222.
- FERNS, Chris. *Narrating Utopia: Ideology, Gender, Form in Utopian Literature*. Liverpool: Liverpool University Press, 1999.
- FERREIRA, Rachel Haywood. *The Emergence of Latin American Science Fiction*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2011.
- GASPAR, Enrique. *The Time Ship: A Chrononautical Journey*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2012.
- GIMÉNEZ CABALLERO, E. [Ernesto]. «Visitas literarias.— Fogonazo a Luis Araquistáin». *El Sol* (Madrid), 5 de noviembre de 1926: 1.
- GÓMEZ DE BAQUERO, E. [Eduardo]. «Una nueva forma de lo maravilloso en literatura. Las novelas de H. G. Wells». *El Imparcial* (Madrid), 17 de marzo de 1902: 4.
- \_\_\_\_\_. «La lámpara de la ironía.— *El pedigree*», *El Sol* (Madrid), 26 de junio de 1926: 1.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. «The Master of the Atom». *Eight Novellas*. New York, NY: Peter Lang, 2005. 227-257.
- GUTIÉRREZ, María José. «Introducción». *Emilio Carrere. Ciencia ficción: Poemas, artículos y novelas cortas*. Colmenar Viejo: La Biblioteca del Laberinto, 2012. 9-58.
- HENRIET, Éric B. *L'Uchronie*. Paris: Klincksieck, 2009.
- JAUREGUÍZAR, Agustín. «Narraciones españolas del fin del mundo. I. Las novelas laicas». *Arbor*, 187, 747 (2011a): 183-194.

\* N. del A.: Hay que sumar a todas estas referencias, naturalmente, los trabajos de Agustín Jaureguizar dados a conocer en su página de Internet, cuya consulta es imprescindible: [www.augustouribe.com](http://www.augustouribe.com)

## La ficción científica y especulativa española y su recepción hasta 1936

- \_\_\_\_\_. «Narraciones españolas del fin del mundo. II. Las novelas religiosas». *Arbor*, 187, 749 (2011b): 627-638.
- \_\_\_\_\_. «Narraciones españolas del fin del mundo. III. Los cuentos». *Arbor*, 187, 751 (2011c): 949-959.
- LAWLESS, Geraldine. «Unknown Futures: Nineteenth Century Science Fiction in Spain». *Science Fiction Studies*, 38, 2 (2011): 253-269.
- LÁZARO, Luis Alberto. *H. G. Wells en España: estudio de los expedientes de censura (1939-1978)*. Madrid: Verbum, 2004.
- LÓPEZ PELLISA, Teresa. «Autómatas y robots: fantoches tecnológicos en *R.U.R.* de Karel Čapek y *El señor de Pigmalión* de Jacinto Grau». *Anales de la literatura española contemporánea*, 38, 3 (2013): 137-159.
- M. A. «Torre, Matilde de la: *El banquete de Saturno*. Novela social». *El Sol* (Madrid), 11 de septiembre de 1931: 2.
- MADARIAGA, Salvador de. *La jirafa sagrada o El búho de plata*. Madrid: Mundo Latino, 1924a.
- \_\_\_\_\_. *The Sacred Giraffe*, New York, NY - London: Harper & Brothers Publishers, 1925b.
- MAEZTU, Ramiro de. «*Elois y Morlocks*». *La Correspondencia de España* (Madrid), 5 de junio de 1909: 1.
- MARTÍN, Rebeca. «Contra la tiranía de los sistemas literarios: los cuentos de José Fernández Bremón». José FERNÁNDEZ BREMÓN. *El crimen de ayer y otros cuentos*. Sevilla: Renacimiento, 2012. 9-25.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano. «Las islas extraordinarias de Luis Araquistáin». Luis ARAQUISTÁIN, *El archipiélago maravilloso seguido de Ucronia*. Colmenar Viejo: La Biblioteca del Laberinto, 2011a. 7-54.
- \_\_\_\_\_. «Los novecentistas en Londres y la aclimatación del *scientific romance* en España». Eds. Ángel Clemente Escobar, Edmundo Garrido Alarcón, Rocío Peñalta Catalán y Eugenia Popeanga Chelaru. *Escrituras del exilio (Revista de Filología Románica – Anejo VII)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011b. 211-239.
- \_\_\_\_\_. «La ciudad libertaria del futuro en la distopía *El amor dentro de 200 años* (1932), de Alfonso Martínez Rizo». *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 3, 2 (2011c): 151-169.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Jose Carlos. «Un catálogo de utopías de la Ilustración española». *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 14 (2006): 257-269.
- MARTÍNEZ DE LA HIDALGA, Fernando, ed. *La novela popular en España*. Madrid: Robel, 2000.
- MUNNÉ-JORDÀ, A. [Antoni]. «La literatura catalana d'especulació científica i tecnològica de la Renaixença a la Guerra Civil». Ed. Jordi Font-Agustí. *Entre la por i l'esperança. Percepcions de la tecnociència en la literatura i el cinema*. Barcelona: Proa, 2002. 69-96.
- PEMARTÍN, José. «La obra de Salvador de Madariaga». *Arbor*, XXVI (1953): 173-217.
- PILLERICH, Piero. «Prefazione». Luis ARAQUISTÁIN. *L'arcipelago meraviglioso. Avventure fantastiche*. Roma: Anonima Romana Editoriale, 1928. 5-6.
- REAL, Hermann J., (ed.) *The Reception of Jonathan Swift in Europe*. London – New York, NY: Thoemmes Continuum, 2005.
- RIVAS CHERIF, C. [Cipriano]. «Literatura dramática: El pedigree». *Heraldo de Madrid* (Madrid), 12 de junio de 1926: 4.
- RUYER, Raymond. *L'Utopie et les utopies*. Paris: Presses Universitaires de France, 1950.
- SALAZAR Chapela, E. [Esteban]. «Novela.— Coloma, Jesús R.: *Entre dos continentes. La novela del túnel bajo el estrecho de Gibraltar*». *El Sol* (Madrid), 11 de abril de 1929: 2.
- SANTERVÁS, Rafael. «Maeztu y Araquistáin: dos periodistas acuciados por la transformación de España». *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 12 (1990): 133-154.
- SANTIÁNEZ-TIO, Nil, [ed.] *De la Luna a Mecnópolis. Antología de la ciencia ficción española (1832-1913)*. Barcelona: Sirmio-Quaderns Crema, 1995.
- SANZ VILLANUEVA, Santos. «Madariaga, novelista». Ed. César Antonio Molina. *Salvador de Madariaga 1886-1986*. La Coruña: Ayuntamiento de La Coruña, 1987. 297-314.
- SOMOZA SILVA, Lázaro. «Lecturas. Después del gas, novela de David Arias». *La Libertad* (Madrid), 26 de enero de 1935: 4.
- STABLEFORD, Brian. *Scientific Romance in Britain 1890-1950*. London: Fourth Estate, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Science Fact and Science Fiction: An Encyclopedia*. New York, NY – Abingdon: Routledge, 2006.
- SUVIN, Darko. *Metamorphosis of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven, CT – London: Yale University Press, 1979.
- URIBE, Augusto [Agustín Jaureguizar]. «De las protomáquinas del tiempo a las anticipaciones de lo por venir». Ed. Fernando Martínez de la Hidalga. *La ciencia ficción española*. Madrid: Robel, 2002. 25-63.
- VILCHES DE FRUTOS, María Francisca, y DOUGHERTY, Dru. *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*. Madrid: Fundamentos, 1997.
- WAGAR, W. Warren. *Terminal Visions. The Literature of Last Things*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1982.

# «Los mundos imaginarios de la literatura fantástica portuguesa»



António de Macedo

Escritor

[El presente ensayo es una versión adaptada del artículo «Os mundos imaginários do fantástico português», publicado en los números 8 (2010) y 9 (2011) de la revista *Bang!*]

Los términos «fantástico» y «fantasía» suscitan no poca perplejidad. El uso de estas palabras ha generado controversia. Los autores anglófonos, por ejemplo, distinguen en general *fantastic* y *fantasy*. La palabra *fantastic* (como sustantivo, *the fantastic*, no como simple adjetivo) se utilizó hasta bien pasada la primera mitad del siglo xx para designar el tipo de material literario o artístico que trata en general de temas no realistas. En la década de 1970, Tzvetan Todorov definió *le fantastique* (lo fantástico) de manera restrictiva, limitándolo a las historias cuya resolución oscila entre lo natural y lo sobrenatural. En cambio, a finales del siglo xx, los especialistas de la ciencia ficción y la fantasía (*Science Fiction & Fantasy*) de los países anglófonos optaron por el término más amplio de *fantasy*<sup>1</sup>, que corresponde a lo que en nuestra lengua se suele denominar fantástico en sentido lato.

---

1. John CLUTE & John GRANT, *The Encyclopedia of Fantasy*. New York: St. Martin's Griffin, 1999; pp. 335; 337-339.

## Los mundos imaginarios de la literatura fantástica portuguesa

Existe la tendencia de utilizar el término de fantasía relacionándolo más bien con un tipo determinado de literatura, a saber, la fantasía épica o fantasía heroica. En este ensayo preferimos emplear la palabra «fantástico» para designar una estructura más que una forma, una estructura que abarcaría campos tan dispares como el surrealismo, lo sobrenatural, lo mágico, el terror, las visiones, el cuento de hadas, lo grotesco, lo maravilloso, la fantasía heroica, lo monstruoso, lo alegórico, la tecnofantasía, etc. Sin embargo, no podemos dejar de reconocer la «fluidez» y la «porosidad» de tales términos y conceptos.

Una vez precisado este extremo, y retomando la discusión sobre la necesidad de poner manos a la obra a fin de componer la oportuna historia actualizada de la literatura fantástica en Portugal, se impone reconocer que esta empresa se ha acometido, aunque sólo en parte, en estudios, artículos o libros sobre este tema publicados en diferentes sitios, empezando naturalmente por el ensayo fundamental de David Soares «Sobre o Fantástico na Literatura Portuguesa» [«Sobre lo fantástico en la literatura portuguesa»], aparecido en la revista *Bang!*<sup>2</sup>. El autor examina ahí detalladamente las características de lo que se puede denominar literatura fantástica, antes de interesarse por las causas de la pobreza lusitana en este ámbito, entre las cuales destaca la feroz censura de la Inquisición portuguesa instaurada en el reinado del rey Juan III en virtud de la bula *Cum ad nihil magis* del Papa Paulo III, promulgada el 22 de octubre de 1536, y no abolida hasta casi tres siglos después, en una sesión de las Cortes Generales de 1821, tras la revolución liberal portuguesa de 1820. Como señala David Soares:

[F]oram quase trezentos anos de violento jugo teocrático (duzentos e oitenta e cinco para ser rigoroso) que dominaram as artes e a cultura portuguesas — é ingénuo pensar que este legado não deixou sequelas. [...] O intervalo entre o término do regime teocrático da Inquisição e a instauração do regime teocrático do Estado Novo, em 1933, durou pouco mais de cem anos, tempo insuficiente para mudar o paradigma de profundo analfabetismo no qual o país se imergia. [Fueron casi trescientos años de violento jugo teocrático (doscientos ochenta

y cinco para ser exactos) que dominó las artes y la cultura portuguesas — sería ingenuo pensar que este legado no dejó secuelas. (...) El intervalo entre el final del régimen teocrático de la Inquisición y la instauración del régimen teocrático del *Estado Novo*, en 1933, duró poco más de cien años, tiempo insuficiente para transformar el paradigma de profundo analfabetismo en el que estaba inmerso el país].<sup>3</sup>

Bien se podría argumentar que la Inquisición fue hace mucho y que los autores de hoy nada tienen que ver con las represiones de entonces, pero no es el caso, por desgracia. Algunas secuelas persisten y ya se verán algunos motivos de ese fenómeno socio-cultural e histórico casi inevitable.

### Inquisición, censura y decadencia

Por lo demás, el casi medio siglo dictatorial que sufrió Portugal entre las revoluciones de 1926 y de 1974 (el llamado «Estado Novo» creado e impuesto por Salazar) no hizo sino recuperar en cierto modo la matriz inquisitorial que impregnaba la mentalidad lusa (¡casi 300 años de Santo Oficio son muchos años!), hasta el punto de que, en los escasos períodos democráticos, entre 1821 y 1926 y, más tarde, desde 1974, buena parte de la mentalidad censora todavía puede leerse entre líneas en las reseñas críticas, allí donde menos se la espera.

Confirmando así lo que nos dice David Soares en su ensayo sobre la hibernación cultural que siguió a sucesos lamentables como la expulsión de los judíos y musulmanes de Portugal entre 1496 y 1498, cuya consecuencia fue, según el historiador español Américo Castro y el pensador portugués António Telmo, el inicio irremediable de la «decadência dos povos peninsulares» [decadencia de los pueblos peninsulares]<sup>4</sup>, se pueden añadir unos cuantos datos tristes: fue durante el concilio contrarreformista de Trento (1545-1563) cuando se publicó en 1559, por iniciativa del Papa Pablo IV, el primer *Index Librorum Prohibitorum* con la lista de libros y «textos peligrosos» que los católicos romanos tenían prohibido leer por contener «doctrinas erróneas», sobre todo protestantes, aunque no sólo éstas. Portugal fue pionero a este respecto: cuando la Santa Sede publicó su primer índice de libros prohibidos en

2. David SOARES, «Sobre o Fantástico na Literatura Portuguesa», en *Bang!* n.º 3, Janeiro 2008, *online*. Lisboa: Saída de Emergência; pp. 15-22: <http://static.saidadeemergencia.com/files/products/Bang3.pdf>

3. David SOARES, *op. cit.*; pp. 18 y 19.

4. António TELMO, *História Secreta de Portugal*. Lisboa: Editorial Vega, 1977; p. 24.

## Los mundos imaginarios de la literatura fantástica portuguesa

1559, ya tenía, desde doce años antes, su propio índice, creado a instancias del Inquisidor General, el infante don Enrique. El mismo se titula *Catálogo de Livros Proibidos* [Catálogo de libros prohibidos] (1547) y le sucedió un nuevo índice llamado *Este he o Rol de los Livros Defezos por o Cardeal Iffante Inquisidor Geral nestes Reynos de Portugal* [Ésta es la lista de los libros prohibidos por el cardenal infante inquisidor general en estos reinos de Portugal], impreso en 1551. Seguirían otros índices y catálogos de libros prohibidos en 1559, 1561, 1564, 1581, 1597 y 1624.

Ya antes de estas medidas y antes incluso de Trento, la Iglesia había establecido que los libros reprobados por contener doctrinas consideradas heréticas por los papas y los concilios no debían ser ni leídos ni poseídos por los cristianos, sino que habían de quemarse o entregarse a la autoridad eclesiástica y, a partir del siglo XIV, se añadió a estas prohibiciones la pena de excomuni<sup>5</sup>. Limitándonos tan solo al siglo XVI, se puede recordar que la producción literaria de más de mil autores fue condenada totalmente o en parte<sup>6</sup>.

A la primicia arrasadora del cardenal don Enrique se puede añadir la gloria dudosa para el país de que fuera un portugués, el dominicano fray Francisco Foreiro (1523-1581), el especialista encargado por el Papa Pablo IV de la elaboración, entre otras cosas, de un nuevo *Index* de libros prohibidos de acuerdo con las doctrinas conciliares, atendiendo sobre todo a los grandes conocimientos del teólogo portugués en la redacción de índices clasificatorios de los libros que tenían que ser expurgados o quedar completamente prohibidos. Francisco Foreiro escribió un prefacio doctrinal al nuevo *Index* (que se publicaría en 1564, ya bajo el pontificado de Pío IV), en el que presenta y desarrolla las famosas «diez reglas» de examen y censura de libros que pasarían a formar parte definitivamente del acervo legislativo de la Iglesia<sup>7</sup>. El texto redactado por el censor de acuerdo con estas reglas tenía que preceder obligatoriamente al texto del libro propiamente dicho, de modo que los lectores portugueses se fueron habituando, durante doscientos años y pico, a leer esta



clase peculiar de «crítica literaria», cuyos effluvios inquisitoriales no parecen haber desaparecido de la actual crítica portuguesa...

### Magias y maravillas

Aparte de los análisis de críticos y historiadores que distinguen entre lo que el historiador Jacques Le Goff llama «lo maravilloso [*le merveilleux*] en el Occidente medieval» y lo fantástico propiamente dicho, se puede señalar que las relaciones de este tipo de literatura con la Iglesia no siempre fueron pacíficas, independientemente de la actuación de las Inquisiciones (general, española, portuguesa...): los mundos al revés, la desnudez, la libertad sexual, los monstruos, la inversión de las leyes naturales y de los valores, los seres humanos híbridos y chocantes, las regiones oníricas, las magias que afrontan los propios poderes divinos, todo lo típico de lo «maravilloso» en fin, se entendían como elementos transgresivos de la ideología cristiana, según la cual el hombre está hecho servilmente a imagen y semejanza de Dios, a diferencia de los seres de aquella literatura fantástica.

Los mundos al revés, la desnudez, la libertad sexual, los monstruos, la inversión de las leyes naturales y de los valores, los seres humanos híbridos y chocantes, las regiones oníricas, las magias que afrontan los propios poderes divinos se entendían como elementos transgresivos de la ideología cristiana.

5. Isaías DA ROSA PEREIRA, *Notas Históricas acerca de Índices de Livros Proibidos e Bibliografía sobre a Inquisição*. Braga: Livraria Editora Pax, 1976; pp. 11-12.

6. J. M. DE BUJANDA, *Index de l'Inquisition portugaise*. Québec: C.E.R., 1995; p. 15.

7. J. PINHARANDA GOMES, *Pensamento Português*, VII Série, «Figuras Dominicanas». Braga: Livraria Editora Pax, 1993; pp. 74-75.



## Los mundos imaginarios de la literatura fantástica portuguesa

Lo maravilloso medieval y renacentista no eran fantasías que el escritor ofreciera a los lectores para su disfrute, sino que más bien se presentaba, sobre todo en la literatura de viajes, de forma impersonal y muchas veces con la creencia ingenua, por parte del narrador, en la existencia objetiva de las maravillas descritas, como, por ejemplo, el paraíso terrestre y sus derivados, las Islas Afortunadas, las Siete Ciudades, los Campos Eliseos, el País de Jauja, las regiones paradisíacas sin guerras ni enfermedades ni hambre, determinados animales (grifos, unicornios, dragones), seres medio hombres medio animales (sirenas, hombres lobo), viajes al «otro mundo», hadas, monstruos, etc. En el cuento de Daniel Tércio «Sereia» [La sirena], de la colección *O Demónio de Maxwell* [El demonio de Maxwell] se nos muestra al rey don Dinis, cuando era aún un joven príncipe, participando en la caza de una sirena.<sup>8</sup> La idea se basa en un grave e histórico texto de Damião de Góis (1502-1574), en el que se da cuenta de un impuesto que se debía pagar a la corona, en el reinado de Alfonso III, por capturar sirenas, lo que llevó al insigne cronista a afirmar que «...as sereias eram então frequentes nas nosas águas, visto que sobre elas se promulgou uma lei» [las sirenas eran frecuentes entonces en nuestras aguas, ya que se promulgó una ley sobre ellas].<sup>9</sup>

8. Daniel TÉRCIO, *O Demónio de Maxwell*. Lisboa: Editorial Caminho, 1993; pp. 145 y siguientes.

9. Damião DE GÓIS, *Urbis Olisiponis descriptio per Damianum Goem equitem lusitanum*. Évora, 1554.

### La fase de lo fantástico/maravilloso portugués

Si incluimos en lo fantástico el subgénero que los anglófonos denominan *sword and sorcery* (espada y brujería) y que ha dado origen a una serie interminable de novelas y películas de aventuras protagonizadas por héroes prácticamente invencibles, cuyo modelo no se aparta demasiado del ciclo de los caballeros de la Mesa Redonda, adornados apenas con unas pinceladas onomásticas de resonancias nórdico-celtas, y envuelto todo en lo «mágico» y lo «sobrenatural», habremos de admitir que hubo una temprana manifestación portuguesa, atrevida para la época, de novela de caballerías en prosa, cuando la norma era escribirlas en verso. Se trata del conocido manuscrito de fines del siglo XIII titulado *A Demanda do Santo Graal* [La búsqueda del Santo Grial], dividido en 717 capítulos. Aunque sea una compilación y arreglo de originales franceses, *A Demanda do Santo Graal* constituye un buen ejemplo de prosa novelística «fantástica» en portugués arcaico. De acuerdo con la clasificación de Le Goff, lo fantástico medieval se caracterizaba por una sobrenaturalidad tripartita: *mirabilis* (maravilloso), *magicus* (mágico maligno) y *miraculosus* (milagroso)<sup>10</sup>. Este tercer término surgió en el siglo XIII con la mencionada compilación portuguesa de la *Demanda*, como señala la profesora Maria Ema Tarracha Ferreira:

*A novela apresenta uma novidade: a introdução do «milagre», visto que as «aventuras maravilhosas» de Galaaz não se explicam pelo maravilhoso fantástico que distinguia o folclore celta, mas são devidas à Graça divina. [La novela presenta una novedad: la introducción del «milagro», ya que las «aventuras maravilhosas» de Galahad no se explican por lo maravilloso fantástico que distinguía el folclore celta, sino que tienen su origen en la gracia divina].<sup>11</sup>*

Otras obras de lo «fantástico» portugués de este período medieval son, por ejemplo, el *Conto de Amaro* [Cuento de Amaro], de origen celta y reescrito en portugués por el monje cisterciense de Alcobaza fray Hilário da Lourinhã (siglo XIV); *A Dona Pé de Cabra*

10. Jacques LE GOFF, *O Maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval*. Lisboa: Edições 70, 1985; pp. 19-37.

11. Maria Ema TARRACHA FERREIRA, *Poesia e Prosa Medievais*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1988; p. 36. — Para más información, se puede consultar: Maria Clara DE ALMEIDA LUCAS, *A Literatura Visionária na Idade Média Portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1986.



## Los mundos imaginarios de la literatura fantástica portuguesa

[La dama Pie de Cabra]; *Dona Marinha* [Doña Marina]; *O Cavallo Pardalo* [El caballo Pardalo], etc. Estas tres últimas narraciones, de origen anónimo, forman parte del libro IV del *Livro das Linhagens* [*Libro de los linajes*] de don Pedro, Conde de Barcelos (siglo XIV).

Cabe mencionar seguidamente, entre otras muchas obras que omitiremos para no sobrecargar este esbozo de panorama, una novela de caballerías que ejerció mucha influencia en su época y en siglos posteriores y que ha provocado ásperas polémicas nacionalistas sobre su origen: el célebre *Amadís de Gaula*, cuya primera versión conocida está en castellano y se publicó en Zaragoza en 1508. No obstante, tres grandes humanistas portugueses (Gomes Eanes de Zurara [1415-1474], João de Barros [1496-1570] y António Ferreira [1528-1569]) afirmaron que el texto original era obra del portugués Vasco de Lobeira, que vivió aproximadamente entre 1365 y 1403. Se trata de una novela llena de efectos mágicos y sobrenaturales: el héroe Amadís, arquetipo de la virtud caballeresca, es protegido por su hada madrina, la hechicera Urganda, que le sirve de guía y lo consuela en los peores combates, sobre todo en los episodios de encantamientos y de terribles luchas contra monstruos y gigantes.

Ya en el siglo XVI, en pleno Renacimiento, aunque siguiendo la misma línea, hay que mencionar, asimismo, una de las novelas portuguesas de mayor éxito en su tiempo: el famoso *Palmeirim de Inglaterra* [*Palmerín de Inglaterra*<sup>12</sup>], cuya edición portuguesa más antigua conocida es de 1567, si bien los eruditos creen que se publicó por primera vez en 1544. Su autor es Francisco de Morais (ca. 1500-1572), secretario de los condes de Linhares y tesorero del rey Juan III. Obra de imaginación desbordada, con mil y una aventuras fantásticas en un ambiente de encantamiento y utopía, y páginas de gran belleza estilística, *Palmeirim de Inglaterra* se considera una obra maestra del género y gozó de amplia difusión internacional, habiendo sido elogiado altamente por Cervantes en el capítulo VI del *Quijote*, en el que el barbero, el cura y la sobrina queman los libros del caballero, no salvando sino unos pocos, entre los que se cuentan precisamente *Palmerín de Inglaterra* y *Amadís de Gaula*.

El célebre *Amadís de Gaula*, una novela de caballería que ejerció mucha influencia en su época y en siglos posteriores, [...] ha provocado ásperas polémicas nacionalistas sobre su origen.

[...] elogiado altamente por Cervantes en el capítulo VI del *Quijote*, cuando el barbero, el cura y la sobrina queman los libros del caballero, no salvando sino unos pocos, entre los que se cuentan precisamente *Palmerín de Inglaterra* y *Amadís de Gaula*.

12. Los títulos entre corchetes en cursiva son aquellos de las traducciones españolas publicadas. Los títulos en redonda no cuentan con traducción castellana, que sepamos.

## Los mundos imaginarios de la literatura fantástica portuguesa

### Inauguración de la literatura fantástica moderna: el siglo XVIII

Estos textos y propuestas se enmarcan en lo «maravilloso» medieval y renacentista más que en lo «fantástico» en el sentido moderno de la palabra; la primera obra que verdaderamente inaugura la literatura fantástica portuguesa se remonta a 1739 y se titula *O Diabinho da Mão-Furada* [El diablillo de la mano horadada] u *O Fradinho da Mão-Furada* [El frailecillo de la mano horadada], que se atribuye tradicionalmente, con reservas, al comediógrafo António José da Silva («el Judío»). António José da Silva nació en Río de Janeiro en 1705. A los siete años tuvo que trasladarse a Portugal porque sus padres, denunciados como practicantes del judaísmo, fueron apresados por la Inquisición y embarcados para Lisboa, donde disfrutaron de la hospitalidad de las cárceles inquisitoriales durante un año. El escritor mismo fue detenido dos veces por sospechas de judaísmo y acabó siendo considerado un «miembro corrupto del cuerpo católico», razón por la cual fue quemado vivo en un auto de fe ante el rey Juan V y una nutrida asistencia, el domingo 18 de octubre de 1739, junto con varios otros condenados. Escribió fabulosas comedias con música a las que llamó «óperas», tales como *A Esopaida ou Vida de Esopo* [*Esopaida o Vida de Esopo*], *Os Encantos de Medeia* [*Los encantos de Medea*], *Guerras do Alecrim e Manjerona* [*Las guerras del romero y la mejorana*], *Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança* [*Vida del grande Don Quijote de la Mancha y del gordo Sancho Panza*], etc. De estilo satírico y humor corrosivo, con una imaginación delirante, las obras de António José da Silva renovaron el teatro portugués. Incluyen algunos elementos fantásticos, pero la obra que realmente forma parte del género es la novela *Obras do Diabinho da Mão-Furada*, una historia llena de aventuras y peripecias fantásticas, con visiones del infierno, visitas al palacio de los encantos y al de la codicia, tentaciones varias, etc.

En todo el siglo XVIII, en el ámbito de lo fantástico y aparte de esta obra de Silva, solo pueden mencionarse otros dos libros, una colección de cuentos y una novela: *Hora de Recreio* [Hora de recreo] (1742), de João Baptista de Castro, y *O Feliz Independente do Mundo e da Fortuna* [*El hombre feliz independiente del mundo y de la fortuna*] (1779), de Teodoro de Almeida. Los rasgos fantásticos que se pueden encontrar en estas obras (apariciones místicas, visiones del futuro, cuevas con dragones

infernales, lucha entre las furias y el ángel de la guarda, cometas misteriosos, pájaros mágicos) tiende a un alegorización moralizante, como correspondía a una época en que imperaba la ideología católica de la Inquisición.

### Lo «gótico» y el siglo XIX

Fue verdaderamente en el siglo XIX cuando surgió una novelística fantástica en lengua portuguesa, sobre todo bajo la influencia de la literatura gótica difundida en toda Europa. El tipo peculiar de fantástico que se denomina convencionalmente «gótico» es un género que surgió como una reacción vigorosa contra el clasicismo y los cánones y excesos del racionalismo ilustrado del siglo XVIII, que había refinado y extremado a su vez el racionalismo temático del siglo anterior. El nombre deriva de la circunstancia de que, en las primeras novelas góticas, se usó y abusó de los escenarios de la arquitectura medieval gótica, como castillos y monasterios generalmente en ruinas y en los que abundaban los subterráneos, las puertas secretas, los pasadizos misteriosos, las trampas, los paneles ocultos, esto es, una ambientación favorable al desarrollo de situaciones macabras, sobrenaturales, demoníacas y terroríficas.

Los autores portugueses que, a lo largo del siglo XIX, se dedicaron a lo fantástico, concretamente a lo gótico, lo hicieron normalmente con una mentalidad infundida de una religiosidad enfermiza que venía de antes, con el resultado de una serie de obras bobas literariamente e impregnadas de un provincianismo cerrado y obtuso:

*Também na literatura popular [portuguesa], como o provaram as recolhas feitas a partir do Romantismo, não eram frequentes os temas tétricos, e o sobrenatural limitava-se a tristes almas-do-outro-mundo, bruxarias e partidas ao Diabo.*

*A apertada censura que dominou a nossa actividade intelectual durante o séc. XVIII, bem como a concentração de todos os esforços na normalização da vida nacional depois do terramoto [de 1755], manteve Portugal alheado dos movimentos culturais do resto da Europa. Casos isolados de espíritos cultos e viajados levaram geralmente a perseguições, à prisão ou ao exílio.*

*As novelas eram consideradas leitura perigosa, como aliás acontecia nos países onde se vendiam livremente. No teatro, só a ópera tinha*



## Los mundos imaginarios de la literatura fantástica portuguesa

*apoio régio. Na poesia, até bem dentro do séc. XIX, era ainda o gosto convencional da Arcádia que dominava.* [En la literatura popular (portuguesa), como sugieren las recopilaciones realizadas a partir del Romanticismo, tampoco eran frecuentes los temas tétricos, y lo sobrenatural se limitaba a las tristes almas del otro mundo, las brujerías y bromas con el diablo.

La estricta censura que dominó la actividad intelectual portuguesa durante el siglo XVIII, así como la concentración de todos los esfuerzos en la normalización de la vida nacional después del terremoto (de 1755), mantuvieron a Portugal lejos de los movimientos culturales del resto de Europa. Los aislados espíritus cultos y viajados sufrieron en general persecución, prisión o exilio.

Las novelas se consideraban una lectura peligrosa, lo que también ocurría por lo demás en los países donde se vendían libremente. En el teatro, sólo la ópera gozaba de apoyo real. En poesía, el gusto convencional de la Arcadia rococó dominó hasta bien entrado el siglo XIX.<sup>13</sup>

Las manifestaciones más prolíficas de esta nueva literatura fantástica en portugués fueron en verso, por considerarse la épica la forma noble por excelencia, como, por ejemplo, *A Noite do Castelo* [La noche del castillo], que escribió António Feliciano de Castello (1800-1875) en 1830 y publicó en 1836 y que el propio Castello describe como «mistura curiosa de racionalismo e de elementos sobrenaturais» [mezcla curiosa de racionalismo y elementos sobrenaturales].

Almas en pena, réprobos que regresan del infierno y castillos con espectros pueblan esta literatura

13. Maria Leonor MACHADO DE SOUSA, *O «horror» na literatura portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979; p. 15. Puede ilustrar la pervivencia de la estética ilustrada en el siglo XIX la primera obra portuguesa del género del viaje imaginario satírico fuera del planeta al estilo de Francis Godwin, Cyrano de Bergerac o Eberhard Christian Kindermann, a saber, *O Balão aos Habitantes da Lua* [El globo a los habitantes de la luna] (1819), de José Daniel Rodrigues da Costa, que reeditó la Universidad de Oporto en 2006. La obra tiene el interés de ser una de las escasas narraciones en verso de este género, de acuerdo con la preferencia portuguesa de entonces. Otro viaje imaginario, en prosa, que prolonga tardíamente la cosmovisión ilustrada, es el titulado «*Viagem ao Sol, a Júpiter e a Ceres*» [Viaje al Sol, a Júpiter y a Ceres], de Vasco José de Aguiar, que forma parte de su obra *Verdades sonhadas* [Verdades soñadas] (1844). Ese curioso viaje planetario y una amplia selección de *Viagem ao Interior da Nova Holanda* [Viaje al interior de Nueva Holanda] (1841), de carácter utópico, se han recogido recientemente en el volumen preparado por Jorge Bastos da Silva *Vasco José de Aguiar, utopista português do século XIX* (Oporto: Afrontamento, 2010).

La literatura portuguesa recurre más al terror que a un tono fantástico despojado y presenta numerosas peripecias, episodios sangrientos, locura, venganzas morbosas, maldiciones terribles.

portuguesa en verso del siglo XIX, de la cual se pueden destacar algunos nombres: José Maria da Costa e Silva, *Emília e Leónimo ou os Amantes Suevos* [Emilia y Leónido o los amantes suevos] (1836), y *O Espectro ou a Baronesa de Gaia* [El espectro o la baronesa de Gaia] (1838); José Freire de Serpa Pimentel, *A Moira de Montemor* [La mora de Montemayor] (1840); José Maria Teixeira de Queiroz, *O Castelo do Lago* [El castillo del lago] (1841); Antónia Gertrudes Pusich, *Olinda ou a Abadia de Cumnor-Place* [Olinda o la abadía de Cumnor-Place] (1848), etc. En prosa, destaca sobre todo la densa novela de 330 páginas, *Guesto Ansures* (1883), del Vizconde de la Figanière, que se deriva de la novela histórica *Eurico o Prebítero* (1844), de Alexandre Herculano. Los cuentos «negros», fantásticos y de terror de este período, de calidad menos que mediocre, se cuentan por muchas decenas.

La literatura portuguesa en prosa de esta época es ultrarromántica y, aunque tiene un fondo razonablemente oscuro e inspiradamente gótico (muchas de las historias escogen la Edad Media como escenario), recurre realmente más al terror que a un tono fantástico más despojado y presentan numerosas peripecias, episodios sangrientos, locura, venganzas morbosas, maldiciones terribles.

Una de las primeras novelas en prosa en esta línea, además de ser una de las más logradas, es *A Estrela Brilhante* [La estrella brillante] (1845), de

## Los mundos imaginarios de la literatura fantástica portuguesa



No sería exacto afirmar que hubo autores dedicados exclusivamente al género fantástico-gótico en el Portugal del siglo XIX; lo que ocurrió, y ni siquiera con frecuencia, fue que varios escritores de la llamada literatura general o *mainstream* de la época hicieron «incursiones» en lo fantástico.

Eduardo de Faria, «*uma longa e complicada história de mistério, magia, bandidos, crimes de toda a espécie. São tantas as personagens e os fios de acção cruzados que é difícil seguir a narrativa. Mantém o interesse do leitor e, no género, é a obra original de maior fôlego*» [una larga y complicada historia de misterio, magia, bandidos, crímenes de todo tipo. Son tantos los personajes y los hilos de la acción que se cruzan que resulta difícil seguir la narración. Mantiene el interés del lector y, en el género, es una obra original del mayor aliento].<sup>14</sup>

Se podrían enumerar algunos títulos más de relativo interés, como *A Castelã Sanguinária ou a Vingança Misteriosa* [La castellana sanguinaria o la venganza misteriosa] (1852), de João Teodoro de Almeida Mena; *A Vingança do Assassinado* [La venganza del asesinado] y *O Espectro* [El espectro] (1859), de Teixeira Severino y Silva Ferreira; *A Alma do Justo* [El alma del justo] (1861) de Guilherme Centazzi, etc. Al mismo tiempo, las novelas aparecidas en portugués en el siglo XIX, sobre todo las de tenor fantástico-gótico, son en su inmensa mayoría traducciones, casi siempre del francés, a menudo anónimas, y son relativamente pocas, en la literatura fantástica, las novelas o los cuentos originales.

No sería exacto afirmar que hubo autores dedicados exclusivamente al género fantástico-gótico en el Portugal del siglo XIX; lo que ocurrió, y ni siquiera con frecuencia, fue que varios escritores de la llamada literatura general o *mainstream* de la época hicieron «incursiones» en lo fantástico (por curiosidad o por moda romántica) en algunas de sus obras, sea íntegramente, sea en algún episodio de obras más serias, como hicieron, por ejemplo, Alexandre Herculano (1810-1877), Rebelo da Silva (1822-1861), Camilo Castelo Branco (1825-1890), Júlio César Machado (1835-1890), Manuel Pinheiro Chagas (1842-1895), Teófilo Braga (1843-1924), Álvaro do Carvallal (1844-1868), Eça de Queirós (1845-1900), etc.

### Inicios del siglo XX

A principios del siglo XX, la literatura fantástica en Portugal prolongó simplemente la de finales del siglo XIX. Los dos nombres que se suelen citar en este período son los de Fernando Pessoa (1888-1935) y Mário de Sá-Carneiro (1890-1916). Del primero

14. Maria Leonor Machado de Sousa, *A literatura negra ou de terror em Portugal: séculos XVIII e XIX*. Lisboa: Novaera, 1978; p. 428.

## Los mundos imaginarios de la literatura fantástica portuguesa



podemos recordar varias prosas de ficción como *Um Jantar Muito Original* [*Una cena muy original*] (1907), en la que lo fantástico se combina con el horror del canibalismo más frío; *A Rosa de Seda* [*La rosa de seda*] (1915), que finge ser una antigua fábula, y fragmentos de la novela *Czarkresko*, que dejó incompleta. El segundo es más propiamente un autor «gótico», que asocia lo fantástico con el terror y la obsesión con la muerte, la locura, los estados de ánimo trágicamente depresivos y el suicidio. Además de su obra maestra, *A Confissão de Lúcio* [*La confesión de Lucio*] (1914), en la que la tortura moral del protagonista y la pesadilla llegan a extremos alucinantes, es en su colección de relatos *Céu em Fogo* [*El cielo en llamas*] (1915) donde se distingue con mayor claridad la tendencia fantástica de Sá-Carneiro, sobre todo en «A Grande Sombra» [La gran sombra], en «O Fixador de Instantes» [El fijador de instantes] y, quizá en mayor medida, en «A Estranha Morte do Professor Antena» [La extraña muerte del profesor Antena], que se considera la primera narración portuguesa importante de ciencia ficción. En ella se aborda con maestría, por primera vez en Portugal, el tema de los mundos paralelos.<sup>15</sup>

Durante el siglo xx, igual que en la centuria anterior, se encuentran autores del *mainstream* que hacen «incursiones» en lo fantástico, como Aquilino Ribeiro, Ferreira de Castro, Jorge de Sena, Natália Correia, Urbano Tavares Rodrigues, David Mourão-Ferreira, José Gomes Ferreira, Dórdio Guimarães, Ana Hatherly, Almeida Faria, etc. Todos ellos y bastantes otros están representados en la voluminosa *Antologia do Conto Fantástico Português* [Antología del cuento fantástico portugués] editada por Fernando Ribeiro de Mello y publicada en 1967, con reedición en 1974, que cuenta con un estudio introductorio de E. M. de Melo e Castro en el que este crítico y ensayista, muy ligado al estructuralismo de los años sesenta del siglo pasado, observa lo siguiente:

*No caso português [...] impõe-se mais uma definição do fantástico com ênfase no carácter de transgressão das leis físicas ou psicológicas, ou, de um modo geral, das condições tidas como básicas do real quotidiano ou científico. Carácter de transgressão que quase sempre procura ser absoluto e inexplicável, assumindo assim*

*inteiramente o horror ou o maravilhoso, talvez como características de uma extra-realidade coabitando connosco ou perfeitamente verosímil perante a realidade sensível imediata e verificável, com a qual colide e que muitas vezes transgride ou altera em momentos únicos e privilegiados. [En el caso portugués (...) se impone una definición de lo fantástico con énfasis en el carácter de transgresión de las leyes físicas o psicológicas o, en general, de las condiciones tenidas por básicas de lo real cotidiano o científico. Este carácter de transgresión casi siempre procura ser absoluto e inexplicable, asumiendo así completamente el terror o lo maravilloso, quizá como características de una extra-realidad que cohabita con nosotros o que es perfectamente verosímil ante la realidad sensible inmediata y verificable, con la cual entra en colisión y que muchas veces transgrede o altera en momentos únicos y privilegiados].<sup>16</sup>*

En la primera mitad del siglo xx, las obras de carácter fantástico escritas en Portugal tienden a liberarse del gótico del siglo anterior. Por lo demás, no es casualidad que el advenimiento del surrealismo en Portugal, al renovar las artes con una nueva tónica, produjo también frutos narrativos, aparte de su expresión en la poesía y las artes plásticas, habiéndose de recordar al respecto el magnífico texto de António Pedro, *Apenas uma narrativa* [Sólo una narración] (1942), una auténtica obra maestra de ironía y humor, comparable a los grandes ejemplos europeos del absurdo.

Ir más allá de lo real y captar los misterios que irrumpen entre el sueño y la realidad es una constante de la literatura fantástica de José Régio (1901-1969), uno de los grandes autores de la literatura portuguesa moderna. Esa característica es evidente en su novela *O Príncipe com Orelhas de Burro* [El príncipe de las orejas de burro] (1942) y, sobre todo, en su libro de cuentos *Há Mais Mundos* [Hay más mundos] (1963). Entre ellos, Maria Leonor Machado de Sousa señala el interés de «Conto de Nata» [Cuento de Navidad] en su estudio sobre el terror en la literatura portuguesa:

*É de salientar «Conto de Nata» onde há um monstro meio animal, «talvez dos princípios do mundo», que aterroriza toda a população das*

15. Existe una edición crítica brasileña de este clásico portugués del género preparada por Maria João SIMÕES publicada en 2008 y de la que existe una versión en línea: [http://figaro.fis.uc.pt/MJAFS/docs/textos/Prof\\_Antena%207Letras.pdf](http://figaro.fis.uc.pt/MJAFS/docs/textos/Prof_Antena%207Letras.pdf)

16. E. M. DE MELO E CASTRO, «Introdução», apud: *Antologia do Conto Fantástico Português* (2.ª ed.). Lisboa: Afrodite, 1974; p. xvi.



## Los mundos imaginarios de la literatura fantástica portuguesa

*serras onde vive e que, ao morrer, se transforma num ser de beleza sem igual, numa metamorfose que só a um pastorzito ingénuo é visível. Há aqui uma preocupação alegórica que Régio já exprimira em O Príncipe com Orelhas de Burro (1942), a ideia de que a perfeição não é deste mundo, o que condena à morte os seres que a obtenham. Ao tratar este tema, é completamente livre o recurso ao fantástico, que em ambos os casos chega a ser aterrador. [Hay que destacar «Cuento de Navidad», en el que hay un monstruo medio animal, «tal vez de los principios del mundo», que aterroriza a toda la población de la sierra donde vive y que, al morir, se transforma en un ser de belleza sin par, en una metamorfosis sólo visible para un ingenuo pastorcillo. Se da ahí una preocupación alegórica que Régio ya había manifestado en O Príncipe com Orelhas de Burro (1942), en el sentido de que la perfección no es de este mundo, el cual condena a muerte a los seres que la obtienen. Al tratar el tema, da rienda suelta al recurso a lo fantástico, que resulta aterrador en ambos casos].<sup>17</sup>*

En el período considerado y hasta los años setenta del siglo pasado, se fueron publicado diversas obras aisladas, a las cuales resulta difícil tener acceso hoy, fuera de las librerías de viejo o las bibliotecas: Luiz Costa, *A Cidade Vermelha* [La ciudad roja] (1923); A. A. Martins Vello, *Contos Maravilhosos: Narrativas Espíritas* [Cuentos maravillosos: narraciones espiritistas] (1929); Saturnino Freyre, *A Urna de Cristal* [La urna de cristal] (1951), y otras que se pueden clasificar dentro de la ciencia ficción, como *A Grande Ameaça — A Guerra de Amanhã* [La grande amenaza: la guerra de mañana] (1934), de Adolfo Coelho; *A. D. 2230* (1938), de Amílcar de Mascarenhas; *A través do Espaço* [A través del espacio] (1942), de Federico Cruz; *Vieram del Infinito* [Vinieron del infinito] (1955), de Eric Prince (pseudónimo de A. Maldonado Domingues); *Ameaça Cósmica* [Amenaza cósmica] (1962), de Luís de Mesquita; *O Construtor de Planetas e Outras Histórias* [El constructor de planetas y otras historias] (1956), *A Morte da Terra* [La muerte de la Tierra] (1969), de Alves Morgado, etc.

A finales de esa década de los setenta, podemos considerar que termina una etapa de la literatura fantástica portuguesa caracterizada por las formas

sombrias, quizás como reminiscencia tardía de la influencia de lo gótico, en detrimento del libre aprovechamiento de la imaginación: Branquinho da Fonseca, *O Barão* [El barón] (1942); Domingos Monteiro, *Histórias Castelhanas* [Historias castellanas] (1955) e *Histórias deste Mundo e do Outro* [Historias de este mundo y del otro] (1961); José Rodrigues Miguéis, *Léah e Outras Histórias* [Léah y otras historias] (1958), y, en especial, Jorge de Sena, gracias a *O Físico Prodigioso* [El físico prodigioso] (1977):

*O Físico Prodigioso merece destaque especial. Com novidades como uma exuberância erótica que não cabia no Romantismo português e liberdades formais extremamente felizes como o desdobramento do texto em duas colunas que representam duas leituras simultâneas possíveis, Jorge de Sena segue a linha de Herculano ao procurar inspiração nas velhas lendas medievais, neste caso dois capítulos de O Orto do Esposo [finais do séc. XIV]. Os requintes de horror e perversidade ultrapassam todos os tratamentos dos pactos satânicos e tornam este conto talvez o caso mais fascinante da exploração do horror na literatura portuguesa contemporânea, por ventura mesmo de toda a literatura portuguesa. [El físico prodigioso merece mención especial, por novedades tales como una exuberancia erótica que no cabía en el Romanticismo portugués y libertades formales extremadamente felices, entre las que se cuenta el desdoblamiento del texto en dos columnas que representan dos lecturas simultáneas posibles. Jorge de Sena sigue la estela de Herculano al buscar su inspiración en las viejas leyendas medievales, concretamente en dos capítulos de El huerto del Esposo (finales del siglo XIV). Los rasgos de terror y perversidad superan todos los tratamientos de los pactos satánicos y convierten este relato en el ejemplo más fascinante quizás de exploración del terror en la literatura portuguesa contemporánea, por no decir en toda la literatura portuguesa].<sup>18</sup>*

Sin embargo, creemos más admirable que todas estas obras la extraordinaria novela de José Gomes Ferreira titulada *As Aventuras de João sem Medo* [Las aventuras de Juan Sin Miedo] (1963), a la que el propio autor llamó «panfleto mágico em forma de romance» [panfleto mágico en forma de novela], una

17. Maria Leonor MACHADO DE SOUSA, *O «horror» na literatura portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979; pp. 81-82.

18. Maria Leonor MACHADO DE SOUSA, *op. cit.*; p. 82.



## Los mundos imaginarios de la literatura fantástica portuguesa

obra maestra de imaginación desconcertante y uno de los libros fantásticos más provocadores, por no decir más delirantes, de la literatura portuguesa.

### El último cuarto del siglo XX

Inauguran el último cuarto del siglo XX dos autores de cita obligada, que los autores portugueses contemporáneos de ciencia ficción y fantasía suelen considerar sus precursores: Mário-Henrique Leiria (1923-1980) y Romeu de Melo (1933-1991), aunque sus obras a veces difíciles de clasificar oscilan entre el surrealismo, la ciencia ficción y lo fantástico. Del primero destacan *Contos do Gin-Tonic* [Cuentos del gin-tonic] (1973), *Novos Contos do Gin* [Nuevos cuentos del gin] (1973) y el muy original *Casos de Direito Galáctico* [Casos de derecho galáctico] (1975) y, del segundo, *AK: A Tese e o Axioma* [AK: la tesis y el axioma] (1959), *Não lhes Faremos la Vontade* [No haremos su voluntad] (1970) o *A Buzina* [La bocina] (1972). La importancia de Mário-Henrique Leiria y de Romeu de Melo como «figuras tutelares» de la moderna tradición portuguesa de la ciencia ficción y la literatura fantástica quedó acreditada

mediante el homenaje que se les tributó con ocasión de los segundos Encontros de Ficção Científica e Fantástico [Encuentros de Ciencia Ficción y Literatura Fantástica] celebrados en Cascais el año 1997, así como la antología de cuentos (bilingüe), titulada *Efeitos Secundários/Side Effects* [Efectos secundarios] que publicó ese mismo año Simetria FC&F [Simetría Ciencia Ficción y Literatura Fantástica], en la que figura una expresiva dedicatoria al recuerdo de esos dos autores como inspiradores de mucho de lo que siguió. Teresa Sousa de Almeida observa, refiriéndose a Romeu de Melo:

*[N]ão figura nem nas histórias da literatura, nem nos dicionários literários, como se, de facto, não tivesse existido. Mais interessantes do que o seu primeiro romance, AK: A Tese e o Axioma, publicado em 1959 em edição de autor, são os seus contos que, a meu ver, rivalizam com o que de melhor se tem publicado entre nós. [No figura ni en las historias de la literatura ni en los diccionarios literarios, como si no hubiera existido. Más interesantes que su primera novela, AK, la tesis y el axioma, publicada en 1959 en edición de autor, son sus cuentos, los cuales rivalizan, en mi opinión, con lo mejor publicado en Portugal].<sup>19</sup>*

Los autores portugueses contemporáneos de ciencia ficción y fantasía suelen considerar sus precursores a Mário-Henrique Leiria y Romeu de Melo.

Un buen panorama de la literatura fantástica y ficción científica en Portugal hasta la transición de la década de 1980 a 1990 figura en la *Bibliografia da Ficção Científica e Fantasia Portuguesa* [Bibliografía de la ciencia ficción y la fantasía portuguesas], de Álvaro de Sousa Holstein y José Manuel Morais, cuya segunda edición de 1993, revisada y ampliada, resulta provechosa, incluso imprescindible, para quien desee conocer la totalidad del material existente hasta esa fecha.

19. Teresa Sousa de Almeida, «A Ficção Científica em Portugal: Desenho de um território», in: *Na Periferia do Império: Fronteiras*. Cascais: Simetria FC&F, 1998; p. 17.

## Los mundos imaginarios de la literatura fantástica portuguesa

Durante las décadas de 1980 y 1990, la literatura fantástica portuguesa se desarrolló y expandió de forma casi explosiva. Este fenómeno estuvo ligado en cierto modo al auge de la ciencia ficción creada en Portugal. Entre los motivos que se han aducido para explicar ese auge se ha hablado de una reacción contra el exceso de materialismo, de competitividad depredadora y de agobio del mundo contemporáneo y su correspondiente vacío de valores, un mundo paradójicamente sensible al mismo tiempo a los incentivos generados en un medio circunstancial favorable a la producción de anticuerpos sutiles abiertos al influjo de la llamada superrealidad. Es la clásica respuesta de los romanticismos a la sequedad de los racionalismos... Algunos de esos motivos pueden ser los siguientes:

(1) Por un lado, la influencia del cine: es notoria, especialmente a partir de 1930, en las formas literarias (Erskine Caldwell, John Steinbeck, Truman Capote, etc.). El cine fantástico se ganó los favores del público hasta tal punto que un crítico cinematográfico pudo afirmar que, en la segunda mitad de la década de 1990, era difícil encontrar, cada día y en Portugal, al menos una sala que no proyectara una película fantástica. El *boom* del cine y las series de televisión de este género generó de forma natural un interés literario por el mismo.

(2) Por otro lado, el recurso a las nuevas tecnologías y su influencia en la vida cotidiana: la revolución telemática, la proliferación de ordenadores, Internet, los satélites de telecomunicaciones, los teléfonos móviles, los videojuegos, la interactividad, las nanotecnologías y todas las fantasías y tecnofantasías que llevan ineludiblemente aparejadas.

(3) También habrá que considerar la ola creciente de «misticismo», por no decir de atracción por lo «oculto» y el «esoterismo», que se ha difundido por amplias zonas de un mundo cada vez más materialista y, por eso mismo y por reacción natural, cada vez más permeable al ansía de espiritualidad, misterio y visiones.

(4) Paralelamente, no podemos olvidar la vertiginosa proliferación de la historieta o cómic, con múltiples ejemplos de lo que podríamos clasificar como «literatura gráfica» de alta calidad. Este medio se presta naturalmente a los temas más diversos dentro de lo fantástico, como las sagas de héroes dotados de superpoderes, cuya fascinación ha contagiado irremediabilmente las mitologías del cine y la televisión, además de no pocas páginas de la literatura.

(5) En el caso portugués hay que añadir, en los años ochenta del siglo pasado, la influencia de la

revista *Omnia*, que reveló a nuevos autores, así como la actividad de la editorial Caminho y sus colecciones de ciencia ficción, fantasía y literatura policial, además de los premios Caminho de ciencia ficción, que se concedieron a lo largo de estas dos décadas y que estimularon a nuevos y antiguos autores de esos géneros, entre los que destacan Daniel Tércio, João Barreiros, Ana Godinho, Luís R. de Sequeira, Luís Filipe Silva, António de Macedo, João Botelho da Silva, Miguel Vale de Almeida, João Aniceto, etc. Algunos de ellos (Luís Filipe Silva, Daniel Tércio, Maria de Menezes, João Barreiros, José Manuel Morais, João Botelho da Silva, António de Macedo y otros que se sumaron posteriormente, como Ana Almeida, David Alan Prescott, Ana Godinho, José Xavier Ezequiel, Luís R. de Sequeira, Silvana de Menezes y João Paulo Cotrim) empezaron a reunirse y debatir el modo de superar algunas de las mayores cortapisas que afectaban, y siguen afectando en gran medida, a la producción de «ficción especulativa» portuguesa, tales como la actuación generalizada de la crítica literaria de periódicos y revistas, que, en su anhelo por elevarse a las alturas de la crítica *mainstream*, persiste en su desdén hacia los autores portugueses de literatura especulativa, pese a que no pocos de ellos tienen una excelente calidad literaria, prefiriendo autovvalorizarse mediante las reseñas de autores extranjeros y, sobre todo, de los ya consagrados. Esta situación se sigue dando hoy, transcurridos tantos años, como señala David Soares en su ensayo ya citado sobre la literatura fantástica:

[O] problema não é tanto a falta de edições relacionadas com o Fantástico, mas a falta de um verdadeiro **discurso crítico** que pense sobre os livros e os apresente aos leitores. [El problema no es tanto la falta de ediciones relacionadas con lo fantástico, sino la falta de un verdadero **discurso crítico** que piense sobre los libros y los presente a los lectores].<sup>20</sup>

Para intentar invertir esta tendencia, los autores que se reunían en cenas-tertulia en la primera mitad de la década de 1990 decidieron propiciar un evento que llamara la atención sobre el tiempo en que vivimos y sobre quienes perseveran en dedicarse en Portugal a la literatura fantástica y ficción científica.

20. [El énfasis es nuestro]. David Soares, «Sobre o Fantástico na Literatura Portuguesa», in *Bang!* n.º 3, Janeiro 2008, online. Lisboa: Saída de Emergência; p. 21: <http://static.saidadeemergencia.com/files/products/Bang3.pdf>



## Los mundos imaginarios de la literatura fantástica portuguesa

Así nacieron los mencionados Encontros Internacionais de FC&F [Encuentros Internacionales de Ciencia Ficción y Literatura Fantástica] de Cascais, iniciados en septiembre de 1996 y que dieron origen a la asociación Simetria FC&F. Además de estar presentes autores portugueses ya publicados por la editorial Caminho y otras editoriales, se revelaron nuevos autores portugueses, sobre todo en el ámbito del cuento, además de contarse con la participación de escritores de prestigio internacional en los sucesivos encuentros, como Brian Aldiss, Joan D. Vinge, Christopher Priest, Joe Haldeman, Norman Spinrad, Brian Stableford, Charles Brown, Gwyneth Jones, Robert Holdstock, Stephen Baxter, John Clute, Geoff Ryman o Gary Kilworth. A todo esto se añade que acompañó a cada uno de estos eventos la publicación de una antología bilingüe (portugués/inglés) de cuentos originales de literatura fantástica y ciencia ficción de autores portugueses y anglófonos. Pese al interés suscitado por los encuentros, en los que hubo diversidad de talleres, concursos, espectáculos, exposiciones, conferencias, retrospectivas, debates con autores y críticos, etc., circunstancias adversas como la falta de apoyo financiero y el desinterés de las instituciones patrocinadoras dieron lugar a su interrupción en 2001.

Cerramos esta sección con una lista de los principales autores portugueses que, en esta época, se distinguieron en mayor medida en la literatura fantástica, desde la sobrenatural a la simplemente alegórica, pasando por cierto realismo mágico, sin olvidar algunos que se enmarcan en la ciencia ficción dura, como los libros de João Barreiros. Entre los autores y obras más señalados de estos años se cuentan las siguientes: José Saramago (*Objecto Quase* [Casi un objeto], 1978; *A Jangada de Pedra* [La balsa de piedra] 1986; *Ensaio sobre a Cegueira* [Ensayo sobre la ceguera], 1995; *Todos os Nomes* [Todos los nombres] 1997); Mário de Carvalho (*Contos da Sétima Esfera* [Cuentos de la séptima esfera], 1981; *Casos do Beco das Sardinheiras* [Casos del Callejón de las Sardineras], 1982; *O Livro Grande de Tebas Navio e Mariana* [El gran libro de Tebas Navío y Mariana], 1983; *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho* [La inaudita guerra de la avenida de Gago Coutinho], 1983; posteriormente, Mário de Carvalho abandonó el género para acercarse cada más al *mainstream*); João Aniceto (*Os Caminhos Nunca Acabam* [Los caminos nunca acaban], 1982; *O Quarto Planeta* [El cuarto planeta], 1986; *O Desafio* [El desafío], 1987; *A Lenda* [La leyenda], 1988; *A Teia* [La tela], 1993); Eduardo

Brum (*Viviana*, 1983; *Romance de uma Sereia* [Novela de una sirena], 1985; *O Beijo Negro* [El beso negro], 1986; *Sem Coração* [Sin corazón], 1997); Hélia Correia (*Montedemo*, 1983, *A Casa Eterna* [La casa eterna], 1991; *Insânia*, 1996); Maria Isabel Barreno (*Contos Analógicos* [Cuentos analógicos], 1984; *O Mundo Sobre o Outro Desbotado* [El mundo sobre el otro desteñido], 1986; *O Enviado* [El enviado], 1991; *Os Sentos Incomuns* [Los sentidos no comunes], 1993; *O Senhor das Ilhas* [El señor de las islas], 1994; *O Círculo Virtuoso* [El círculo virtuoso], 1996); Daniel Tércio (*A Vocação do Círculo* [La vocación del círculo], 1984; *O Demónio de Maxwell* [El demonio de Maxwell], 1993; *Pedra de Lúcifer* [Piedra de Lucifer], 1998); João Aguiar (*O Homem Sem Nome* [El hombre sin nombre], 1986); Isabel Cristina Pires (*Universal Limitada*, 1987; *A Árvore das Marionetas* [El árbol de las marionetas], 1989; *A Casa em Espiral* [La casa en espiral], 1991); Irene Antunes (*Contos da Terceira Margem* [Cuentos del tercer margen], 1989; *A Estreita Sombra de Catarina Vale* [La estrecha sombra de Catarina Vale], 1991); Luís Filipe Silva (*O Futuro à Janela* [El futuro a la ventana], 1991; *GalxMente I: A Cidade da Carne* [Galxmente: la ciudad de la carne], 1993; *GalxMente II: Vinganças* [Galxmente II: Venganzas], 1993; *Terrarium* [en coautoría], 1996); António de Macedo (*O Limite de Rudzky* [El límite de Rudzky], 1992; *Contos do Androthéllys* [Cuentos del Androthelís], 1993; *Sulphira & Lucyphur*, 1995; *A Sonata de Cristal* [La sonata de cristal], 1996; *Erotosofia* [Erotosofía], 1998); Maria de Menezes (*Três Histórias com Final Feliz* [Tres historias con final feliz], 1993); João Botelho da Silva (*Beduínos a Gasóleo*, [Beduinos a gasoleo], 1993; *As Horas do Declínio* [Las horas del declive], 1996); João Barreiros (*O Caçador de Brinquedos* [El cazador de juguetes], 1994; *Terrarium* [en coautoría], 1996); Teolinda Gersão, *A Casa da Cabeça do Cavalo* [La casa de la cabeza del caballo], 1995; *A Árvore das Palavras* [El árbol de las palabras], 1997; Ricardo Lopes Moura (*Phenomenae*, 1996); Ione França (*O Século dos Anjos* [El siglo de los ángeles], 1996; *O Domador de Almas* [El domador de almas], 1997); Rui Miguel Saramago (*A Fraude* [El fraude], 1996); Clara Pinto Correia (*Mais que Perfeito* [Más que perfecto], 1997); Ana Godinho (*Artiauri*, 1997); Ana Teresa Pereira (*A Noite Mais Escura da Alma* [La noche más oscura del alma], 1997; *O Rosto de Deus* [El rostro de Dios], 1999); Beatriz Lamas de Oliveira (*O Insecto Imperfeito* [El insecto imperfecto], 1999); Miguel Viqueira (*O Efeito Boomerang*

## Los mundos imaginarios de la literatura fantástica portuguesa

[El efecto bumerán], 1999). Antes de concluir, merece recordarse la antología *Fantástico no Feminino* [Fantástico en femenino] (1985), con relatos de Clara Pinto Correia, Filomena Cabral, Luísa Costa Gomes, Margarida Carpinheiro, Maria Alberta Menéres, Maria Isabel Barreno, Maria Judite de Carvalho, Maria Ondina Braga, Maria Regina Louro, Maria Teresa Horta, Maria Vello de la Costa, Olga Gonçalves, Orlanda Amarílis y Wanda Ramos.

Finalmente, una breve nota sobre dos fanzines que, aunque efímeros, dejaron de algún modo su impronta: *Eventos*, fanzine en línea de Luis Filipe Silva, iniciado en 1998 y continuado, de forma intermitente, hasta 2001; *Paradoxo* [Paradoja] (1.ª serie), editado por «Simetria FC&F», iniciado en 1998 y cancelado ese mismo año, al que sucedió la revista *Paradoxo*, de la que nos ocuparemos a continuación.

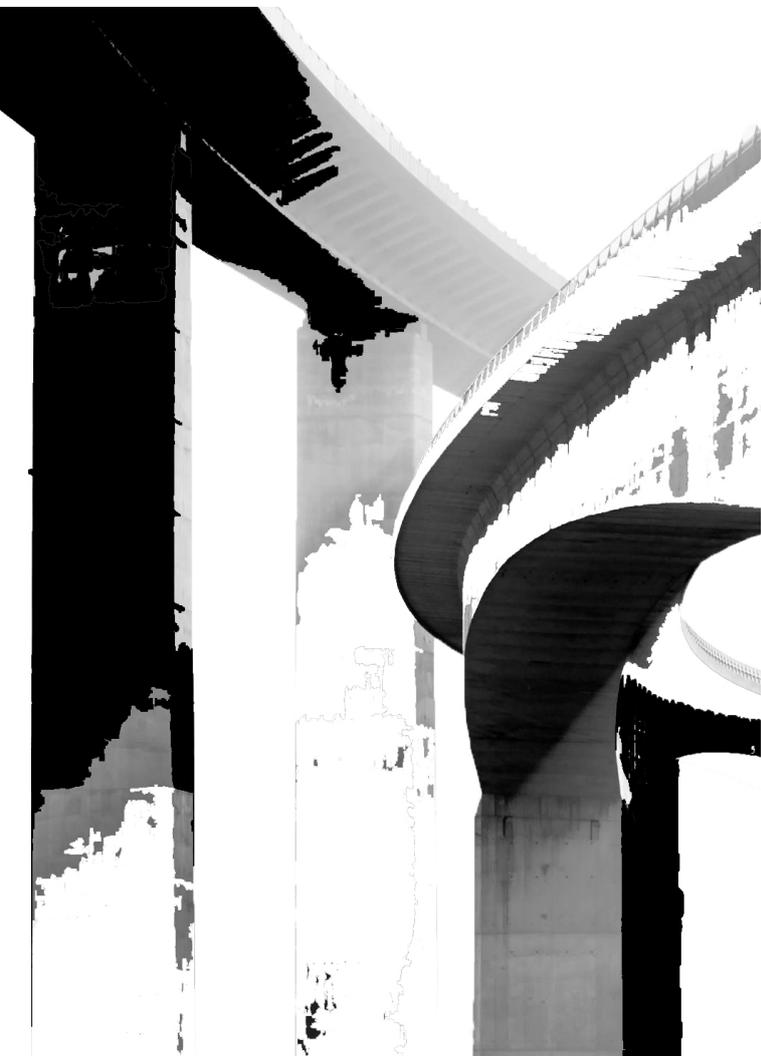


### ¿Y el siglo XXI?

El siglo XX terminó con cierto tañido fúnebre, aunque sin consecuencias tan luctuosas como habría sido de temer. Se trata de la breve existencia de *Paradoxo: Revista de FC e Fantástico* [Paradoja: Revista de ciencia ficción y fantástico], ideada y dirigida por Daniel Tércio, que sucedió al fanzine antes citado y que, entre 1999 y 2000, publicó trimestralmente ficción, ensayos temáticos, críticas, crónicas, estudios, etc. Algunos de sus colaboradores fueron João Barreiros, João Seixas, Luís Filipe Silva, Jorge Candeias, Maria de Menezes, Daniel Tércio, Ana Cristina Luz (Ana Vasco), Luís R. de Sequeira, Gonçalo Valverde, António de Macedo y Ricardo Madeira. Esta revista se distinguió por marcar un cambio de dirección tanto en la ficción especulativa portuguesa como en los estudios sobre el tema, así como por las polémicas que suscitaron sus textos. El tañido fúnebre se refería sobre todo a la experiencia de «Simetria FC&F» y a sus Encuentros Internacionales (el último fue en 2001) y, por ende, al ciclo de las décadas de 1980 y 1990.

Otros fanzines y revistas, en papel y en línea, han aparecido después del año 2000: *Dragão Quântico* [Dragón cuántico], fanzine electrónico dirigido por Rogério Ribeiro, desde febrero de 2002; *Bang!*, revista dirigida por Rogério Ribeiro, a partir de 2005, unas veces en papel y otras en línea; *Phantastes*, dirigida por Telmo Pinto y Tiago Gama, entre 2005 y 2008; *Nova E-Zine*, revista electrónica de Ricardo Loureiro, entre 2007 y 2008; *Dagon*, dirigida por Roberto Mendes y Rita Comércio, desde agosto de 2009. La publicación más consistente hasta la fecha ha sido *Bang!*, con un número de páginas que oscila entre 80 y 180 y que sorprende por la variedad del material propuesto y la calidad de sus autores y textos.

El siglo XXI arrancó con varias iniciativas y autores nuevos, además de la continuidad de algunos veteranos del siglo anterior. Entre estos últimos, se impone mencionar, como mínimo, los nombres siguientes: José Saramago (*A Caverna* [La caverna], 2000; *Ensaio sobre a Lucidez* [Ensayo sobre la lucidez], 2004, *As Intermitências da Morte* [Las intermitencias de la muerte], 2005); Jorge Brum (*Amor com Sapatos* [Amor con zapatos], 2000, *Horas Vaidas*, 2001; *Não Chores pela Minha Morte* [No llores mi muerte], 2006); Teolinda Gersão (*Os Anjos* [Los ángeles], 2000; *O Mensageiro e Outras Histórias com Anjos* [El mensajero y otras historias de ángeles], 2003); Hélia Correia (*Lillias Fraser*,





## Los mundos imaginarios de la literatura fantástica portuguesa

2001); Maria de Menezes (*Contos Místicos* [Cuentos místicos], 2001); João Aguiar (*Uma Deusa na Bruma* [Una diosa en la bruma], 2003; *O Sétimo Herói* [El séptimo héroe], 2004; *O Jardim das Delícias* [El jardín de las delicias], 2005); António de Macedo (*O Cipreste Apaixonado* [El ciprés apasionado], 2000; *As Furtivas Pegadas da Serpente* [Las furtivas huellas de la serpiente], 2004; *A Conspiração dos Abandonados* [La conspiración de los abandonados] 2007); João Barreiros (*Disney no Céu entre os Dumbos* [Disney en el cielo entre los dumbos], 2001; *A Verdadeira Invasão dos Marcianos* [La verdadera invasión marciana], 2004; *A Bondade dos Estranhos/O Projecto Candy Man* [La bondad de los extraños/El proyecto Candy Man], 2007; *Se Acordar Antes de Morrer* [Despertarse antes de morir], 2010).

En el apartado de los autores revelados o consagrados en la primera década del tercer milenio, sin pretensiones de exhaustividad ni de selección en el sentido de enumerar los «buenos» y desdeñar los «mediocres» (¿cuáles son los buenos y cuáles los mediocres, después de todo?), bastará mencionar los siguientes: Alberto Malheiro (*Meredith*, 3 vols.: 2000-2004); Carlos Águas Amaral (*Morte Certa* [Muerte segura], 2001); Filipe Faria (*As Crónicas de Allaryia* [Las crónicas de Allaryia], 6 vols., 2002-2009); Inês Botelho (*O Cepetro de Aertzis* [El cetro de Aertzis], 3 vols.: 2003-2005); Sandra Carvalho (*A Saga das Pedras Mágicas* [La saga de las piedras mágicas], 6 vols., 2005-2009); Pedro Ventura (*Goor: A Crónica de Feaglar* [Goor: la crónica de Feaglar], 2 vols., 2006-2007); Madalena Santos (*Saga Terras de Corza*, 4 vols., 2006-2010); David Soares (*As Trevas Fantásticas* [Las tinieblas fantásticas], 2005; *Os Ossos do Arco-Iris* [Los huesos del arco iris], 2006; *A Conspiração dos Antepassados* [La conspiración de los antepasados], 2007; *Lisboa Triunfante*, 2008; *O Evangelho do Enforcado* [El evangelio del ahorcado], 2010; *A Luz Miserável* [La luz miserable], 2010); Frederico Duarte (*Avatar*, 2007; *Necromancia* [Nigromancia], 2008); Ana Paula Cabral (*Igorj de Harmeling: O Escolhido* [Igorj de Harmeling: el elegido], 2007; reeditado en 2010 como *O Feitiço das Trevas* [El hechizo de las tinieblas]); Paulo Fonseca (*Trilogia Império Terra* [Trilogía Imperio Tierra], 3 vols., 2008-2010); Octávio dos Santos (*Espíritos das Luzes* [Espíritus de las luces], 2009); Telmo Marçal (*As Atribuições de Jacques Bonhomme* [Las tribulaciones de Jacques Bonhomme], 2009); Jorge Candeias (*Por Vós lhe Mandarei Embaixadores* [Por vosotros le mandaré embajadores], 2009, novela

editada únicamente en línea); Fábio Ventura (*Orbias: As Guerreiras da Deusa* [Orbias, las guerreras de la diosa], 2010); Pedro Calvete (*Viagens na Minha Terra com Vampiros* [Viajes por mi tierra con vampiros], 2010); Carla Ribeiro (*Pela Sombra Morrerão* [Por la sombra morirán], 2010; *Senhores da Noite* [Señores de la noche], 2010); Rafael Loureiro (*Trilogia Nocturnus* [Trilogía Nocturnus], 3 vols., 2007-2010); Pedro Medina Ribeiro (*A Noite e o Sobressalto* [La noche y el sobresalto], 2010).

Tras el final de los Encuentros promovidos por Simetria FC&F en 2001, entró en escena el Fórum Fantástico (FF), apadrinado por la Épica-Associação Portuguesa do Fantástico [Épica Asociación Portuguesa de Fantasía]<sup>21</sup>, que se presentó en mayo de 2004 en un concurrido Encontro Literário de Fantasia e FC [Encuentro Literario de Fantasía y Ciencia Ficción] en la Facultad de Letras de la Universidad de Lisboa. Este encuentro se ha celebrado luego cada año, excepto en 2009, por dificultades varias. Dirigido por Rogério Ribeiro y Safaa Dib con una competencia y una persistencia entusiastas, el FF consiguió desde el principio mantener un nivel y una calidad en la participación dignos de todo elogio. Además de autores portugueses, tanto veteranos como nuevas promesas, han participado en el foro escritores de renombre internacional como Mark Brake, Rhys Hughes, Edward James, Paul McAuley, Elia Barceló, Nick Sagan, Zoran Zivkovic,

21. La asociación Simetria FC&F, aunque sin sede física desde hace mucho, ha mantenido su presencia en Internet: <http://blog.simetria.org/>.

Además, su sucesora Simetria Jovem mantiene una serie de actividades e iniciativas: <http://blog.simetria.org/category/simetria-jovem/>



## Los mundos imaginarios de la literatura fantástica portuguesa

Blanca Riestra, Richard Morgan, Bruce Holland Rogers, Neil Hook, Christopher Priest, León Arsenal, C. B. Cebulski, etc.

Hay que recordar también el inicio en 2001 de una colección de autores portugueses antiguos y modernos en el ámbito de lo fantástico: la colección «Bibliotheca Phantastica», publicada por la editorial Hugin e interrumpida por la quiebra de ésta en 2005. Además de la ya consagrada Maria de Menezes, se revelaron en ella nuevos nombres, como Luísa Marques da Silva, Pedro Lúcio, Sérgio Franclim y Octávio dos Santos, paralelamente a clásicos decimonónicos como Teófilo Braga, João de la Rocha y Eduardo de Faria, autor de la novela arriba citada *A Estrela Brilhante*, que no tuvo distribución por la suspensión de pagos de la editorial.

Se habló arriba del papel de la crítica convencional y de su relación equívoca con la ciencia ficción y la fantasía portuguesas y por eso no se puede dejar de destacar la importancia del lanzamiento en el mercado editorial, en 2002, de la revista *Os Meus Livros* [Mis libros]. Durante ocho años fue un vasto y útil inventario de casi todo lo que se iba publicando. Incluía una sección regular de crítica especializada en el ámbito de la ciencia ficción y la fantasía, a cargo de João Seixas, de amplísimos conocimientos y competencia en la materia. En marzo de 2010 estuvo a punto de desaparecer, pero volvió a publicarse en mayo de ese año, aunque sin continuidad.

En este momento, lo que tiene más fuerza desde el punto de vista de la crítica, tanto especializada en literatura especulativa como en literatura general, es lo que ocurre en Internet y la abundancia incommensurable y siempre creciente de sitios, bitácoras y foros que sustituyen cada vez más a la crítica literaria impresa, sobreponiéndose a esta. En estos medios, y entre las más variadas reflexiones crítico-literarias, se presta una atención permanente a la edición de libros y otras publicaciones, con reseñas y comentarios diversificados y a veces muy estimulantes sobre la literatura fantástica y fictocientífica portuguesa.<sup>22</sup>

22. Figuran a continuación algunas direcciones electrónicas útiles: *Estante de Livros* ([www.estantedelivros.com/](http://www.estantedelivros.com/)); *N Livros* ([nlibros.blogspot.com/](http://nlibros.blogspot.com/)); *Odiseias Fantásticas* ([fantasticas.odiseias.net/](http://fantasticas.odiseias.net/)); *Correio del Fantástico* ([correiodofantastico.wordpress.com/](http://correiodofantastico.wordpress.com/)); *Lydo e Opinado* ([lydoeopinado.blogspot.com/](http://lydoeopinado.blogspot.com/)); *Las Leituras del Corvo* ([asleiturasdocorvo.blogspot.com/](http://asleiturasdocorvo.blogspot.com/)); *Páginas Desfolladas* (<http://paginasdesfolladas.blogspot.com/>); *Os Livros* ([oslivros.blogs.sapo.pt/](http://oslivros.blogs.sapo.pt/)); *Bad Books Don't Exist!* ([www.bbde.org/](http://www.bbde.org/)); *Tecnofantasia*, de Luís Filipe Silva ([www.tecnofantasia.com/cgi-bin/tfmaint.cgi](http://www.tecnofantasia.com/cgi-bin/tfmaint.cgi)); *BladeRunner*, de João Seixas ([www.spaceshipdown.blogspot.com/](http://www.spaceshipdown.blogspot.com/)); *Cadernos de Daath*, de David Soares ([### Conclusión provisional](http://cader-</a></p>
</div>
<div data-bbox=)

¿Podremos esperar una actividad creativa y editorial continua y de calidad en el terreno pedregoso y accidentado de la literatura fantástica y fictocientífica portuguesa? Los números son elocuentes, como indica un fenómeno digno de toda ponderación: en un artículo titulado «Monstruos, as vedetas do nosso tempo» [Monstruos, las estrellas de nuestro tiempo], publicado a principios de abril de 2010 en el *Diário de Notícias*, se puede leer: «A revista *Bang!*, lançada oficialmente esta semana, tem uma taxa de downloads na ordem dos 30 mil, conta [Luís] Cortes-Real: «Foi isso que nos deu a percepção de que há muita gente que procura este género, que tem sido mal tratado em Portugal e merece que lhe seja dada mais visibilidade.» [La revista *Bang!*, lanzada oficialmente esta semana, tiene un índice de descargas del orden de treinta mil, declara [Luís] Cortes-Real: «Eso fue lo que nos hizo darnos cuenta de que hay mucha gente interesada en este género, que tan mal ha sido tratado en Portugal y que merece que se le dé una mayor visibilidad»].

No es difícil barruntar que existe algo que se nos escapa: ¿cómo puede ser que treinta mil consumidores interesados en las descargas gratuitas de material fantástico y fictocientífico se queden en unos meros trescientos o cuatrocientos cuando se trata de adquirir un libro del mismo género? No creemos que la diferencia radique en los pocos euros que cuesta el libro, ni siquiera en la incomodidad de ir a la librería a comprarlo. Tiene que haber seguramente otros factores, socioculturales inclusive, que convendría investigar.

Mientras mentes más agudas y analíticas se entretienen en solucionar el enigma, diagnosticando el origen del mal y descubriendo su cura, añadimos

[nosdedaath.blogspot.com/](http://nosdedaath.blogspot.com/)); *Chicago 1900*, de Miguel Garcia ([chicago1900.blogspot.com/](http://chicago1900.blogspot.com/)); *Bela Lugosi is Dead*, de Rui Pedro Baptista ([belalugosiisdead.blogspot.com/](http://belalugosiisdead.blogspot.com/)); *I Dream in Infrared*, de Rogério Ribeiro ([idreaminfrared.blogspot.com/](http://idreaminfrared.blogspot.com/)); *Montag*, de Pedro Marques ([pedromarquesdg.wordpress.com/](http://pedromarquesdg.wordpress.com/)); *Stranger in a Strange Land*, de Safaa Dib ([retratos.wordpress.com/](http://retratos.wordpress.com/)); *Morrighan*, de Sofia Teixeira ([bram-morrighan.blogspot.com/](http://bram-morrighan.blogspot.com/)); *Inner Space*, de Nuno Fonseca ([innerspace22.spaces.live.com/](http://innerspace22.spaces.live.com/)); *Rascuños*, de Cristina Alves ([acrisalves.wordpress.com/](http://acrisalves.wordpress.com/)); *Lâmpada Mágica*, de Jorge Candeias ([lampadamagica.blogspot.com/](http://lampadamagica.blogspot.com/)); *De las Palabras el Espaço*, de João Ventura ([fromwords.blogspot.com/](http://fromwords.blogspot.com/)); *Futurabold 1.0*, de José Xavier Ezequiel ([www.e-zekiel.biz/futurabold-10](http://www.e-zekiel.biz/futurabold-10)); *Floresta de Livros*, de Ana C. Nunes (<http://florestadelivros.blogspot.com/>); *Bibliotecário de Babel*, de José Mário Silva (<http://bibliotecariodebabel.com/>); *Letras sem Fundo*, de Carlos Antunes (<http://letras-sem-fundo.blogspot.com/>).

## Los mundos imaginarios de la literatura fantástica portuguesa



una nueva lista. Se trata esta vez de las antologías aparecidas en la década de 2000-2010, a saber: *Ficções Científicas & Fantásticas* [Ficciones científicas y fantásticas] (Chimpanzé Intelectual, 2006); *A Sombra Sobre Lisboa* [La sombra sobre Lisboa] (Saída de Emergência, 2006); *Contos de Terror do Homem-Peixe* [Cuentos de terror del hombre pez] (Chimpanzé Intelectual, 2007); *A República Nunca Existiu* [La república nunca existió] (Saída de Emergência, 2008); *Brinca Comigo! E outras histórias fantásticas com brinquedos* [Juega conmigo y otras historias fantásticas de juguetes] (Escritório, 2009). Habría que sumar la antología *Por Universos Nunca Dantes Navegados* [Por universos nunca antes navegados] (edición de Luís Filipe Silva, 2007), pero es luso-brasileña y no exclusivamente portuguesa. Finalmente, existe una curiosa antología, *Almanaque do Dr. Thackery T. Lamshead de Doenças Excêntricas e Desacreditadas* [Almanaque del Dr. Thackery T. Lamshead de enfermedades excéntricas y desacreditadas] (Saída de Emergência, 2010), la cual, aunque se trate de una traducción, incluye una sección portuguesa organizada por João Seixas y que, sin ser ficción narrativa, constituye una ficción fantástica peculiar que merece recordarse. En conjunto, figura una gama razonablemente amplia de autores de literatura fantástica, jóvenes y menos jóvenes, que se enumeran a continuación por orden alfabético del nombre de pila (algunos tienen relatos en varias antologías): Alexandre Vieira; António de Macedo; Baptista-Bastos; Bruno Martins Soares; Clara Pinto Correia; David Soares; Fernando Ribeiro; Guilherme Trindade Filipe; João Aguiar; João Barreiros; João Henrique Pinto; João Seixas; João Tordo; João Ventura; Jorge Candeias; José Manuel Lopes; Luís Bettencourt Moniz; Luís Filipe Silva; Luís R. de Sequeira; Luísa Marques da Silva; Maria de Menezes; Miguel Neto; Miguel Real; Miguel Vale de Almeida; Octávio dos Santos; Pedro Martins; Posidónio Cachapa; Rogério Ribeiro; Rui Zink; Safaa Dib; Sérgio Sousa-Rodrigues (Sérgio Franclim); Sofia Vilarigues; Telmo Marçal; Vasco Curado; Yves Robert.

Con esto concluimos estos breves apuntes sobre la literatura fantástica portuguesa, desde sus orígenes hasta el final del primer decenio del siglo XXI. Pronosticar en 2013 lo que será el resto de la centuria sería tan poco realista como intentar prever en 1913 lo que había de ser el resto del siglo XX, en el que las múltiples realidades políticas, sociales, tecnocientíficas, culturales, artísticas, etc. superaron

en mucho las especulaciones más delirantes imaginables hace cien años.

En cualquier caso, el tema merecería mayor examen y profundización. No faltan materiales de estudio, como el archivo *Bibliowiki da literatura fantástica em português* [Bibliowiki de la literatura fantástica en portugués]<sup>23</sup>, a cargo de Jorge Candeias, permanentemente actualizada. Este archivo en línea pretende ser un sitio bibliográfico sobre la literatura de ciencia ficción y de todas las demás variedades de lo fantástico publicadas en portugués. En cambio, haría falta un estudio riguroso y con el suficiente criterio para que no se mezclen, como observa muy bien João Seixas en su bitácora *Blade Runner*<sup>24</sup>, «bons autores com autores execráveis» [buenos autores con autores execrables], y en el que se acredite ejemplarmente una literatura fantástica portuguesa de calidad, cuyo problema principal parece ser la falta de visibilidad debida a la desafortunada articulación de condicionantes que implican a autores, editores, críticos, mercado, público, etc. ●

23. [http://bibliowiki.com.pt/index.php/Página\\_principal](http://bibliowiki.com.pt/index.php/Página_principal). También existe un amplio panorama académico de la ciencia ficción portuguesa gracias a una reciente tesis doctoral, a saber: *Estudo comparado da narrativa infantil e juvenil de ficção científica nas literaturas galega e portuguesa* [Estudio comparado de la narrativa infantil y juvenil de ciencia ficción en las literaturas gallega y portuguesa] (2011), de Isabel Mociño González, cuyo título no refleja la exhaustividad de su trabajo. En lugar de limitarse a la literatura infantil y juvenil, la investigadora historia con rigor y amplitud toda la producción ficción científica en ambas variantes lingüísticas desde sus orígenes, ofreciendo lo que es, hoy por hoy, el estudio más completo sobre el particular en cualquiera de las lenguas y literaturas peninsulares. Además, se puede consultar en línea: <http://dspace.usc.es/handle/10347/3622>.

Asimismo, los estudios sobre la literatura utópica han tenido gran predicamento en Portugal en los últimos años gracias al esfuerzo sobre todo de la profesora Fátima Vieira. Una pequeña editorial, Quasi, ha rescatado varios clásicos portugueses del género, tales como una antología de ficción utópica popular (*Utopias de cordel e textos afins* [Utopias de cordel y textos afines], 2004) o, también en 2004, la utopía naturalista *Irmânia* (1912), de Ângelo Jorge.

24. <http://www.spaceshipdown.blogspot.pt/>

# «Ain't no Techno-Thriller in here, Sir!»



Pascal Lemaire

Independent scholar from Brussels

Among the literary productions of the last quarter of the twentieth century, the technological thriller has received a lot of media attention yet rather few in-depth studies. Ill defined, seen as bordering on both the spy novel and the science-fiction genre, it is often thought to be of rather poor literary quality, a cheap product for the masses. Yet since 1984 everyone seems to agree: there is something new, something called the Techno-Thriller.

At least, such an assumption merits to be challenged in a study looking beyond the most emblematic authors said to embody the genre, if only to see if there is a reality behind the term Techno-Thriller.

One of the better attempts at defining the genre can be found in Robert Lekachman's review of Tom Clancy's *Red Storm Rising*:

«[T]he technological thriller, a genre that awards equal billing to human actors and state of the art computers, missiles, devices of detection and deception, spy satellites, nuclear submarines and Mach 2 or Mach 3 fighter planes. Men, and even an occasional woman, prevail when they

outwit their opponents with better deployment of exotic tools, not necessarily superior in design to those in the enemy arsenal.»<sup>1</sup>

Some scholars attempted to go further and look at how the genre could be used as a way to study various topics like perception of the Middle-East in popular culture<sup>2</sup> or as a medium between the armed forces and the civilian world<sup>3</sup>. It has even been studied in the light of gender theories as a form of counter-feminism or as an opinion-shaping political tract.<sup>4</sup>

Our own goal shall be more modest: let us leave such interpretations to their respective experts and focus on literature itself by looking at the works of

---

1. LEKACHMAN, Robert, «Red Storm Rising is a well told story», in BAIOTTO R., *Readings on Tom Clancy*, 2004, p. 63.

2. MALINEN, Miika, *Tom Clancy and Orientalism: Arabs and Muslims in the Contemporary Technothriller Novel*, 2006.

3. HARPER, H., «The Military and Society: Reaching and Reflecting Audiences in Fiction and film», in *Armed Forces & Society*, 2001, vol. 27.

4. See for example the study of William TERDOSLAVITCH: *The Jack Ryan Agenda: Policy and Politics in the Novels of Tom Clancy*, 2005.

## Ain't no Techno-Thriller in here, Sir!



some of the main authors of the genre. We will attempt to identify (through internal as well as external means) both its borders and main characteristics, leaving aside the potential political meaning carried by these books or what they might tell us about our times.

This exercise will allow us to tell whether or not there actually is a literary object known as the Techno-Thriller, a proposition that we intend to challenge by this broader approach. To do so we shall mainly look at the work of nine authors recognized as amongst the more preeminent of the genre.

Michael Crichton is sometimes mentioned as a Techno-Thriller writer, following Tom Clancy who, in an early interview said: «If anybody invented the Techno-Thriller, what about Crichton, when I was in college?», further referring to *The Andromeda Strain*<sup>5</sup> as his inspiration for writing in this specific way.<sup>6</sup>

Actually, Clancy sometimes went even further in his comments on the Techno-Thriller, as when asked in 1991 by Martin H. Greenberg whether he saw any distinctions between S-F and many of the things published under the Techno-Thriller label:

«I reject the title of Techno-Thriller and the claim that I invented it. Actually I argue that if there is such a genre, subgenre, as that it was probably invented by Michael Crichton with *The Andromeda Strain*, but why not just drop the label science-fiction entirely and just consider it part of the general category of fiction? Fiction is about speculation; it's about projecting ideas generally into the future rather than in the past. Just make it part of the mainstream, which in many cases I think it is. Maybe one of the problems with science fiction is that it's considered a separate genre when really what you're talking about is the future and you're talking about people and you're talking about ideas and you're talking about ways in which technology or ideas or people can change the world or change the human condition. On that basis, how do you distinguish science-fiction from any other kind of fiction?»<sup>7</sup>

5. For references to novels, see the end bibliography; other novels by Michael Crichton, including *Timeline* and *Rising Sun*, are also of interest to our study but those cannot be included into the Techno-Thriller genre.

6. RYAN, William F., «The Genesis of the Techno-Thriller», *Virginia Quarterly Review*. Winter 1993, Vol. 69, Issue 1, p. 3.

7. Martin H. GREENBERG, *The Tom Clancy Companion revised edition*, 2005, pp. 55-56.

Another early example of Techno-Thriller is Craig Thomas' *Firefox*, a 1977 book that would be republished at least six times before 1992 and whose second part focuses on technologies and the fight between two advanced airplanes. It was also one of the early examples of a Techno-Thriller book being turned into a movie, in this case Clint Eastwood's 1982 *Firefox*.

Still, the shadow of the recently departed author Tom Clancy looms large over the genre: in one of the numerous obituaries published in October 2013 one could still read:

«Mr. Clancy's debut book, *The Hunt for Red October*, was frequently cited as one of the greatest genre novels ever written. With the book's publication in 1984, Mr. Clancy introduced a new kind of potboiler: an espionage thriller dense with technical details about weaponry, submarines and intelligence agencies.»<sup>8</sup>

We have selected Larry Bond, Dale Brown, Tom Clancy, James Cobb, Stephen Coonts, Michael DiMercurio, Eric L. Harry, Gordon Kent and Patrick Robinson as primary authors for our study. Secondary authors taken into consideration include Matthew Glass, Joe Buff and Noah Beck, amongst others.<sup>9</sup> Together they account for more than 130 novels sold as Techno-Thrillers<sup>10</sup> and published between 1983 and 2013, giving us a broad and representative sample of the genre's range.

Most of those authors have been active for more than a decade, and some for over twenty years already,<sup>11</sup> which provides us with a good perspective on the developments of the Techno-Thriller through the years, although one must say that there are not many such changes in the genre.

It may surprise some to see the genre surviving to the present day, as many may think the Techno-Thriller to be a product of the Cold War era. Yet a look on the publications of the main authors of the genre do show a continuity to the present time that

8. Julie BOSMAN, «Tom Clancy, Best-Selling Master of Military Thrillers, Dies at 66», *The New-York Times*, 3 October 2013, page 28, accessed online on the 23/10/2013 <http://www.nytimes.com/2013/10/03/books/tom-clancy-best-selling-novelist-of-military-thrillers-dies-at-66.html>

9. For the complete list of the primary sources used see the bibliography.

10. Although, as we shall see, this label might be revised in the course of the present study.

11. The exception being Eric L. Harry, only 4 publications in less than 10 years.

## Ain't no Techno-Thriller in here, Sir!



does contradict this common view: our choice of main authors has 24 publications in the first decade of our study,<sup>12</sup> 11 of which date from before 1990, 48 books published between 1994 and 2003 and 37 in the last decade.

Our choice of authors and books does leave aside the franchises publications with famous authors' names on the cover but actually produced by ghost writers like Jim De Felice, Jerome Preisler<sup>13</sup> or Grant Blackwood: Tom Clancy's *Op-Center*,<sup>14</sup> *Power Play*<sup>15</sup> *Net Force*<sup>16</sup> and *Net Force Explorers*,<sup>17</sup> Stephen Coonts' *Deep Black*<sup>18</sup> or Dale Brown's *Dreamland*<sup>19</sup> comprise 69 books between 1995 and 2011.

On the other hand books published in relationship with franchised video-games like Tom Clancy's *SSN: Strategies for Submarine Warfare* and *Splinter Cell*<sup>20</sup> or Dale Brown's *Act of War*<sup>21</sup> will be mentioned, although they would require a full study of their own since they are part of the larger claim that with Clancy appeared a way to «corporatize» the creative process<sup>22</sup> by «bringing an 'assembly line' approach to fiction.»<sup>23</sup>

It should also be mentioned that we will mostly speak here of full novels, and leave aside anthologies of short stories such as those published by Martin H. Greenberg or Stephen Coonts, those we have read being similar in substance to the novels.

### A variety of forms

Someone reading a large part of the books produced and sold as Techno-Thriller may distinguish four main sub-types of plots, each with its own specificities and its main authors. Our first purpose shall be to describe those sub-genres and point to their main characteristics, giving us points of reference to go deeper in our search for a definition of the genre.

### The World War III novels

World War Three novels, sometimes also called «next great war genre»<sup>24</sup> are often said to have begun with Clancy's *Red Storm Rising*<sup>25</sup>, reviving a literary tradition starting back in the 19th century with the famous *Battle of Dorking*<sup>26</sup> and later abandoned sometime after the first World War: Marc Cerasini could thus write:

«Clancy's vision of future warfare is one of his most enduring achievements. Of all the author's work, *Red Storm Rising* is the most imitated, and this particular novel has given birth to a sub-genre of its own, practiced by authors from Larry Bond to Ralph Peters to Payne Harrison.»<sup>27</sup>

Actually this view seems to forget the 1978 book *The Third World War* by the British general Sir John Hackett and its sequel on *The Third World*

12. Using 1984, the publication year of Tom Clancy's *The Hunt for Red October* as starting point.

13. See his testimony on his collaboration with Clancy (accessed 23/10/2013):

<http://www.bookish.com/articles/tom-clancy-tribute-aco-author-reveals-the-guts-of-the-masters-books>

14. Mostly written by Steve Pieczenik and Jeff Rovin, 12 books between 1995 and 2005.

15. Invented with Martin H. Greenberg, mostly written by Jerome Preisler, 8 books between 1997 and 2004.

16. Mostly written by Steve Perry and Steve Pieczenik, 10 books between 1998 and 2006.

17. Mostly written by Diane Duane and Bill McCay, 16 books between 1998 and 2001.

18. Mostly written by Jim DeFelice and William H. Keith, 9 books between 2003 and 2011.

19. Mostly written by Jim DeFelice, 14 books between 2001 and 2012.

20. Mostly written by Raymond Benson under the alias David Michaels, 5 books between 2002 and 2009.

21. Dale Brown, *Act of War* (2005); *Edge of Battle* (2006).

22. BAIOTTO R., *Readings on Tom Clancy*, 2004, p. 11.

23. BAIOTTO R., *Readings on Tom Clancy*, 2004, p. 20.

24. Martin H. GREENBERG, *op. cit.*, p. 39.

25. Tom Clancy, *Red Storm Rising*, 1986.

26. Georges Tomkins Chesney, *The Battle of Dorking*, 1871.

27. Marc A. CERASINI, «Why Tom Clancy is popular», in BAIOTTO, R., *Readings on Tom Clancy*, 2004, p. 130.

## Ain't no Techno-Thriller in here, Sir!



*War: The Untold Stories*. Those two books, written as if they were historical treaties, are a known inspiration to Max Brooks' *World War Z*<sup>28</sup> but do not seem to have been known to many of Clancy's critics despite its rather large circulation in Western Europe (Hackett's first book had already been translated into French, in popular collections, by 1979).<sup>29</sup>

In the steps of Tom Clancy we will find authors like Larry Bond and Eric L. Harry. Yet while *Cauldron* and *Arc Light* do cover large scale warfare they can arguably be considered to be lacking in scope in comparison with *Red Storm Rising* and *The Third World War*: those books were about tri-dimensional, continent-wide warfare being described in all of its aspects, be it on the ground, in the air or at sea, and sometimes also on the political battleground or on the civilian side (although the true horror of the war is not really dwelled upon: one would be hard pressed to find graphic descriptions of maimed soldiers screaming and dying to rivals the way the working of weapons is described).<sup>30</sup>

28. See the authors acknowledgements for Hackett's influence.

29. Sir J. HACKETT (translated by Irène Haguenuau Eisenmann, François Landon and Michel Gantzel), *La troisième guerre mondiale*, 1979.

30. Although there are exceptions, as shown in *Arc Light* with the plot arc surrounding the Major David Chandler.

Hackett's book was a politically motivated piece of fiction trying to warn the public of the decaying power of Western forces against the USSR's massive armies, and his scenario (set in 1986) showed how only a strong change of direction might avert a Soviet invasion. In this book we are treated to war stories as narrated by various survivors or described by diverse testimonies (official documents and the like) but individuals are not followed through the course of the conflict nor are they set in action to make a plot progress. Each testimony rather functions like impressionistic dots helping to make the big picture, completed by the comments of the «historian» collecting the texts and thus acting somewhat as a narrator.

Clancy's book, on the other hand, leads us to a collection of intertwined threads whose actions we are told from a third party viewpoint, be it following a group of tanks on the plains of Germany, a Politburo leader or a small team of refugees trapped in the wilderness of Iceland. It is this later kind of fiction that will become the basis for others authors, although the conflicts may change and the nuclear-tipped missiles may fly in some numbers, something which Clancy did not do in his book.

In Bond's *Cauldron*, a fascist European Union is the enemy, with France and Germany as its main leaders and the UK, Poland and East European countries siding with the US to fight against oppression by the «Old Europe» nations. Classical warfare on land and at sea follows, with a lot of unrest in the French and German cities. The authors tries to show the doubts of the soldiers (especially the German ones) in this war, portraying the French as imperialists with Napoleonic views on the whole mainland who would not hesitate to use nuclear-tipped weapons against a US fleet.

In Harry's *Arc Light*, a Russia feeling threatened by China decides to launch a preemptive nuclear strike against its eastern neighbour. In order to prevent a US nuclear launch the Russian president warns his counterpart who then try to prevent this attack by warning the Chinese who in turn make a first strike that cripples the Russian command and leads a terrified commander to launch his missiles against the US, launching a three-ways world war.

Clancy's *The Bear and the Dragon* will try to reiterate the success of *Red Storm Rising* with US forces coming to help the Russians in a fight to death with China, with desperate men in Beijing attempting a nuclear launch against the US that fails due to US defences (yet this book failed to achieve its goals

## Ain't no Techno-Thriller in here, Sir!



because of the public's reluctance to agree with the idea of an alliance between Russia and the USA).

Alongside those conflicts between superpowers arises a collection of novels about smaller scale conflicts where the superpowers are not directly fighting each other: Larry Bond produced some of the best like *Red Phoenix*, about a second Korean war, or *Vortex* on a full scale black on white conflict in South Africa in the late eighties or very early nineties. Massive Cuban support to the African forces leads the Boer government to use its nuclear arsenal against Cuban armoured formations and causes an US intervention to stop the conflict while South Africa is descending into civil war between its various communities and between radical and moderate whites.

Surprisingly, little seems to have been written on Israeli-Arab warfare, possibly because the wars fought up to the seventies yielded more classical war novels or because the focus was more on Palestinian terrorism and Israeli (and the world's) reaction. Still, some recent titles have attempted to show what Israel could do with its current armed forces in case of large scale warfare.

William Stroock's *Israel Strike*, is one such example, starting with the bombing out of Iranian nuclear facilities followed by a large scale intervention in Lebanon against Hezbollah, before dealing a deadly blow to a Syrian force near the Golan. Noah Beck's *The Last Israelis* is another story set in the area. But, to be frank, the quality of those later (and sometimes self-published) books is not up to the level of Bond's or Clancy's texts.

### The submarine adventure

Another type of story is the submarine Techno-Thriller novel. Submarines stories were far from new when Clancy's *The Hunt for Red October* went to press, but it was one of the first books that took a modern day submarine conflict to the reader. Before then most stories were about ww2 diesel boats, not nuclear powered missile launching death engines. It is to be noted that, according to Stephen Coonts, Edward L. Beach's *Run Silent, Run Deep*, the 1955 novel turned into a famous 1958 movie<sup>31</sup>, was an inspiration to Clancy<sup>32</sup> who had direct contact with

Alongside those conflicts between superpowers arises a collection of novels about smaller scale conflicts where the superpowers are not directly fighting each other.

the author: according to Jeff Zalesky, they were neighbours and Beach personally provided Clancy with elements for *The Hunt for Red October*.<sup>33</sup>

This subtype would prove to be fertile both in print and in movies: *The Hunt for Red October* or *Crimson Tide* by Richard P. Henrick would both be turned into movies. There are mostly two kinds of submarine stories published in the Techno-Thriller genre: the intimate story, focusing on the crew and

---

have all the elements of what is now called a Techno-Thriller. The military guys are the heroes. The tale is told in carefully crafted, solid, accurate technical details, all part of the story. You're told what it is the crew is doing and why they're doing it. That sets up the scene and the conflict, so it's part of the story. And it's an action adventure story. Those are the elements of the so-called 'Techno-Thriller'.» RYAN, William F., *op. cit.*, p. 10.

33. ZALESKI, Jeff, «The Hunt for Tom Clancy», in *Publishers Weekly*, 13 July, 1998, 245, 28, p. 46.

31. *Run Silent, Run Deep*, 1958, directed by Robert Wise.

32. «There's nothing new about it. I know that Tom sat down consciously to write a modern submarine tale that he hoped would be as good as *Run Silent, Run Deep*, by Edward L. Beach [1955], and told in the same style. In that novel you

## Ain't no Techno-Thriller in here, Sir!



a moral dilemma (usually the launch of nuclear missiles against another nation, be it an American ready to fire on Russia as in *Crimson Tide* or an Israeli submarine discussing a retaliation strike against Iran as in Beck's *The Last Israelis*) or the pure adrenaline filled action novel about sending a submarine to fight against an overwhelmingly powerful opponent.

This later kind of story is the specialty of authors like Michael DiMercurio or Joe Buff. They often enter the realm of pure science-fiction by inventing deadly machines technologically well beyond any currently available, including autonomous submarines piloted by brain-like DNA-Computers...<sup>34</sup> Those novels are usually found to also make a very liberal use of nuclear-tipped torpedoes and missiles, the fact that the oceans are turning into a radioactive wasteland never being discussed by the authors.

A number of novels do thread between the two kinds, like those of the British author Patrick Robinson or those of the second period of writings by Larry Bond.<sup>35</sup> Patrick Robinson's books, especially his earlier ones, do actually merit a more in-depth study for various reasons. One of the few non-American authors of the genre, he succeeded in writing original scenarios usually more complex than those of his counterparts.

While his novels show a rather pro-US point of view and his heroes are mostly Americans, he does also give a greater exposure to the British forces and materials. His first novel, *Class Nimitz*, is about a diesel submarine being able to sink an US Carrier and the quest of a naval officer, brother of one of the dead sailor, to prove that it was indeed an attack on the USA. In order to do so he has to ask for the Royal Navy's help, the British still owning some non-nuclear submarines.

The fact that Robinson chooses non-nuclear modern submarines allows him to include new elements in his plot, closer to WW2 submarines stories, while also deploying all the modern toys of war. In following novels he would treat his readers to stories of mutinies, dangerous missions against various enemies and, more and more, radical neo-conservative views.<sup>36</sup>

34. The Destiny III class submarines in Michael DiMercurio's *Barracuda Final Bearing* (1996).

35. Larry Bond, *Dangerous Ground* (2005), *Cold Choices* (2009), *Exit Plan* (2012).

36. See for example his depiction of France and Frenchmen in *Hunter Killer* (2005) or in *Diamondhead* (2009).

### The Commander's story

The naval world does provide the author of Techno-Thriller with many opportunities to showcase equipment alongside humans, and it is not only the submarines that proved complex and fascinating to Techno-Thriller authors: some choose to give their heroes surface commands, be it a single plane, a light ship or an aircraft carriers.

With time, some of the characters of those novels would be promoted and develop full-fledged careers in the service of their country, many of them reaching high offices before leaving the army and going into secret services like the CIA (such as Coonts' Jake Grafton) or the private sector (Bond's Patrick McLanahan, who turned private contractor). Few are leaving the service disgruntled and unhappy, Alan Craik in Gordon Kent's series being one of the exception.

Coonts' first novel, *Flight of the Intruder*, came out on the same year as the movie *Top Gun* and one year before the first Dale Brown novel *The Flight of the Old Dog*. Both share a certain amount of common characteristics, especially the recklessness of the heroes who, for various reasons, will not hesitate to disobey orders and/or go beyond the call of duty. Those stories are part of a long tradition<sup>37</sup> of portraying the air force pilots as independently minded characters, and as we have seen the heroes of those two novels would go on to have a long career which, in the case of Brown's McLanahan, keeps going on almost thirty years later.

On the naval side, Commander Amanda Garrett is one of the most note-worthy of these novels' heroes, because this character of James Cobb is one of the very few, if not the only, female main character of the genre. Aboard her futuristic destroyer, she fights overwhelming odds in a second Malvinas war and along the coasts of China. Later she would lead an amphibious combat ship, its fleet of escorts, its onboard Marines and small crafts forces in combat against African warlords and Indonesian pirates.

The move from a destroyer, however high-tech the USS Cunningham might be, to a more flexible command gave James Cobb the opportunity to bring his character ashore and in other kinds of warfare that allowed him to go on with four novels in his series, an amount he would not have reached had he kept to only one type of vessel.

37. We will mention the 1976-1978 TV show *Black Sheep Squadron* about unruly WW2 US Marines pilots.

## Ain't no Techno-Thriller in here, Sir!



Here the limitations of surface vessels for novels are well visible because they cannot try to approach an objective stealthily like a submarine and do not provide the tension that submerged vessels can generate.

Here the limitations of surface vessels for novels are well visible because they cannot try to approach an objective stealthily like a submarine and do not provide the tension that submerged vessels can generate. Novels like John Watson's *The Iron Man*, in which a former (fictive) Soviet battleship is restored and used for piracy on the high seas until cornered by two other WW2 era US ships, are also good examples of the constraints the authors face.

*The Iron Man*, with its uchronic aspect, had a better story than many other novels because of the somewhat novel idea of putting futuristic ships in a fight against a resurrected behemoth from a bygone era, and as such much different from those novels that postulate the time travelling of a modern fleet to the second world war period.<sup>38</sup>

The other sea giants, the aircraft carriers, are not the subject of specific novels although the pilots flying from them are.<sup>39</sup> The reason is that the authors want to keep a degree of freedom to their heroes, making them commanders of either a single weapon system (tank, aircraft, etc.) or an autonomous unit (destroyer, submarine, infantry company, etc.) were they will have to do more than look at a map and give orders.

Next to those military commanders, one exception is worth mentioning: Tom Clancy's Jack Ryan character. He is, in our panel, the only civilian not active in the military or in a combat outfit who has his own series, and who will have a full career including two US presidencies. He very often acts alone, although his decisions may set other peoples in action, especially when he begins working at the higher levels of government. His ultimate unit is then the full US government, and all of its pooled resources.

Clancy went even further by writing books which show how some of the Ryan directives are actually implemented, such as *Rainbow Six*, where we follow a team of counter-terrorist specialists, or *Teeth of the Tiger*, where Ryan's son becomes the

38. While the idea has been toyed with in numerous books (John Shettler's *Kirov* (2012) and subsequent series, Sebastian B. Breit's *Wolf Hunt* (2011) and its follow-up, etc.), John Birmingham's *Axis of Time WW2.2* trilogy is probably one of the best examples of the kind. Note also that the resurgence of such stories seem to stem from the original Japanese animation, 26 episodes long, TV show *Zipang*, directed by Kazuhiro Furuhashi and originally shown from 2004 to 2005, although the influence of the 1980 movie *The Final Countdown*, directed by Don Taylor, is also obvious.

39. For example Stephen Coonts' hero Jake Grafton or Gordon Kent's Alan Craik character, but also Joe Weber's Brad Austin in the 1991 novel *Rules of Engagement*.

## Ain't no Techno-Thriller in here, Sir!



hero as operative in an agency founded by his father with the explicit mandate of assassinating terrorists (one may see *Teeth of the Tiger* as a modern spy novel instead of as a Techno-Thriller, closer to Robert Ludlum's Bourne series, but later books such as *Threat Vector* and especially the posthumously published *Command Authority* are more in line with what one expects of a Techno-Thriller).

### The Commando's novel

The fourth kind of book one may find under the Techno-Thriller genre categorization is what I would call the commando's novel. While one may certainly associate to old movies like *Guns of Navarone*<sup>40</sup>, one should initially rather think of the Rambo movies for inspiration, with a pinch of David Morell's *First Blood*.

One of the first such Techno-Thriller is, once more, to be found in Clancy's writings, namely in *Without Remorse* even if, as Martin H. Greenberg reminds us,<sup>41</sup> Hollywood had long since begun to promote such kind of stories in the wake of the Vietnam War with titles like *The Exterminator*<sup>42</sup>.

Other novels of this specific subgenre are Clancy's *Rainbow Six* and *Against All Enemies*, Larry Bond's *The Enemy Within and Day of Wrath*, Dale Brown's *Tin Man* or *Act of War*, and some of Patrick Robinson's novels although the themes within this subgenre continued to evolve through time.

While Brown employs, as we will see, high technology to improve the killing performances of his hero, Clancy's 1993 *Without Remorse* had no need to turn to such plot for his main character in this novel is John Clark, special force operative turned CIA agent fighting almost single-handedly both urban crime in his free time and the Vietcong in his paramilitary operations.

In this, Clark is an heir to Rambo or various Chuck Norris characters, but with the twist that this man does not become a pariah, shunned by society: he will be able, after some difficult fights, to build a family and a network of relations ready to help him in times of need.

Clark was not unknown to Clancy's readers at the time *Without Remorse* was written, for he'd been

present in three previous novels, but this was the first (and only one) of Clancy that dwelled on the Vietnam era. Clark was the second fully developed character in Clancy's universe, after his hero Jack Ryan. The fact that Clancy did fully bring to life more than one title character will also set him apart from most of his fellow Techno-Thriller authors.

Twenty years later the readers will still find Clark at the heart of the action in Clancy's novels but as an old man feeling his limitations, another feature setting Clancy apart from many other authors; Coonts' Jake Grafton or Brown's Patrick McLanahan not displaying the same level of aging.

Bond's novels were more about a FBI agent and a special force officer attempting to hunt down a state sponsored terrorist group, similar in that to many other novels usually categorized as spy or action thrillers. The fact that his terrorists were actually foreign military Special Forces deployed in the US is what sets him apart.

Also of note, Dale Brown's 1998 *The Tin Man* is one of the first novels where the author looks at US internal politics, turning his hero Patrick McLanahan a vigilante, thanks to a new suit of armor that makes him almost invulnerable to common weaponry. This suit of armor is a necessary element for Brown whose hero is a US Air Force B-52 pilot and does not have the kind of training that Clancy's John Clark and Domingo Chavez or Bond's Peter Thorn and Helen Gray have.

Last author in this brief description of the commandos' sub-genre is Patrick Robinson, of whom we already spoke in regard of his submarines novels. From early on Robinson displayed a true admiration for the US Navy SEALs commandos, protagonists of many of his stories. But it is only in the later books<sup>43</sup> that he will completely abandon the submarines and publish books that are closer to new versions of Jack Higgins action novels or one of the later non Jack-Ryan series Tom Clancy's novels<sup>44</sup> with SEAL teams or former SEAL operative being the heroes.

The common denominator of all those novels is that they focus on individuals or small groups of Special Forces operatives acting in relative independence from the high command: once given their objectives (one would say target), they are free to proceed as they see best fitting for the task at hand.

40. *The Guns of Navarone*, directed by J. Lee Thompson, 1961, based on the 1957 novel of the same title by Alistair MacLean.

41. Martin H. GREENBERG, *op. cit.*, p. 29.

42. *The Exterminator*, directed by James Glickenhaus, 1980.

43. Patrick Robinson, *Diamondhead* (2009), *Intercept* (2010), *The Delta Solution* (2011), *Power Play* (2012).

44. See for example Tom Clancy, *Against all Enemies*, 2011.



## Ain't no Techno-Thriller in here, Sir!

Those novels, while sometimes showing aspects of the technologies in use, often display much poorer writing skills and even worse research, Robinson's *The Delta Solution* being a good example of this rather bad quality.<sup>45</sup>

Another interesting element is the fact that commando novels are usually those which give the most extreme political views, usually ultra-right-wing (from an European point of view) defences of a right to self-vengeance or citizens' extra-judicial activity, either under instruction by specific departments of the (US) government or without any external sanction at all.

---

45. Patrick Robinson, *The Delta Solution*, 2011: Mistakes abound in the description of pirates and SEALs equipment, the novel sounding more like a badly written (and mostly unfounded) pamphlet criticizing the European Union rules' on respect of international laws and Human Rights.

Our initial working definition  
can be stated as follow:  
«The Techno-Thriller is  
narrative fiction set in the  
near past or the near future  
about violence in a political  
context exerted with advanced  
technologies».

Commando novels are  
usually those which give the  
most extreme political views,  
usually ultra-right-wing [...]  
defences of a right to  
self-vengeance

### Defining the Techno-Thriller

We have now had a good look at the kind of stories one does find in the genre, it is thus appropriate to attempt a clear definition of it. It shall be done through the testing of a working definition against reality to see if every book sold as a Techno-Thriller does indeed fit into it or whether the term has been abused for marketing purpose.

Our initial working definition can be stated as follow:

«The Techno-Thriller is narrative fiction set in the near past or the near future about violence in a political context exerted with advanced technologies».

Testing this definition requires us to examine each one of the elements constituting it.

### Narrative fiction

The first element of this definition, the fact that the Techno-Thriller is a kind of narrative fiction, is necessary to distinguish it from the souvenirs and testimonies of former soldiers or war leaders on their own experience. Thus Stephen Coonts' *The Flight of the Intruder* (also turned into a movie)<sup>46</sup>

---

46. *Flight of the Intruder* (1991), directed by John Millius.



## Ain't no Techno-Thriller in here, Sir!

may be a candidate despite being largely inspired by the author's personal experiences because the hero is not Coonts himself but a character that has its own life.

As all those books go further than just describing the working of a system and do provide us with a story with a clear beginning, a suite of actions and an end, we can also define them as providing us with a narrative: despite what some may say, the Techno-Thriller was not a catalog of the world's weapon systems, nor were those books guides on how to drive a tank or fly an airplane.

### Close to the publication period

One of the main appeals of the Techno-Thriller is that it seems to offer an alternative to the known world, almost like an uchrony. Some novels can be qualified as «secret history», especially when involving spies and small scale or top secret units, as in Dale Brown's *Day of the Cheetah*, where a research unit pursue to central America one of their own who has stolen a prototype airplane, or Robinson's *Diamondhead*, where a disgruntled soldier is recruited by the CIA to prevent an arms deal between Iraqi rebels and a French weapon maker.

But we cannot classify those novels in the uchrony genre because they often lack a clearly recognizable divergence point, and the authors who wrote long series echoed rather than included modern events in their stories.

In this regard the fall of the Iron Curtain and the 9/11 destructions provided authors with a true challenge, to which they rose more or less efficiently, some (like Clancy) going as far as destroying the internal cohesion of their universe to adopt the new circumstances while others like Dale Brown went further away from our reality even if they may still bring some elements of it back into their novels.<sup>47</sup>

Still, despite being parallel universes, those texts felt «contemporary» to the readers who could relate to the world they knew, sometime using the novels to make sense of what they experienced in reality: the fall of the USSR, the Middle-Eastern conflicts, the Balkan conflicts, tensions in South-East Asia each take their turn in the authors' production.

After the easy Cold War period when the USSR was the designated foe came the multi-polar world we

now live in. A strong theme in the early nineties was nuclear proliferation and terrorism<sup>48</sup> while the Balkans did not hold much interest.<sup>49</sup>

This closeness to current events leads us to exclude novels detailing the inner workings of WW2 or Korean war weapons and war methods, despite the fact that they could really easily be compared to a lot of the Techno-Thrillers.

It must be noted that the depth of the geopolitical setting of the novel makes it sometimes difficult to link with any period, with also a lot of variation in credibility and quality of the worlds described by the authors. The thinness of those settings is especially visible in Michael DiMercurio's novels, as well as in the Patrick McLanahan series of Dale Brown.

48. Stephen Coonts' *The Red Horseman* (1993) being an example, as well as Leslie and Andrew Cockburn's non-fiction *One Point Safe* (1997) that would be translated into the movie *The Peacemaker* (1997), directed by Mimi Leder. One may also think of the 2001 movie *Behind Enemy Lines*, directed by John Moore.

49. Although part of the action of Gordon Kent's *Peace Maker* (2000) does take place in Bosnia. Movies associated with the Techno-Thriller genre will also be set in the Balkans like the movie *The Peacemaker* (1997) directed by Mimi Leder (based upon the Cockburn's 1997 book *One Point Safe* and thus unrelated to Kent's later book).

47. Thus Brown's America had been subjected to a Russian limited nuclear strike but still sends troops to Iraq who have to face similar conditions to those encountered in our reality as shown in *Rogue Force* (2009).

## Ain't no Techno-Thriller in here, Sir!



The question of the Vietnam War is more difficult, since it had been over for almost ten years when the Techno-Thriller appeared: Coonts' first novel dates from 86, eleven years after the end of the conflict. Still, the presence of the conflict in the American psyche at the time makes it relevant for our definition of the near-past.

Not all Techno-Thrillers are set in the near past: often they will also envision a near future situation (rarely more than ten years after writing time, as identified by the status of prototype weapons and expected in-service date at the time of writing)<sup>50</sup> but not far enough to be called anticipation, even if sometime plots elements can come frighteningly close to real world events.<sup>51</sup>

We can also find former enemies resurrected, as is the case of imperialist Japan bent on revenge<sup>52</sup> or a new fascist Germany,<sup>53</sup> while new enemies are found in the likes of China.<sup>54</sup> For most of those novels, the geopolitical context is treated as a flavour to allow the introduction of new enemies for a hero that had already crushed all the potentially credible foes once or several times...

50. Introduction of F-22 fighter planes and RAH-66 helicopters in Clancy's 1993 *Debt of Honor*, M-1A1 tanks in Hackett's 1978 *The Third World War*...

51. For example, using civilian planes to plan attacks on the USA was described in many books, the most famous occurrence being Clancy's invention of a kamikaze crash of a Boeing 747 on top of the Capitol in *Debt of Honour*, seen as a precursor to Bin Laden's 9/11 plot.

52. See Tom Clancy's *Debt of Honor* (1994) or Michael DiMercurio's *Barracuda Final Bearing* (1996). See also Michael Crichton's *Rising Sun* (1992).

53. Larry Bond's *Cauldron* (1993) and Joe Buff's Jeffrey Fuller series.

54. Dale Brown's *Fatal Terrain* (1997), Tom Clancy's *The Bear and the Dragon* (2000) and *Threat Vector* (2012), etc. Also note that China can also be split by a revolution like in Michael DiMercurio's *Attack of the Seawolf* (1993) and subsequent books or in James Cobb's *Storm Dragon* (1997).

### Violence in a political context

Third element in our definition, the violence might be a full scale war or a more limited small force operation and the political context either national or international. But it is something linked to human activity and planned from the beginning to generate conflict, thus the reference to the political context: the novel will usually take place against a background of ideological (such as the fight against Communism) or economical conflict.<sup>55</sup>

Books like Dan Brown's *Digital Fortress* cannot be accepted as Techno-Thriller because the plot is not a political conflict, although this thriller does have a lot of elements that do make it rather close to a Techno-Thriller. It may be compared to Eric L. Harry's *Society of the Mind*. This earlier book (sold as a Techno-Thriller) is an interesting example of western thought on the cyberage in popular fiction, coming one year after the Japanese animation movie *Ghost in the Shell*<sup>56</sup>, but not a Techno Thriller since it does focus on the artificial intelligence and its evolution rather than on the political and economic consequences of the technological revolution described.

On the other hand the very interesting novels of Daniel Suarez<sup>57</sup> must be included in the Techno-Thriller genre because we have clear political motives for the exerted violence, although some might want to argue that their use of cyberotechnology (especially in *Daemon* and *Freedom*) puts them closer to Harry's *Society of the Mind*.

Books like Tom Clancy's *Threat Vector* might be considered similar to Dan Brown's *Digital Fortress* due to their use of information technologies as an important component of the intrigue, yet we are here more clearly in the Techno-Thriller genre due to the geopolitical conflict in which the action is set and the use of military and paramilitary units in the fighting that takes place during the plot.

One must also exclude from the Techno-Thriller genre stories such as the desperate fight to divert a cosmic rock falling toward Earth or a horde of ge-

55. Tom Clancy's 1994 *Debt of Honor* places a great emphasis on the economy as both a motive and a weapon, as does Matthew Glass' 2012 *End Game*.

56. *Kōkaku kidōtai* (1995) by Mamoru Oshii (director), first DVD US release as *Ghost in the Shell* (1998). This movie inspired by a 1989-1991 manga will be hugely influential on later popular productions like the 1999 *Matrix* movie by L. and A. Wachowski.

57. Daniel Suarez, *Daemon* (2006), *Freedom* (2010), *Kill Decision* (2012).

## Ain't no Techno-Thriller in here, Sir!



netically engineered dinosaurs running amok like in Crichton's *Jurassic Park*, the violence being neither planned nor politically motivated.

In any cases, it is very interesting to note that most often the consequences of the violence are not shown, even in series where the main characters moves from position to position in a world that may be radically different from our own. Thus the reforms Clancy's Jack Ryan had implemented during his first presidential mandate are almost never mentioned later on, except for the establishment of the «Campus.» Likewise, Dale Brown's nuclear bombing of US strategic military positions by Russian forces seems to have little consequences while the fallout from the war in Ukraine described in *Chains of Command* (where nuclear weapons are used) is never described later on despite its main character being included in the author's main series.

It is very interesting to note that most often the consequences of the violence are not shown.

### Advanced technology

Last and not least of the characteristics of the genre: advanced technology. Such technology might exist or may credibly be thought to be (almost) available at the time of writing. It shall also play a role in the plot at least as important as the characters, if not more, by enabling the action or constraining it:

«The social theme provides motivation for the characters. The theme of betrayal reveals how the characters go about their business. The theme of technology reveals what the characters can and cannot do: advanced technology at once enables characters to pursue their goals and limits their options. (...) Technology unites the other themes.»<sup>58</sup>

58. BEETZ, Kirk H., «Clancy's Accuracy Makes *The Hunt for Red October* successful,» in BAIOTTO R., *Readings on Tom Clancy*, 2004, p. 58.

Thus, a Rambo movie is no Techno-Thriller, technology being entirely absent from this series, but Tom Clancy's *Without Remorse* may be included due to the detailed information provided on the military means deployed for a rescue operation in Vietnam.

This also means that novels considered as Techno-Thriller like Stephen Coonts' *The Flight of the Intruder* could be considered as more classical flying stories where the machine is not as important as its pilot, and thus be excluded from the genre.

Likewise, some novels by authors like Dale Brown, who has taken increasingly huge liberties with realistic technologies, straying into earth-bound science-fiction<sup>59</sup> rather than staying within the Techno-Thriller's limits, could also be excluded (although the level of description of the technologies in use is much less preeminent than in the older novels).

Of course, critics have attempted to identify the reasons of this fascination with technology. For Howard Harper, it may be linked to a specific American way of thinking:

«These books and movies are deeply invested in technology and creative ingenuity, which have always been seen as archetypal American strengths. Most of them emphasize new technologies and pursue them to their limits —and sometimes (as in Dale Brown's books) beyond.»<sup>60</sup>

Some went further, such as Giguère, who thinks technology evolved in the Techno-Thriller to become a protagonist in and of itself:

«Long considered a somewhat plastic material waiting to be poured into the required ideological mould, technology has slowly acquired the status of a conceptual protagonist in western culture. This cultural process has, in a sense, come into its own in the twenty-first century techno-thriller, a sci-fi subgenre of which Suarez's *Daemon* (2009) and *Freedom* (2010) are two early standout narratives.»<sup>61</sup>

59. See for example Dale Brown's *Silver Tower* (1988).

60. HARPER, Howard, «The Military and Society: Reaching and Reflecting Audiences in Fiction and Films,» in *Armed Forces & Society*, 2001 27 p. 239.

61. GIGUÈRE, Christian, «A New Hegemonic Hope: Dae-monic Agency in the Techno-Thriller Novels of Daniel Suarez,» in *Excursions 2013 vol. 4.1* [www.excursions-journal.org.uk/index.php/excursions/article/view/78](http://www.excursions-journal.org.uk/index.php/excursions/article/view/78), p. 3.

## Ain't no Techno-Thriller in here, Sir!



What made critics distinguish a new sub-genre in Clancy's *The Hunt for Red October* was not so much the technology in itself, as impressive as his description of the workings of a nuclear submarine might have been, but rather the way it was presented in the book:

«...before Clancy, technology in spy thrillers usually took the form of doomsday machines and fantastic gadgets to whose mechanics (except for guns) the hero was indifferent (*'try to pay attention, 007'*). What Clancy discovered when he wrote *The Hunt for Red October* was that instead of writing *'the submarine started to submerge'* you could write *'the reactor coolant pumps went to fast speed. An increased amount of hot, pressurized water entered the exchanger, where its heat was transferred to the steam on the outside loop. When the coolant returned to the reactor it was cooler than it had been and therefore denser. Being denser, it trapped more neutrons in the reactor pile, increasing the ferocity of the fission reaction and giving off yet more power. Farther aft, saturated steam in the outside or nonradioactive loop of the heat exchange system emerged through clusters of control valves to strike the blades of the high-pressure turbine'* and people would line up to buy it.»<sup>62</sup>

This genre of description would culminate with the 1991 novel *The Sum of All Fears* where Clancy described the workings of a nuclear weapon in great details as his terrorists go about rebuilding such a weapon lost by Israeli forces and about to be used on US soil. But, the technology is not always pushed as far as in this book. Thus, Cerasini could ask:

«As we have seen, Clancy fused the traditional thriller/espionage genre with elements of science fiction such as preoccupation with technology and a futurist's vision of political events on the near horizon, to produce the techno-thriller. But, as the author himself has complained when asked about the technological aspects of his fiction, 'why doesn't anyone talk about techno-mysteries?' That is, why stress Clancy's use of technology, since it is neither unique in contemporary fiction nor as pervasive in the author's work as we are led to believe?»<sup>63</sup>

One should also note that the technology used in the Techno-Thriller is not always as complex as a nuclear submarine or a fighter plane. Some authors have been able to write such novels with new uses for simpler tools, as did Dale Brown when he dropped standard containers full of explosive from transport planes onto unsuspecting civilian infrastructures.<sup>64</sup>

If one were to look at the lone criterion of advanced technology, one could wonder whether a novel set in a more distant past and describing the intricate details of a technology used in warfare could qualify as being in the genre. After all, a fight between two ancient people separated by the use of bronze on one side and iron on the other would use cutting edge (pun intended) technology in a politically motivated conflict that would only lack the temporal closeness to qualify as a Techno-Thriller.

### A valid definition?

Now that we have seen each elements of our working definition in some details, we can see that while it holds true overall, various novels sold as Techno-Thriller stretch the definition in uncomfortable ways. Yet would it be possible to really modify our definition in another way? It seems difficult.

We can attempt to go further in our study of the genre by looking not so much at the form as at the inner working of those novels, focusing on both how the plots work and how the characters are drawn, two elements often mentioned in the critics of those novels.

### Characters and style

«What's missing in Techno-Thrillers are nuances, intuitions, uncertainties, tenderness, silences, awe, contradiction, radiant details — in other words, what we most value in 'literature', 'cinema', and other forms of 'art'.»<sup>65</sup>

Critics have long been passing harsh judgments on the genre, mostly on Tom Clancy's novels, both on his style and on his ideology, other criticizing his commercially minded writing. William F. Ryan could thus write in his 1993 essay that:

62. MENAND, Louis, «The Sum of All Fears and Clancy's Creative Accomplishment,» in BAIOTTO R., *Readings on Tom Clancy*, 2004, pp. 77-78.

63. CERASINI, Marc A. «Why Tom Clancy is popular,» in BAIOTTO R., *Readings on Tom Clancy*, 2004, p. 130.

64. Dale Brown, *Storming Heaven*, 1994.

65. HARPER, H., «The Military and Society: Reaching and Reflecting Audiences in Fiction and film,» in *Armed Forces & Society*, 2001 vol. 27, p. 239.

## Ain't no Techno-Thriller in here, Sir!



«Some critics dismiss Clancy as a wholly average writer whose works feature formulaic plotlines and one-dimensional characters, and who relies too heavily on loyal followers who will read, play or watch anything with the author's name on it.»<sup>66</sup>

Further on, we could read that:

«Throughout his career, Tom Clancy has remained a literary conundrum among critics. While certain Clancy detractors cite the baseness of his stereotypical characters, his blind patriotism, his inability or unwillingness to incorporate sex into his novels and his failure to deal with the subject of love in any depth, Clancy continues to have a devoted following.»<sup>67</sup>

Helen S. Garson summed up numerous criticisms:

«The books are too long, there are too many plots, the machinery is more interesting and more complex than the characters, book and movie critics write.»<sup>68</sup>

While most critics have concentrated on Clancy's writings due to his large popular success, the comments they made can be most often applied to other authors who sometime take the stereotype almost to the caricature, as Patrick Robinson did with his character of Admiral Arnold Morgan, a central actor of most of his novels or as did Dale Brown with his General Elliott and his characters in general: a reviewer could thus write about his 1989 novel *Day of the Cheetah* that it was a «standard Big Book with a very large cast of stereotypes.»<sup>69</sup>

We shall now look at three topics that appear often in reviews and essays on Techno-Thrillers or Tom Clancy's work, namely plot, characters development and the literary pretence of the genre.

Critics have long been passing harsh judgments on the genre, mostly on Tom Clancy's novels, both on his style and on his ideology, other criticizing his commercially minded writing.

While most critics have concentrated on Clancy's writings due to his large popular success, the comments they made can be most often applied to other authors who sometime take the stereotype almost to the caricature.

66. RYAN, William F., *op. cit.*, p. 11.

67. RYAN, William F., *op. cit.*, p. 22-23.

68. GARSON, Helen S., *Tom Clancy: A Critical Companion*, 1996, p. 14

69. CALLENDAR, Newgate, «Spies and thrillers,» *The New York Times*, September 17, 1989, Sunday late edition Section 7, Page 30, column 2, book review desk.



## Ain't no Techno-Thriller in here, Sir!

### On the plot

If poor character development has, as we shall see, long been the main complain of critics, some have also taken a stance against particular aspects of ideology or politics expressed in those books. Plot development on the other hand has not been targeted as often despite the fact that many of the stories do stretch the bounds of credibility or are simply too similar to previous novels by the same or by other authors.

We have already seen that the plots of the novels may be subdivided in four main categories, but they do also have elements in common, namely their usually rather straightforward nature: the Manichaeism of many authors means that we cannot have much complete reversal of situation or surprises like a hero turning into a bad guy, especially since so many books are part of series built around one or two main characters.

Very often the novels see the hero(es) trying to achieve a specific objective which can be military victory over a foe (either in defence or on the offensive), capture or destruction of a target or the killing of a specific individual (the later more often in the «commando» sub-genre).

Authors working with a well-known character (from previous novels) spend little time introducing their personality and go directly to the heart of the matter, usually an issue brought about by a new function in the government or in the military.

When authors do not have the benefit of using an established character, they usually use a similar plot device to describe the environment in which their hero will have to work, but spend little time to flesh out the characters themselves. Sometimes they do not provide even a physical description: there will be the generic commander full of doubts who would break down and be replaced by his heroic second-in-command, but we are rarely provided with reasons why the officer lacks confidence in himself or acts in the ways he does, his only role being to mismanage the technical possibilities of his weapons so that the more brilliant operator, who will display all the possible virtues, may take his place and save the day through proper actions.<sup>70</sup>

Gordon Kent has probably some of the most complex plots, his hero Alan Craik often facing difficult choices that will make him leave the Navy and turn to the private sector, cynical and disenchanted.

Another more complex scenario is the one in Orson Scott Card's *Empire*, where the hero seems to be a mere pawn, and the ultimate bad guy, political scientist Averell Thomas, appears only in the background, while the reader is supposed to doubt until the end. In this book on a politically divided modern days USA fallen back to a new Civil War, the more important plot is actually the one unfolding in

<sup>70</sup> One such example is the novel *Joint Task Force: France* (2004) by David E. Meadows.

## Ain't no Techno-Thriller in here, Sir!



the background, the more classical political thriller happening beneath the Techno-Thriller.

Yet we are certainly not presented with plots on a scale similar to those found in some of the modern Fantasy tales like Georges R.R. Martin's *A Song of Ice and Fire* or Steven Erickson's *Malazan Book of the Fallen*: Techno-Thriller authors don't want to risk overwhelming their readers' attention with the complexity of their novel. They mostly set out to tell a story, not a complex piece of literature. As Helen S. Garson puts it, talking about Clancy:

«... for Clancy, as for most storytellers, the interest is not in the style of the telling. It is in the telling itself, the plot, and the characters.»<sup>71</sup>

The authors who can bring about the more complex plot structure, often using various parallel plots to describe various sides of the action, are usually those who spend the most time giving the reader a geopolitical context: Bond and Clancy are probably the best at this game. Some other authors like Matthew Glass do also provide a more complex environment, and are as such probably more enjoyable than the simple fast-read action novels of authors like Joe Buff or the Australian writer Matthew Reilly or Andy McDermott.

71. GARSON, Helen S., *op. cit.*, p. 14.

Authors like Reilly over-use cliffhangers between chapters and strive for a feeling of urgency that push the reader to turning the page as fast as possible, with events either cut into many short chapters or succeeding each other in a very short span of time. The US commando «Scarecrow» who is the hero of most of Reilly's novels shall thus run from danger to danger, using high-tech weapons and tools, fighting in extreme environments (a secret French base dug in the Arctic ice,<sup>72</sup> an island full of technologically-enhanced killer gorillas, etc.)<sup>73</sup>.

Similar devices are used by Andy McDermott for his Nina Wilde series, a sort of hybrid crossover between the videogame *Tomb Raider*'s Lara Croft character and a Reilly's novel, with a female archaeologist and her former SAS boyfriend going around the world to discover ancient mysteries. Those novels are, in various ways, close to many books sold as Techno-Thrillers, including in the description of advanced technologies used by villains attempting to prevent the heroes from getting to a specific relic.<sup>74</sup>

### On characters:

«His [Clancy's] characterizations are on a Victorian boys' book level.»<sup>75</sup> The comment seems harsh, and without appeal. Yet some commentators do find qualities in the very stereotypical characters the others despise. Thus did Kurt H. Beetz write in 1986:

«The Hunt for Red October has many characters, most of whom are well-sketched stereotypes, such as self-assured national guard pilots eager to prove themselves the equals of regular servicemen and political officers declaiming communist party platitudes.»<sup>76</sup>

The characters in the Techno-Thriller genre are mostly seen as mere tools used to operate the technological marvels on display, although there are

72. Matthew Reilly, *Ice Station*, 1998.

73. Matthew Reilly, *Hell Island*, 2005.

74. *The Secret of Excalibur*, published in 2008, is a good example of this, with descriptions of a so-called Earth Energy power plant and a derivative weapon system which both require King Arthur's sword to be activated.

75. LEKACHMAN, Robert, «Red Storm Rising is a well told story,» in BAIOTTO R., *Readings on Tom Clancy*, 2004, p. 65.

76. Kirk H. BEETZ, «Clancy's Accuracy Makes *The Hunt for Red October* successful» in BAIOTTO R., *Readings on Tom Clancy*, 2004, p. 59.

## Ain't no Techno-Thriller in here, Sir!



exceptions like the main characters in Larry Bond's *The Enemy Within*. William F. Ryan wrote on this topic that:<sup>77</sup>

«The plots and crucial sequences always rely on advanced technology for waging war. This quality of the Techno-Thriller links it to science fiction. (...) What annoys many readers is that such SF priests as I. Asimov and J. E. Gunn sacrifice character development for scientific explication in their stories. The techno-thriller makes a similar sacrifice much of the time and mounts a paradox. Heroes and other soldiers are fame pieces, mannequins, cardboard stands up in a showroom window. They have all the human complexity and elan of the Blackhawks or Batman and Robin of the WW2 comic books. In other proportion, the Soviet enemies, terrorists, and other villains are sculpted to deliver character traits and singular menace.»<sup>78</sup>

Elsewhere in this study, when speaking on the third book of Tom Clancy, we find the following statement:

«*Patriot Games* proved less successful than Clancy's previous efforts. Some critics attribute the less-positive reception to Clancy's effort to focus more on the Ryan family than on military and political themes. Critics also noted that in the majority of Clancy's sweeping Techno-Thrillers, he employs broadly drawn, somewhat vague characters to drive the plot, but in *Patriot Games* this strategy was ineffective in helping portray the dynamics within the Ryan family.»<sup>79</sup>

Looking at the books, we see that the good guys are usually male,<sup>80</sup> often white<sup>81</sup> (sometime the typical

US Irish Catholic), mostly active duty or retired officers. Most heroes are from the US Navy (including Navy Seals), although some are from the USAF. The US army is, in comparison, rather more poorly represented: no series has so far been written about their officers (and some of those who appear in stories are in fact reservists called under the flag). Some civilians may also play a major role in the plot, either as political decision-makers (although they are often of former military background), as law officers or, on some rare occasions, as journalists.<sup>82</sup>

Sub-genres and authors' specialization are often directly related to the personal military career of those authors that had any:<sup>83</sup> former US Air Force (USAF) officer rarely land their hero's plane on carriers, while a former US Navy officer would seldom make a USAF character their own hero... But this must not lead one to think that all the Techno-Thrillers are the work of former servicemen of the US armed forces since many other authors, including Tom Clancy, do not have such experience.

The bad guys are usually either portrayed as clearly evil men,<sup>84</sup> bumbling idiots with too much power in their hands,<sup>85</sup> or very intelligent, professional and worthy opponents fighting against their best judgment in conflicts they feel foolish to pursue.<sup>86</sup> Of course any policy going against the best interest of the United States of America is usually a bad one.

Amongst the bad guys we find foreigners, usually officers, spies or terrorists, but the so-called US elite, patricians who betray their country due to their selfishness or their lack of strength are also quite present, often as elected officials conspiring

82. For example see the character of Ian Sherfield in Larry Bond, *Vortex*, 1991.

83. Larry Bond was a US Navy officer serving both on a destroyer and at land offices. Stephen Coonts was a US Navy A-6 Intruder pilot during the Vietnam War, like his hero Jake Grafton. The same is true of Kenneth and Christian Cameron, both of whom served in the US Navy flying S-3 reconnaissance and sub-hunting planes before writing of a US naval intelligence flyer under the pseudonym Gordon Kent. Dale Brown also had a career as a USAF B-52 navigator-bombardier before starting his Patrick McLanahan novels.

84. The Irish terrorist Sean Miller in Clancy's *Patriot Games* or the Iraqi submariner Ben Adnam in Robinson's *Nimitz Class* and *H.M.S. Unseen*.

85. The elder members of the Politburo in Clancy's *Red Storm Rising*, or the native American terrorist in the same author's *The Sum of All Fears*.

86. Thus the South African Defence Force officers that in the end turn against their government in Larry Bond's 1991 *Vortex*.

77. «Unusual for this genre is the nuanced characterization, especially that of Helen Gray, which should broaden Bond's appeal to female readers»: «*The Enemy Within*» in *Publisher Weekly Review* March the 18th 1996 <http://www.publishersweekly.com/978-0-446-51676-1>

78. RYAN, William F., *op. cit.*, p. 27.

79. RYAN, William F., *op. cit.*, p. 17.

80. A notable exception being Amanda Garrett, hero of the novels written by James Cobb; Dale Brown's Major Rebecca Furness in *Chains of Command* (1993) being another exception.

81. But their sidekick can be Afro-American, as Jack Ryan's friend Robert «Robby» Jackson in Tom Clancy's Ryan universe. Some characters of partly Asian origin are to be found, often Americanized (second or third generation immigrant) working as spies against China and/or Japan (see Clancy's *Debt of Honor* or *Threat Vector*).



## Ain't no Techno-Thriller in here, Sir!

to increase their political power or as greedy businessmen attempting to enrich themselves. Rarely are the hostiles preoccupied with their nation's welfare, although they might seek to improve or restore the «greatness» of their country.

Beside the enemy soldiers, we do also find the former foreign friend turned warlord, as in Larry Bond's *Day of Wrath*, a hostile government such as a racist South African Apartheid government or the vengeful former Soviet officer bent on starting a nuclear war, as is Admiral Novskoy in DiMercurio's *Voyage of the Devilfish*.

The enemy is not always foreign. Some bad guys are traitors to either their friend or their nation, motivated by greed or politics, or sometime by their sexual craves: the engineer caught (literally) with his pants down in Clancy's *Threat Vector* or the soldier passing technical secrets to the USSR in Gordon Kent's *Night Trap* and *Peacemaker* are rather classical. There are also a few examples of home-grown terrorists, like the Native American activist helping Palestinian terrorists in Clancy's *Sum of All Fears*, although this kind of threat is not the most common.

Few authors go against conventions with anti-heroes or unexpected characteristics for the main characters, Clancy being one of the few as noted by Kirk H. Beetz:

«Ryan is fun to follow because he defies literary conventions. Instead of being an outgoing lady's man, he is shy and a settled family man. Far from fearless, he is nervous about flying and uncomfortable in his undercover roles. He expresses the emotions that ordinary people would likely feel in similar circumstances, making him a character that most readers can identify with.»<sup>87</sup>

---

87. BEETZ, Kirk H., «Clancy's Accuracy Makes *The Hunt for Red October* successful,» in BAIOTTO R., *Readings on Tom Clancy*, 2004, p. 60.

What is being said of Jack Ryan could also be said of Lieutenant Edwards in *Red Storm Rising* or, in parts, of Dingo Chavez, the Latin-American light infantryman and later special operation officer who is a recurring character of Clancy. One must be careful here, because Clancy is rather an exception on this topic, although we see that the heroes of other authors are often described as faithful, moral men.

Characters such as the quiet patriotic US Navy officer Jake Grafton in Coonts' series or his more explosive and insubordinate US Air Force counterpart Patrick McLanahan in Dale Brown's novels are more usual. They rarely express doubts, even in times of extreme hardship, and never lose time deciding what to do next to achieve their goals.

Seeing all this, one may conclude that while the characters in themselves are not overly complex, the stereotypes which they represent might be instrumental to the efforts of their creators and thus be amongst the characteristics one may need to define the Techno-Thriller, if it could be ascertained that such features are unique to the genre.

## Ain't no Techno-Thriller in here, Sir!

The characteristics we have studied until now led many to criticize the genre, refusing to call it literature. The authors themselves readily accept that their books are not supposed to compete with Tolstói or Balzac.

The editors keep selling «Techno-Thrillers», changing the content and producing Commando subtype novels more in line with the Global War on Terror.



### Conclusion

The characteristics we have studied until now led many to criticize the genre, refusing to call it literature. The authors themselves readily accept that their books are not supposed to compete with Tolstói or Balzac: «Readers of this genre of fiction are apt to find escapist fun but little or no artistry. Clancy told me that he thinks of himself as an entertainer with no pretense to literary matters or concerns,» wrote W.F. Ryan in 1993.<sup>88</sup>

According to this source, Stephen Coonts is of a similar opinion: «The difference for Coonts is between what he calls 'realistic thoughtful novels' and 'popular commercial fiction' which makes absolutely no pretense of being literature.»<sup>89</sup> Coonts further added:

«A lot of the books are mediocre at best. I see a lot of shoot-'em-ups out there with high-tech stuff thrown in but not essential to the story. It's terrific that the guys who write them are breaking into publishing. Halleluia! But I think it'll pass. How many times can you do the next Korean War or the war in the Mideast? There's a limit on this stuff, and I think it's fast being reached. Tom Clancy can write anything he wants because he's a good-enough storyteller. He will always be able to sell his books. I'm a whole notch down from the public acceptance Tom Clancy's got. I'll have to grow and change to survive. But I guarantee you, I'm not about to do a book about the next Korean War or the war in the Mideast. I don't think the publishers are going to keep buying this stuff.»<sup>90</sup>

While Coonts' prophecy partly turned out to be true, the editors keep selling «Techno-Thrillers», changing the content and producing Commando subtype novels more in line with the Global War on Terror, although one may wonder if current world tensions (Syria, but more importantly the rather explosive situation in the Far East) might not lead to renewed interest in WWII and Commander subtype novels.

The fact that this phenomenon had lasted as long as it did might suffice to demonstrate that it is indeed a separate genre of fiction, something recognizable even with its mutations, and thus be part of literature even if it is not of a great quality.

88. RYAN, William F., *op. cit.*, p. 4.

89. RYAN, William F., *op. cit.*, p. 6

90. RYAN, William F., *op. cit.*, p. 33

## Ain't no Techno-Thriller in here, Sir!



Yet this position could be challenged as, in the end, one is forced to recognize that a lot of the works in the Techno-Thriller genre will not survive their writers for long, many being already forgotten.

None seem to have written for posterity, and none seem to have aspired to awards or fame. Most seem to have discovered an opportunity for money made in the shadow of a pathfinder, in this case Tom Clancy, and began writing without any further goals than the fact they were published and earned money. In a private exchange with the author of this study during which he commented on an early draft of this text, Stephen Coonts wrote that:

«I have no doubt that Clancy, like me and every other scribbler in your bibliography, will be quite content to be remembered as storytellers. Like the ladies of the evening, we do it for money, to earn a living. None of the writers I know give a fig about 'literature'. We don't read it and we don't write it. That said, if someday a few of the books we have written are found by new generations after we are cold in the ground, then, what the heck, they will be literature. Since we will be mighty dead, we won't know or care.»

But one must also say that, in the end, the elements one may find when reading many novels sold as Techno-Thrillers are not really enough to set it apart as a genre. We have attempted to look at the novels in various ways, but none allowed us to identify a clear cut definition that would describe them all:

1. The Techno-Thriller designation does not cover a single type of narrative

2. While some authors may have put some emphasis on the description of the workings of technology, they are not really different from the kind of description one might find in science-fiction novels or in naval fiction set in the age of sails.

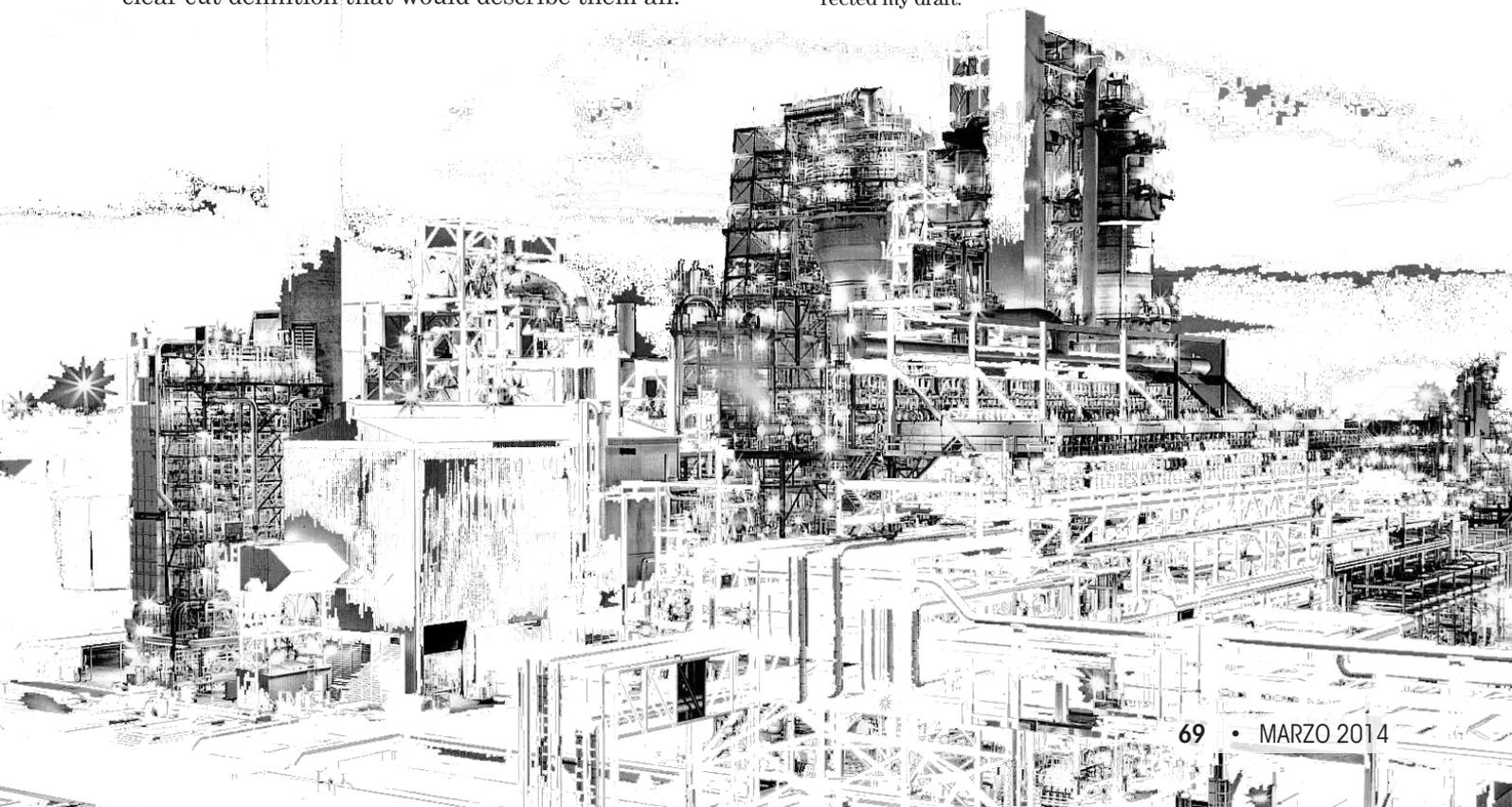
3. Plot elements do not allow a clear distinction from more classical thriller, action or war novels.

4. Characters are mostly unremarkable in their treatment, and no element beside the link with the military seems to set them apart from what one could find in a spy or a thriller novel.

In conclusion, one must admit that the Techno-Thriller is simply a commercial term to loosely connect books, in a way similar to other modern «sub-genres» like the so called «chick-lit» or the «bit-lit» one may find in the Fantasy genre. Very diverse kinds of books covered under a similar designation to attract the buyer toward something he thinks he knows, but in the end recovering books by authors as diverse as Anne Rice and Stephenie Meyer.

Each author should thus be studied and evaluated on the merits of his or her books on the basis of their own worth, and the whole package taken as a testimony for some of the cultural aspects of the last quarter of the twentieth century up to the present day.<sup>91</sup> ●

91. My special thanks to Adam Gerencser for having corrected my draft.



# Ain't no Techno-Thriller in here, Sir!

## Bibliography

### Primary sources:

- Beach, Edward L.: *Run Silent, Run Deep*, 1955
- BECK, Noah: *The Last Israelis*, 2013
- BOND, Larry: *Red Phoenix*, 1990; *Vortex*, 1991; *Cauldron*, 1993; *The Enemy Within*, 1996; *Day of Wrath*, 1998; *Dangerous Ground*, 2005; *Cold Choices*, 2009; *Exit Plan*, 2012; *Shattered Trident*, 2013
- BROOKS, Max: *World War Z*, 2006
- BROWN, Dale: *Flight of the Old Dog*, 1987; *Silver Tower*, 1988; *Day of the Cheetah*, 1989; *Hammerheads*, 1990; *Sky Masters*, 1991; *Night of the Hawk*, 1992; *Chains of Command*, 1993; *Storming Heaven*, 1994; *Shadows of Steel*, 1996; *Fatal Terrain*, 1997; *The Tin Man*, 1998; *Battle Born*, 1999; *Warrior Class*, 2001; *Wings of Fire*, 2002; *Air Battle Force*, 2003; *Plan of Attack*, 2004; *Act of War*, 2005; *Edge of Battle*, 2006; *Strike Force*, 2007; *Shadow Command*, 2008; *Rogue Force*, 2009; *Executive Intent*, 2010; *A Time for Patriots*, 2011; *Tiger's Claw*, 2012
- BROWN, Dan: *Digital Fortress*, 1998
- BUFF, Joe: *Deep Sound Channel*, 1998; *Thunder in the Deep*, 2001; *Crush Depth*, 2002; *Tidal Rip*, 2003; *Straits of Power*, 2004; *Seas of Crisis*, 2006
- CHESNEY, Georges Tomkins: *The Battle of Dorking*, 1871
- CLANCY Tom: *The Hunt for Red October*, 1984; *Red Storm Rising*, 1986; *Patriot Games*, 1987; *The Cardinal of the Kremlin*, 1988; *Clear and Present Danger*, 1989; *The Sum of All Fears*, 1991; *Without Remorse*, 1993; *Debt of Honor*, 1993; *Executive Orders*, 1994; *SSN: Strategies of Submarine Warfare*, 1996; *Rainbow Six*, 1998; *The Bear and the Dragon*, 2000; *Red Rabbit*, 2002; *The Teeth of the Tiger*, 2003; *Dead or Alive*, 2010; *Against all Enemies*, 2011; *Locked On*, 2011; *Threat Vector*, 2012
- COBB, James: *Chooser of the Slain*, 1996; *Storm Dragon*, 1997 (alternate title *Sea Strike*; *Sea Fighter*, 1999; *Target Lock*, 2001).
- COONTS, Stephen: *Flight of the Intruder*, 1986; *Final Flight*, 1988; *The Minotaur*, 1989; *Under Siege*, 1990; *The Red Horseman*, 1993; *The Intruders*, 1994; *Fortunes of War*, 1998; *Cuba*, 1999; *Hong Kong*, 1999; *America*, 2000; *Liberty*, 2003; *Liars and Thieves*, 2004; *The Traitor*, 2006; *The Assassin*, 2008; *The Disciple*, 2009; *Pirate Alley*, 2013
- CRICHTON, Michael: *The Andromeda Strain*, 1969; *Jurassic Park*, 1990; *Rising Sun*, 1992; *Timeline*, 1999

## Ain't no Techno-Thriller in here, Sir!

- DiMERCURIO, Michael: *Voyage of the Devilfish*, 1992; *Attack of the Seawolf*, 1993; *Phoenix Sub Zero*, 1994; *Barracuda Final Bearing*, 1996; *Piranha Firing Point*, 1999; *Threat Vector*, 2000; *Terminal Run*, 2002; *Emergency Deep*, 2004; *Vertical Dive*, 2005
- GLASS, Matthew: *End Game*, 2012
- HACKETT, Sir John: *The Third World War*, 1978; *The Third World War: The Untold Story*, 1982
- HARRY, Eric L.: *Arc Light*, 1994; *Society of the Mind*, 1996; *Protect and Defend*, 1999; *Invasion*, 2000
- HENRICK, Richard P.: *Crimson Tide*, 1995
- KENT, Gordon: *Night Trap*, 1998; *Peace Maker*, 2000; *Top Hook*, 2002; *Hostile Contact*, 2003; *Force Protection*, 2004; *Damage Control*, 2005; *The Spoils of War*, 2006; *The Falconer's Tale*, 2007
- MEADOWS, David E.: *Joint Task Force : France*, 2004
- MORELL, David: *First Blood*, 1972
- REILLY, Matthew: *Ice Station*, 1998; *Area 7*, 2001; *Scarecrow*, 2003; *Hell Island*, 2005; *Scarecrow and the Army of Thieves*, 2011
- ROBINSON, Patrick: *Nimitz Class*, 1997; *Kilo Class*, 1998; *H.M.S. Unseen*, 1999; *U.S.S. Seawolf*, 2000; *The Shark Mutiny*, 2001; *Barracuda 945*, 2003; *Scimitar SL-2*, 2004; *Hunter Killer*, 2005; *Ghost Force*, 2006; *To the Death*, 2008; *Diamondhead*, 2009; *Intercept*, 2010; *The Delta Solution*, 2011; *Power Play*, 2012
- SCOTT Card, Orson: *Empire*, 2006
- STROOCK, William: *Israel Strike*, 2013
- SUAREZ, Daniel: *Deamon*, 2006; *Freedom*, 2010; *Kill Decision*, 2012
- THOMAS, Craig: *Firefox*, 1978
- WATSON, John: *The Iron Man*, 1998
- Secondary sources:**
- BAIOCO, Richard, *Readings on Tom Clancy*, 2003.
- BOSMAN, Julie, «Tom Clancy, Best Selling Master of Military Thrillers, Dies at 66.» in *The New York Times*, 3 october 2013, (accessed online the 23/10/2013):  
<http://www.nytimes.com/2013/10/03/books/tom-clancy-best-selling-novelist-of-military-thrillers-dies-at-66.html>
- CALLENDAR, Newgate, «Spies and thrillers.» in *The New York Times*, September 17, 1989, Sunday late edition Section 7, Page 30, column 2, book review desk.
- COLGAN, Tom, «Tom Clancy's Longtime Editor Remembers the Late Thriller Author»: <http://www.bookish.com/articles/tom-clancys-longtime-editor-remembers-the-late-thriller-author> (accessed the 23/1/2013).
- COWLEY, Jason, «The NS profile: Tom Clancy,» in *New Statesman*, 24 September 2001, 14,675, pp. 28-29.
- GIGUÈRE, Christian, «A New Hegemonic Hope: Dae-monic Agency in the Techno-Thriller Novels of Daniel Suarez,» in *Excursions* 2013 vol. 4.1: [www.excursions-journal.org.uk/index.php/excursions/article/view/78](http://www.excursions-journal.org.uk/index.php/excursions/article/view/78)
- GARSON, Helen S., *Tom Clancy: A Critical Companion*, 1996.
- GREENBERG, Martin H., *The Tom Clancy Companion* (revised edition), 2005
- HARPER, Howard, «The Military and Society: Reaching and Reflecting Audiences in Fiction and Films,» in *Armed Forces & Society*, 2001, 27 p. 231ff  
<http://afs.sagepub.com/content/27/2/231>
- HOLLAND, Steve, «Craig Thomas Obituary,» in *The Guardian*, 13 April 2011 17.14
- MALINEN, Miika, «Tom Clancy and Orientalism: Arabs and Muslims in the Contemporary Techno-thriller Novel», University of Jyväskylä, 2006  
<http://urn.fi/URN:NBN:fi:ju-20074>
- PREISLER, Jerome, «Tom Clancy Tribute: Co-Author Reveals the Guts of the Master's Books» (accessed the 23/10/2013):  
<http://www.bookish.com/articles/tom-clancy-tribute-a-co-author-reveals-the-guts-of-the-masters-books>
- «The Enemy Within,» *Publisher Weekly*, 18 march 1996,  
<http://www.publishersweekly.com/978-0-446-51676-1>
- RYAN, William F., «The Genesis of the Techno-Thriller», *Virginia Quarterly Review*, Winter 1993, Vol. 69 Issue 1, pp. 24-41
- TERDOSLAVITCH, William, *The Jack Ryan Agenda: Policy and Politics in the Novels of Tom Clancy*, 2005
- ZALESKI, Jeff, «The Hunt for Tom Clancy,» in *Publishers Weekly*, 13 July, 1998, 245,28, pp.43-51
- «Technothriller,» in *The Encyclopedia of Science-Fiction* (accessed the 27/09/2013):  
<http://www.sf-encyclopedia.com/entry/technothriller>

# «The two ships»

## Frigyes Karinthy

Translated from the Hungarian original with an introduction by  
Adam Gerencsér

Adam Gerencsér

### Introduction

**W**e will never know whether the Hungarian author Frigyes Karinthy (1887-1938) would have been surprised to find one of his stories reproduced in a journal dedicated to speculative fiction. Karinthy did not set out to be an author of SF and was not perceived as such by his contemporaries. Most Hungarian readers associate Karinthy with his mock encyclopedia entries and parodies of popular wisdom and the literary styles of fellow authors, and with his satirical novel on the daily stress pupils face at school, *Tanár úr kérem* (available in English as *Please Sir!*). His autobiographical novel *Utazás a koponyám körül* (*Journey round my skull*) is part of the Hungarian literary canon and his works have been on the list of compulsory readings for secondary schools since the second half of the 20th century. He is one of a handful of popular writers from the late 19th and early 20th century who retained their status as well-known household names to this day. He also left his mark on the field of Hungarian literary translation, where his imaginative and fairly liberal adaptation of Milne's *Winnie the Pooh* (*Micimackó* in Hungarian) is considered a classic of reference. In his original writing, Karinthy saw

himself as a rationalist and humanist, and stood in principled opposition to both the inefficacy and complacency of pre-war constitutional monarchy, and the inconsiderate, dehumanising rule of modern forms of despotism.

Several of Karinthy's works have been translated into English and other European languages (including most languages spoken in countries bordering Hungary), most notably the Gulliverian tales *Voyage to Faramido* and *Capillaria*. Those two novels, translated into English by P. Tabori, tied into the international current of speculative fiction, a relation further strengthened by Karinthy's imaginary correspondence with H. G. Wells, whom he had great regard for, which appeared in the German translation of the novels but was omitted from the Tabori's English omnibus edition. Arguably, Karinthy adapted into Hungarian some elements of Wells' non-omniscient narrative style (a perspective marked by the limited knowledge or incomplete understanding of the narrator), flavoured with his own ironic voice, thus rendering *Capillaria* not only a continuation of *Gulliver's Travels*, but also a homage to Wells' stories such as *The Sea Lady*. (See 'The Puzzling Connection between H. G. Wells and Frigyes Karinthy' by K. Csala, Chapter 12 of *The Reception of H.G. Wells in Europe*, ed. by P. Parrinder and J. S. Partington.)

Nonetheless, most of Karinthy's short stories that could be considered science fiction are un-

## «The two ships»

known to international audiences. The present example, «The two ships», was originally published in 1915 in an eponymous anthology of short stories. It was later reprinted in most collections of his works, especially in anthologies focussing on his ‘fantastic’ stories. The story is emblematic of Karinthy’s concerns and interests at the time: while the Austro-Hungarian Empire was engaged on several front lines and it was becoming clear that World War I would be a protracted, costly conflict, Karinthy saw the issues of his time through the lens of his imagination, and looked to the past and the future for inspiration. While he was not constrained by strict scientific plausibility and as such his works cannot be considered ‘hard SF’, his stories tend to be relatively subdued and avoid exaggerated plots and bombastic twists. A fair amount of circumstantial detail and the slow pace ease the reader into the narrative and aid in the suspension of disbelief. However, Karinthy’s short stories, while entertaining, were not conceived as escapist diversions, and he rarely comforted his contemporary readers or confirmed their prejudices. In another story, for instance, he envisioned future Oriental scientists discovering the sunken ruins of Budapest and encountering his mummified corpse bent over the remnants of his writing desk. Like Columbus and Synesius in ‘The two ships’, his characters are rarely heroic and often flawed, just like his readers and, as he would admit, himself. Yet the characters are secondary to the ideas his curious mind explores, and each story is, in fact, a thought experiment played out on paper, with the emphasis less on adventure (as compared to Verne or Jókai) and more on speculation. ‘The two ships’ is thus an exercise in ‘what if’ (what if Columbus had taken alchemists to the New World on board the Santa Maria, instead of Christian clerics), as well as a debate between opposing cosmologies, one content with the observable and another emphasising the primacy of the imagination. ●



## References

For more biographical data, see A. Tezla’s *Hungarian authors – A bibliographical handbook*.  
<http://mek.oszk.hu/00000/00017/html/f10.htm#a061>



## «The two ships»

Frigyes Karinthy  
The two ships

**O**n the day before his departure, Captain Christopher whiled away sitting beside the alchemist Synesius in the harbour on Spain's Atlantic coast. The captain was a man of respectable stature, one who had been granted an audience with Her Majesty and entrusted with funds from her treasury. He was a sober, modern kind of man, a friend of new ideas, whose enterprising spirit strove to put those ideas into practice in any way possible. He was very fond of Synesius and his caprices, but when his friends mentioned the alchemist, Christopher merely smiled and admitted that the old man was eccentric. Synesius had disciples of his own: dishevelled, pale young men, who would listen with rapture in their eyes whenever he talked of Kabbalah and astrology. At that time, those disciplines have already begun to fade: the reformers started to demand clear and simple theories for everything while openly mocking and seeking confrontation with the followers of Ptolemy. In an instant, science came to be viewed as something easily graspable, from which a quick succession of results can be expected. Better this day a new and nearby land, where one may extract the Earth's riches cheaply and without too much responsibility, than the gold of tomorrow, painstakingly created by alchemists from coal and sand when the constellations are just right. The fashionable insight of the day was both comforting and flattering: the Earth is but a marble which may be traversed back and forth in all directions and which, therefore, can be seized and owned. The flat plane stretching out towards infinity and collapsing into the immense sea of the Crystal Sky suddenly shrunk and became small like a tiny ivory ball that fits into one's pocket; and some have genuinely considered pocketing it.

There stood a small tavern near the shore, its windows offered a view over the harbour and Captain Christopher's splendid carrack resting at anchor. He and Synesius sat at one of the windows and talked about these matters until night began to

fall. Both men were to set out early in the morning, yet the captain kept taunting the alchemist.

«Keep our wager, Synesius. In four months from today, we shall drop anchor in the East Indies.»

Synesius stared out over the endless sea; he believed it to be truly without end. He made a mysterious gesture and pointed towards the horizon.

«But not towards the West...»

«Why, certainly towards the West! We shall be heading West, staying true to our course, until one day, we see the sun rise in the West. Then we carry on and, eventually, arrive back home. You'll see, Synesius. We walk out this door and there, through that window in the back, is where we'll give the innkeeper a fright. This is how the last among us shall become the first. All I will do is continue straight ahead and yet I'll end up behind your back, Synesius.»

«Out there is the boundless sea», Synesius said calmly and nodded towards the waning light.

«You'll see, Indians dwell over there. And further beyond lies Europe. And still further Spain, and even further this tavern where we converse. After that, Indians again and then once more the tavern. This repeats again and again, like walking in a room full of mirrors that is narrow and confined yet its edge remains out of reach.»

«One must journey for a thousand years before reaching the winged people», Synesius insisted. «Look carefully towards the horizon, Christopher! See Mercury rising from the belly of the Crystal Sky? Giants live there and labour to keep the spheres in motion. Can't you hear the music of timeless ages, faintly in the vast distance? I've often heard it on quieter evenings...»

And Synesius began to whisper about the music of the spheres, the Crystal Sky and the winged people. He knew wonderful tales of giants and dwarfs, double stars of green and purple, and moist flames hiding salamanders that lick over one's body without burning it. His eyes glowed with a nightmarish fire as he spoke. He talked of miraculous minerals

## «The two ships»



that may only be found on Saturn. He claimed that the atmosphere of Saturn is thick enough to walk on and the bodies of women are made of its yellowish green gas. Captain Christopher was banging the table for laughter.

«So you don't believe Regiomontanus», the captain said with sudden anger. «The Earth is but a sphere.»

«Even if I'm mistaken, how would my spirit know?», the alchemist raised his voice and threw his arms up against the ceiling, so that his baggy cloak slid down to his shoulders. «The spirit is born free.»

«But the body dwells here on Earth. This is our home turf.»

«The spirit emanates from the body, captain. Like music emanates from the stars and force from matter; matter is endowed with spirit, echoes with music or becomes force if the spirit creatures want it to. The body comes from the earth and the soul from the body — and yet the soul reaches up to the heavens. Look at the stars, out there on the horizon; their beam of light enters your eye and there, in divine union, meets your soul. Praemissa: the soul originates from the earth. Abscissa minor: the soul reaches for heaven. Abscissa major: thus the earth also reaches for heaven. It meets heaven at the vanishing point, from whence I can hear the music of the sky people. If I could understand their melodies, I'd be searching for ingredients following their advice and turn myself into air so that I may soar with them. One day, I will succeed. One day, I will understand the music of the spheres.»

«Such malicious follies were professed also by those who imprisoned the great Regiomontanus. The earth touches the sky and is immovable, they said to him and put him in prison. Synesius, you were one of them.»

Synesius turned to face the sunset and remained silent. Captain Christopher was a hot-blooded man and demanded a response impatiently.

«Come on, say it out loud! I dare you to admit that you condone it, that you agree with those who imprisoned the great Regiomontanus.»

Synesius slowly tilted his head to look at the captain.

«He imprisoned us all», he said grimly.

«Who? Regiomontanus?», asked the captain, dumbstruck.

«Indeed. Even he himself must have felt that he committed a great evil. When his judges pressured him to reveal his true colours, he did not

dare to confess to his lowly, faithless convictions. The stake was aflame in the yard. Let it burn! The smoke from its flames reaches the heavens, while his words reached only the ears of men. He knew well what he had done, so he bowed his head and confessed his sin to the aristocrats of the soul. They released him, generously, and yet when he stood at the prison gates amidst the rabble, he turned and hissed his treacherous words to the mob. 'And still it is a sphere! And we are all beggars and prisoners, after all.'»

«Would you have left him there, the great Regiomontanus, in a dark prison cell or burning at the stake?», Captain Christopher asked.

«Yes, I would have left him there. A single man would have died at the bottom of a pit — instead, they released him and he imprisoned us all. You and your kind believed him. You believed that the whole world is a tiny sphere inhabited by ants, hurled into boundless vacuum. You believed that this is as far as it goes and no further. You believed that the same monotonous walls surround us on all sides, and that between those walls, behind the locked door, there is nothing but water and bread — the meal of prisoners. Now you wish to walk around the walls, to circumnavigate the Earth, so that everyone may see: we end up back on our prison beds and everywhere between the walls our fellow prisoners languish in their uniforms, all equally pitiful. You wish to leave from here only in order to return here despite always heading straight.» Synesius opened his arms as if to embrace the horizon. «You want to sail into this endless blue and claim that the East Indies are in that direction. Bread upon water, water upon bread. The wretched Indians are there, toiling and sweating in the dust of the earth. You will go to all corners of the world and close those heavy doors to shackle my imagination. You revolving travellers, introverts, dissectors and gaolers! You stand at the ocean's shore, yet you don't want it to be an ocean with eternal life on timeless planets in its blissful distance. You want it to become a worthless mirror, projecting an illusion of infinity yet unable to reflect anything but our sad, identical faces and our graying, withering youth that had once dreamt of great distances. Going forward through this mirror, we merely arrive back where we started, back in Europe... We set out due West, yet we end up in the East, and from there, back in the West...»

«If it is thus, Synesius, then why do you journey with me?», asked the captain mockingly.



## «The two ships»

«Because I don't believe you, Columbus! To the West, there is only the West... West stretching to infinity. To the West, there are vast bodies of water and manifestations of the benign spirits of Greek sages... To the West, ghostly flames flicker and there's unheard music, which we will understand one day, in a thousand years, when the comet returns, and if we can remain young for a thousand years and sail on for a thousand years, always forward, on waters that our ships could traverse for six millennia and yet never see the same waves twice.... Winged people and succubi... To the East lie scorched lands and lustful Arabs. The world ends in the East. You cannot reach the East through the West.»

«You know what, Synesius?» The captain offered his right hand. «Let us then make our wager. If in four months from today, standing in the crow's nest, you do not see the eastern lands with your very own eyes, I vow to give you... what should I give you... I'll give you the caravel's side-boat that accompanies our carracks.»

«I accept your wager, Captain Christopher», Synesius said grimly. «And I'm prepared to take the boat, leave your ships and continue westwards on my own.»

He turned back to face the sea. It was already evening and a mist had settled, covering the setting sun in its haze and obscuring the thin line that separates the heavens and the waters.

\*\*\*

The winds blew from the Isle of Palos.

The mainsail swelled as the Santa María steered its helm westwards. At six o'clock in the evening, on the 11<sup>th</sup> of October, Captain Christopher and the alchemist Synesius stood on the front deck, resting by the banister of the bow, where a huge bent iron rod suspended a green lantern over the water. The intricate rigging of the sails fluttered in a light mist; the depths wailed below and the planks creaked along.

For weeks, Captain Christopher has been recording false entries in the ship's logbook, because the yellow beast of panic had nestled into the hearts of the crew, who hid their anxiety behind lips pressed ever tighter. What is going to happen? Their ships have been slicing through the ocean's grey carpet for three months now, sailing further and further westwards, but the disturbed waters smoothed out secretly and mercilessly behind the blunt stern. The captain promised money and positions for

when they reach the eastern shores of Asia. But has anyone been there before them? Not a soul. To the west of the Portuguese coast infinity hovers suspended between earth and sky — and only those new men talk of a globe on which one cannot get lost, because one ultimately returns to the point of origin. That's what the new men say, but the dark-eyed Synesius and his two pale, young disciples possess another knowledge. The helmsman heard them talk at night in the berth deck. They were pounding powders in a mortar that spewed forth a green flame, the kind that makes skin and skull appear transparent. At the same time, Saint Elmo's fire flared up eerily on the masthead. The helmsman later eavesdropped on a conversation between Synesius and Captain Christopher. He didn't understand much of what has been said but it was enough to give him a restless night.

After they had departed, it was initially Captain Christopher who was jolly and talkative, while Synesius remained in a sombre silence. Now it seemed as if the two men had been exchanged. For days, Synesius has been sitting on the rope ladder with an enigmatic smile, and this time it was him who addressed the captain.

«At dawn, in four hours from now, our wager expires, Captain Christopher. Then I shall get the Niña, that little sailing boat, and I will insist on taking it.»

«At dawn, you will sight land from the crow's nest, Synesius», the captain said trustfully. «But our wager holds: if you don't see dry land, the side-boat is yours.»

«You still don't admit it?», asked Synesius with pale, quivering lips. «You still don't admit that you're mistaken? Back home, it seemed so clear and simple, the calculation imposed by Regiomontanus and the other fools... Westwards, always westwards to Asia... Yet by now we've been traversing the void for two months... Christopher, look! Can't you see how the water turns from green to blue and then to grey? Don't you notice, up there... I told you about it... Don't you see the dry fire, with salamanders lurking in its flame?»

And, indeed, there was an uncertain blue light gleaming on the masthead. Columbus felt a slight shudder.

«You're a fool, Synesius», he then exclaimed. «You've been dreaming again of the Crystal Sky in Trismegistus' parchments.»

Synesius thought for a long while. Then softly, as if talking to himself, he said what was on his mind.

## «The two ships»



«Your kind wants gold, Christopher, and that's why you won't understand me. I know you, Christopher; the Court thinks you are a man glowing with enthusiasm for the public cause, because you promised to chart a westwards passage to Asia. But I know what you really want: you desire new realms and weights of gold, the title of viceroy, glory, triumph, praises. That is why you renounce the salamanders, the aeriform women and the music of the spheres I'm searching for, and not because you believe in Regiomontanus who wants to bind the imagination. On the Isle of Palos, you've shown me letters from King John, promising you money and ships and admiralty once they conclude the siege of Granada. That is what you are after, Christopher, and so is this rabble you strung along. Gold, new realms, the sooner and closer, the better. Now we've been labouring through waters for two months and you are all growing anxious already...»

He leaned closer to the captain and whispered:

«And what if the ship would cruise under the western wind for a year... two years... three years... and even longer without ever reaching shore...»

«By the ides of October we will reach the East-Indies or else some other new isles... You are deluded, Synesius.»

The wind swept his words up into the western sky. The distant, hollow night rang with a numbing emptiness. The stars seemed terribly far, far away.

«I have been working under the steerage», Synesius continued. «You know that I'm searching for the elixir of youth, Christopher...»

And for the first time, Christopher did not manage to produce a smile. On this night, here on this unknown sea, untravelled by man, these words did not sound like they did in the shoddy Spanish tavern. He struggled to perk the corner of his lips, but he could feel that he was growing pale.

«The dry flame was still missing, Christopher. But now I have it. Look how it wavers... At night, I sneaked a few tongues of the flame under the steerage... and I felt it transpiring my blood. It was dense and freezing... This is the fire you know nothing about! But now I'm sure of myself, captain. In an hour, it will be dawn and I shall receive my boat... Then I shall leave the Santa María right away. Martin Alonso Pinzón and Yáñez, my disciples, will accompany me. We sat together last night, Christopher, and we saw the salamanders.»

Columbus exerted himself to laugh.

«But hold on, Synesius, what are you thinking? Where would you go with that rickety boat, if...»

«Yesterday, it was indeed a rickety boat», Synesius whispered.

«And today?»

«Are you sure, captain, are you absolutely sure that now, at this moment, there is still water beneath us?»

The captain stared at him in indignation. He opened his mouth but could not utter a single word. With subdued urgency in his voice, the alchemist whispered in his ear.

«All three of us saw the salamander, made of fire and air... Suddenly, it changed its shape... The light flickered in yellowish green and we saw a naked woman emerging from the cold fire as she floated upwards... Our gaze followed her... The air-like woman sped across the deck, slid down the prow and stepped onto the water... She was running on the surface of the water, westwards. A dim ray of light followed in her wake. We kept watching her. She crossed an immense distance already... We could no longer make out her shape, she was merely the size of a star. But we could still see that she was drawing away, until she suddenly seemed to lift off the surface, but the ray of light showed that she's still touching the water... Thus, on the horizon, it is the ocean itself that rises upwards... We were still striving to see her, we thought we did, but at the spot where she shrank to a single fiery spark, we beheld the flickering of Saturn's crimson rose. Look there!!»

The captain was startled, Synesius turned him around with such impetuous suddenness.

«Look over there! Towards Saturn! That's where she disappeared... She disappeared there within half an hour, even though Trismegistus wrote that a ship must travel for two thousand years in order to traverse that distance.»

«Go on...», the captain whispered hoarsely. He became aware that he felt faint.

«Two thousand years! But what are two thousand years if I possess the elixir of youth? We will be cruising for six hundred years... We will live on elixir and nothing else... until, after six hundred years, the endless water of the ocean starts thinning out... Our boat begins to soar... It is lifted by the dry water... Bright, cold mist swirls beneath us... The Earth... But by then our boat glides at an altitude of twenty thousand meters... The sails spread out in thin air like clouds... An observer watching from below would think us a cloud, too.»

The alchemist's voice trembled like the wind and it seemed as if the crosses patterned onto the sails shuddered in response.

## «The two ships»



«And then... we navigate through waters that turn to air... Winged people sweep down around us... They make fruit out of gold and turn gold back into fruit... Another four hundred years and we reach the Crystal Sky. Towards the West, there's only the West, Christopher... There's nothing in the West but the boundless sea embracing the sky... A sky that resonates with the music of the spheres... You fell victim to a terrible, terrible mistake, Christopher... and now you will realise you were wrong... You believed that you would hold the world in the palm of your hand if you could somehow incarcerate the freedom of the soaring Spirit, by showing that there is no path that leads from the earth to the heavens. You provisioned bread and water for one year, even though you set out on a journey to Infinity and Eternity... For this, you must pay the price, because for you there is no way to cross the boundary into the realm of the gods... Look, Christopher, look... the horizon has disappeared... Look, Saturn no longer resides in the sky... it hovers there in the water... Can't you feel it? The ship ceased to travel... we are no longer floating on water... We are suspended in weightless air... Look... the sails... they are like clouds... Can you feel how we are rushing through space? Do you hear it? Do you hear this music? From over there... where the horizon disappeared... Listen to the music of the spheres...»

The captain felt his heartbeat coming to a halt: his ears were buzzing, the blood in his veins kept stalling. He hearkened an unknown, incredible, icy cold music from an awesome distance.

At that moment, dawn's first light appeared in the western sky.

Captain Christopher did not even notice how his finger nails had convulsively dug into the alchemist's arm. He clung to him like a castaway to a plank of wood, because he felt on the verge of fainting.

The alchemist rose triumphantly. He spread his arms and opened his mouth. Yet before he could speak a word, a sharp, shrill cry cut through the air like a thunderbolt:

«Land ahoy!»

For a moment, they remained motionless. Captain Christopher was first to come to his senses; he let go of the alchemist and shouted from the top of his lungs like a man freshly awoken from a monstrous nightmare.

«Land!», he screamed, pushed away the alchemist and moved about frantically, beside himself with joy. He ran to the steerage and from there to the prow,

spying over the cutwater at the sickly, yellowish light shimmering in the West: a yellowish light and a narrow strip of grey as thin as a hair.

«Look there!», he gasped for breath and shook the alchemist. «Synesius, look over there! The West Indies!... We set out from the West and reached the East! After all, I knew it... Silly me, I was dazed by the night... I was right after all!»

He was laughing and jumping up and down like a child.

«Won't you look, Synesius, can't you see, there's land over there? I won our wager! It's four o'clock in the morning!»

«I don't see it.»

«What are you saying? How can you not see it?»

«I don't see it and I won't see it», Synesius replied coldly and his voice had something of the haughtiness of an impoverished aristocrat whose servant just made a fortune. «And with that, I won the wager. We agreed that the side-boat shall be mine unless we both see land in the West at dawn. Release the boat, Captain Christopher, and summon my disciples. Then you may continue your journey towards that hint of a dirty gray ribbon you believe to be land. As for us, we shall take the boat and sail on westwards.»

\*\*\*

The Santa María faded off the horizon. Synesius, the alchemist, and his two disciples Yáñez and Paracelsus sat on the boat's steering bench and watched the hoisted sail turn in the wind. The boat took a north-westerly course; at the edge of the western sky, a band of pale white pitched and tossed on the rising tide: the New Land that Columbus glimpsed a few hours ago from the deck of the Santa María.

Synesius gestured dismissively; his dark, impassioned gaze enveloped his young companions like a magical, black firmament.

«Do you regret that you left them and came with me?», he asked with pity.

The disciples remained silent.

«Do not be afraid», he said to them. «Their New Land is not worthy of us. We cannot concede to them, after all; not to those who seek to imprison us. Land and more land: what nonsense! They will call it Terra Nova, but I'm telling you, they won't find anything new there. They'll find gold under the earth and people of red skin who will nonetheless resemble them. They will decipher their tongue



## «The two ships»

and busy little ships will set out from the shores of Europe to take possession of the new realm of nature. The German positivists, the astronomers and physicists will be rubbing their palms in triumph: see, the theory has become science, the Earth is but a hard globe and we are tiny worms crawling on its surface, born to eat from the cheese and then let the only thing we know about man collapse back into dust: the body. I don't want it — let them have it. I abandoned them and let them have the New Land and the whole spherical and claustrophobic Earth. I believe my masters: Aristotle, the cheerful sage who spoke of women made of air, I believe John the Evangelist who saw the heavens open and beheld the Seven-Horned Lamb, I believe Albertus Magnus and Hermes Trismegistus and I believe in Infinity which cannot have bounds, just as imagination has none because it is born of the infinite.»

The disciples kept quiet.

«Have you forgotten already?», Synesius continued humbly, almost pleading. «The nights in Stuttgart? Have you forgotten the green furnace, with Magisterium glistening in blues and greens at its bottom? Don't you believe me? You don't believe we will reach the Crystal Sky?»

Night was falling and Saint Elmo's fire flared up again at the tip of the sail.

«Here's the elixir», Synesius said and produced a vial. «Do not envy Columbus and his companions: they have gone to the New Land to die in its dust. Howling sand awaits them, the regular cycle of night and day, until their last night and last day. Our journey will take us across this ocean. We will sail on for another six months and drink from the water of the sages. And eventually we will come to hear that music more clearly and the sun will rise, one last time, never to set again, and there will be no twilight, Paracelsus! We will continue our journey across a sea of thin air, with young and undying bodies, with immortal souls, for six hundred years, Yáñez, and after six hundred year the Outer Sphere opens for us and, another six hundred years later, the Crystal Sky itself. There we will converse with the winged people as by then we shall have learned their language, the language of the spheres which through musical notes expresses the deepest thoughts. And then, if you so wish, Paracelsus and Yáñez, we can turn back and return: in two thousand six hundred years, we again reach the Isle of Palos and from there sail into the port of Lisbon. We are now in the year fourteen hundred ninety two of the Lord — then, the nations of Europe will

mark the twenty-six hundred ninetieth year. You can image that we shall find a different world. Columbus and those following in his footsteps will change the face of the Earth. There will be scientists who measure the surface of the planet they perceive to be their cage — and every meticulous, soulless calculation will seem to prove them right. There will be scientists who measure the distances and take possession of the globe. Everyone will believe them, for a thousand years, everyone will believe in pure and popular science which claims only what it can prove and believes only what it can see with its own eyes and hear with its own ears. The Eyes and the Ears will be idols, Paracelsus, and they will be worshipped just as once the Persians and Assyrians worshipped the power of stones. Only we shall know that all idolatry is falsehood, because God, the Essence, is inconceivable. Nonetheless, they will go on believing in science, the robust and tangible, that flatters the masses. They will build palaces in its honour, both in the Old World and in newly discovered lands; palaces and machines. At the time of our return, we shall find machines that fly through the air and circle the Earth to declare the infinitesimal glory of charlatan scientists: puny miracles performed by puny Christs.

«Yet one day in the year two-thousand-six-hundred-ninety, when all are absorbed in glorifying the old science and none believe in anything else, and when only a few enigmatic visionaries dare to hope in secret and await our coming, then the three of us would appear above Europe. Rejoicing and bewilderment will rise in the wake of our apparition: we bring a new teaching that will shatter all previous constructs and topple their ruins into the dust, because the lumbering puppeteer who thought up spheres and played his ballgame in endless space will be ancient and wrinkly by then. We are bringing news, brethren, of the discovery of the real New World, over there, beyond the curtain of the sky! Columbus and his men will have long become dust and ashes by then, and the little New Land they discovered will be old, scorched and dotted with ruins. The hoarse, fading voices of tired scientists will still be proclaiming the teachings of the Eyes and the Ears that imprisoned the imagination, withered the mind and, eventually, the youthful and virile body as well. We are bringing news, brethren, of the narrow path we discovered in the North-West, above the ocean, our boat barely managed to pass through it, but it led straight out into space and up into the realm of bodiless men. We told them about

## «The two ships»



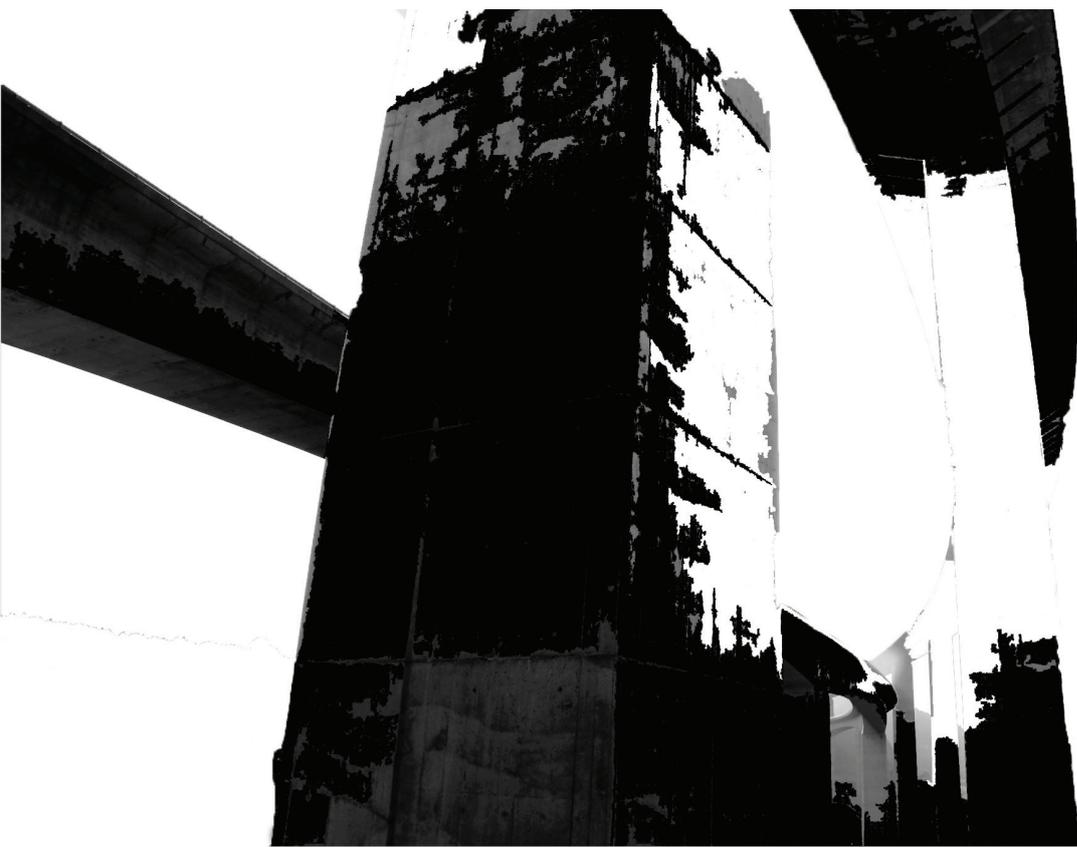
the way to descend to Earth and they must be following us already on wings of light, they will arrive soon. Then we shall move to their realm where gold is not yellow and hard like in the New Land which Columbus had given to you, no, gold there is liquid and it flames like fire and whoever drinks from it forgets the oppressive spectre of Death, it shall pass from him like a foolish dream that one merely smiles and shakes one's head about upon awakening. Brethren! Aristotle and Columbus lied to you and so did the theories, the premises and conclusions! Come, we have discovered the New Path and brought with us the Magisterium that you mocked for centuries, just like we ridiculed him when we paused at the gates and said: 'Eppur si muove...»

The alchemist leaned forward. His silent disciples turned their gaze westwards where the Santa María vanished. The horizon swallowed all but the tip of its sails. The disciples' hearts were gripped by an immense, anxious pain. The alchemist spoke to them.

«Night is falling. My dear Paracelsus, turn the rudder. The stars are vibrating in the sky: Mercury appeared today and it hovers peacefully above the water. Do you not feel it? We are ascending. The ocean beneath us dilutes and falls away ever more lightly, as it swells invisibly. Be quiet and observe with attentive spirit — we have reached new waters. Be quiet and as you listen to my words let your spirit be overwhelmed with joy, because you won't

even notice but I will no longer be speaking to you in words, but in notes and you will understand the notes as if they were words. Words will gradually disappear from my speech, only a few will still remain here and there — the rest will fade, rise, converge and merge into a single epic melody. And from out of the distance of Infinity, a new, cold and unknown orchestra will accompany my melody with the deep sound of their violoncellos. Now bend carefully over the edge of the boat and look beneath. The bottom of the sea has begun to shine already...»

The enchanted disciples bent over the ocean — and indeed, at an immense distance, very deep beneath them, a faint shimmer appeared like a submarine dawn. Far away in the depth an enormous city lay blue and misty under miles of water. Its walls were dotted with tiny towers and bastions, winding around colourful, domed roofs, like in images of ancient Sumerian strongholds. Giant creatures in bright, shining colours were cruising above the city: from the boat, they appeared as small as fishes, but some of them seemed to rival the size of the houses down below. Some were shaped like dragons, others resembled the ichthyosaurus whose bones are kept at the university in Halle. There stood a tall hill at the edge of the city and green flames emanated from its summit: among the green flames, a figure slithered with its slender, snake-like body — the same one they saw the previous night, in their cabin on the Santa María. ●

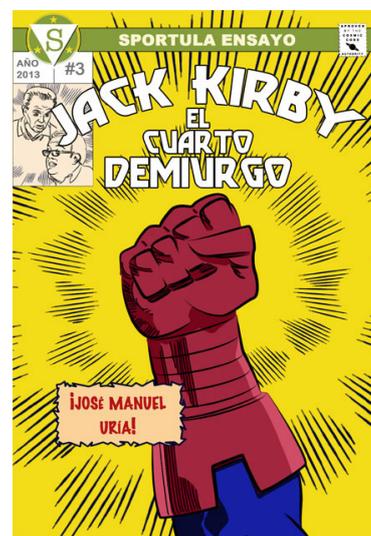


# «La Nueva Cultura: desencantada y cósmica»

Fernando Ángel Moreno  
Profesor de Teoría del lenguaje literario  
Universidad Complutense de Madrid

**J**ack Kirby es uno de los dibujantes americanos de cómic más influyentes de la historia, tras Will Eisner, con permiso de grandes nombres como Alex Raymond o Neal Adams, entre tantos otros. Creó, junto a Stan Lee, mitos como *Los 4 fantásticos* y los *X-Men*, por citar dos ejemplos muy conocidos. Su calidad puede no resultar tan evidente a los profanos, en cuanto que pertenece a una época de guiones y corrientes estéticas muy diferentes a los de hoy. No obstante, los expertos parecen estar de acuerdo en considerarlo uno de los más importantes dibujantes de todos los tiempos y, no en vano, se le cita siempre con el sobrenombre de «El Rey».

Debo adelantar que por esto mismo, en principio, el tema debería traerme al fresco. No soy un gran admirador de Kirby. Nunca lo he sido. No porque no lo considere un genio, sino porque sus historias me pillaron tarde y siempre me sonaron un tanto ingenuas y maniqueas, poco interesantes. Sin embargo, existen diversas razones para haberme atraído tanto este libro: el papel que este estudio juega en el mundo editorial, la visión aglutinadora que lo sustenta (y que comparto para cualquier estudio sobre



**Jack Kirby: El cuarto demiurgo**  
*José Manuel Uría*

Sportula *Ensayo*  
Gijón, 2013

204 páginas

ISBN (papel): 978-84-15988-20-5  
ISBN (ebook): 978-84-15988-19-9



## «La Nueva Cultura: desencantada y cósmica»

cultura actual) y, por supuesto, que la mayor parte de la obra habla de narrativa de ciencia ficción. Y conocer mejor a Jack Kirby, de quien acabo de convertirme en un ferviente admirador.

Se debe destacar que se trata del primer libro de ensayo de José Manuel Uría, un aficionado (de formación en Física) que —según me cuentan— suele deslumbrar por sus conferencias dentro del mundillo de la literatura de género. No obstante, hasta ahora no había lanzado un trabajo de la extensión y la homogeneidad de este. A ese mérito debemos añadir el tono divulgativo que ha sabido conferirle. En efecto, el estilo del libro es lo bastante fluido como para que me dejara arrastrar por él y para no aburrirme en ningún momento.

En cuanto al contenido, el gran acierto del texto se encuentra en la aglutinación de ideas, conocimientos, paradigmas, impresiones, deducciones y especulaciones aventuradas para conseguir un análisis objetivo de la personalidad poética de Jack Kirby:

Por su identificación con lo popular, y como consecuencia del hecho de que sus obras fuesen creadas para el mero entretenimiento en general, no se ha apreciado debidamente la importancia de la poética y estética subyacentes en la obra del Rey de los comics fuera de este ámbito. (p. 18)

Y este aglutinamiento no habla solo de lo que habla; habla del siglo XX y de cómo una nueva cultura nació en él. Esa nueva cultura es la de la fusión del alto y el bajo saber, de lo culto y lo popular, de las distintas artes; de los distintos mundos, unos dentro de otros.

En cuanto a cómo muestra todo para explicar a Kirby, José Manuel Uría realiza un juego muy inteligente: aplicar el método deductivo en vez del inductivo (extraño en alguien de formación tan científica): primero nos expone las características de la obra y después realiza una profundización en ellas que las avala al mismo tiempo que las reconstruye y, casi, las crea. Y no podemos estar en desacuerdo. O, al menos, yo no puedo. El edificio que crea es demasiado hermoso y demasiado verosímil, porque no se desvía de lo que quiere explicar: qué vemos cuando vemos las viñetas de Jack Kirby.

Para ello, expone poco a poco, por temas, las influencias que pueden apreciarse en su obra. Unas se deducen por acceso y reiteración en sus cómics. Otras, por exagerada relación, como las referidas al gnosticismo, algunas mitologías antiguas, el

ocultismo y el maldito dänikenismo. Para ello, expone con detalle, pero de manera fluida, las bases de cada una de las líneas cultas y/o tradicionales en que se basa.

Inteligentemente, Uría no cae en el error de convertir a Kirby en un gnóstico cultísimo, como haría cualquier idólatra. Por el contrario, busca las evidencias de este conocimiento y deduce que resultaba muy difícil que los autores de la época accedieran a ellas directamente. La influencia, de tal modo, debió de ser mediada, indirecta. Y esto implica, tras diferentes análisis, que toda la cultura popular está impregnada de gnosticismo —especialmente los comics Marvel— y que Kirby lo explotó, seguramente de manera inconsciente, por un sabio sentido estético.

La analogía establecida entre las ideas de los valentinianos [una línea del gnosticismo] y los creadores del Universo Marvel es más que evidente, aunque es posible que esta similitud con el pensamiento gnóstico no fuese ni mucho menos intencionada, y es que a uno se le hace difícil imaginarse a Stan Lee leyendo abstrusos tratados gnósticos y textos herméticos para luego adaptarlos a los tebeos destinados a adolescentes ávidos de acción y aventura. (p. 45)

José Manuel Uría aplica el método deductivo en vez del inductivo: primero expone las características de la obra y después realiza una profundización en ellas que las avala al mismo tiempo que las reconstruye y, casi, las crea. Y no podemos estar en desacuerdo. O, al menos, yo no puedo.



## «La Nueva Cultura: desencantada y cósmica»

Entendemos así esa  
capacidad *kitsch* de la cultura  
popular para deshacerse  
de todo lo importante de  
aquello que roba, ignorante,  
para crear con ello objetos  
estéticos únicos y, a menudo,  
maravillosos.

Esta línea aglutinadora que tanto me ha gustado se refuerza según va desgranando aquí y allá la relación del dibujante con Stan Lee, sin poner a ninguno por encima del otro. Todo ello evoluciona paralelamente a la descripción de los avances en astrofísica y su posible influencia en alguien como Kirby, que leía mucha divulgación científica. Entendemos así esa capacidad *kitsch* de la cultura popular para deshacerse de todo lo importante de aquello que roba, ignorante, para crear con ello objetos estéticos únicos y, a menudo, maravillosos. El ocultismo, el gnosticismo, la astrofísica se unieron con los héroes míticos para plasmarse en el dibujo de lo cósmico y, siempre, desde cierta mentalidad de ciencia ficción. Es decir, según Uría, la magia de Kirby consistió en asentar los pies en el suelo, tomarse muy en serio su visión de la realidad —exactamente la que comparte con la mayoría de la ciencia ficción— y hacerla jugar con otros temas que, al parecer sin creer en ellos, le causaban fascinación.

La segunda mitad del libro, ya más analítica respecto a obras concretas de Kirby, donde se aplica todo lo enunciado, será seguramente de muchísimo más interés para sus admiradores. Por ejemplo, la explicación de las grandes entidades cósmicas de Marvel ya merece el acercamiento al libro.

A un profano como yo le ha interesado en especial el capítulo dedicado a *2001*, que en sí supone una hermosa síntesis de todas las teorías del libro. Entre todas ellas, me ha cautivado especialmente el desencanto inevitable que ha traído la ciencia y las consecuencias, positivas y negativas, de dicho desencanto.

Un trabajo difícil, en definitiva. Complejo. Repleto de ideas. Sostenido por una bibliografía donde no se desprecia un texto porque sea demasiado culto y árido ni porque sea demasiado divulgativo y mal publicado. Si hay que ponerle algún defecto, es el de la falta de una última revisión gramatical y de alguna limpieza de repeticiones de ideas, pero no importan como para deslucir de verdad su lectura.

Ah, sí. También llama la atención el cambio de tono en algún capítulo:

«OMAC es la historia de un tío muy cachas que reparte hostias como panes a los superricos.»  
(p. 151)

A mí no me molesta en absoluto, pero a los amantes de la cohesión estilística puede chocarles este repentino y fugaz giro tras 150 páginas de corrección política.



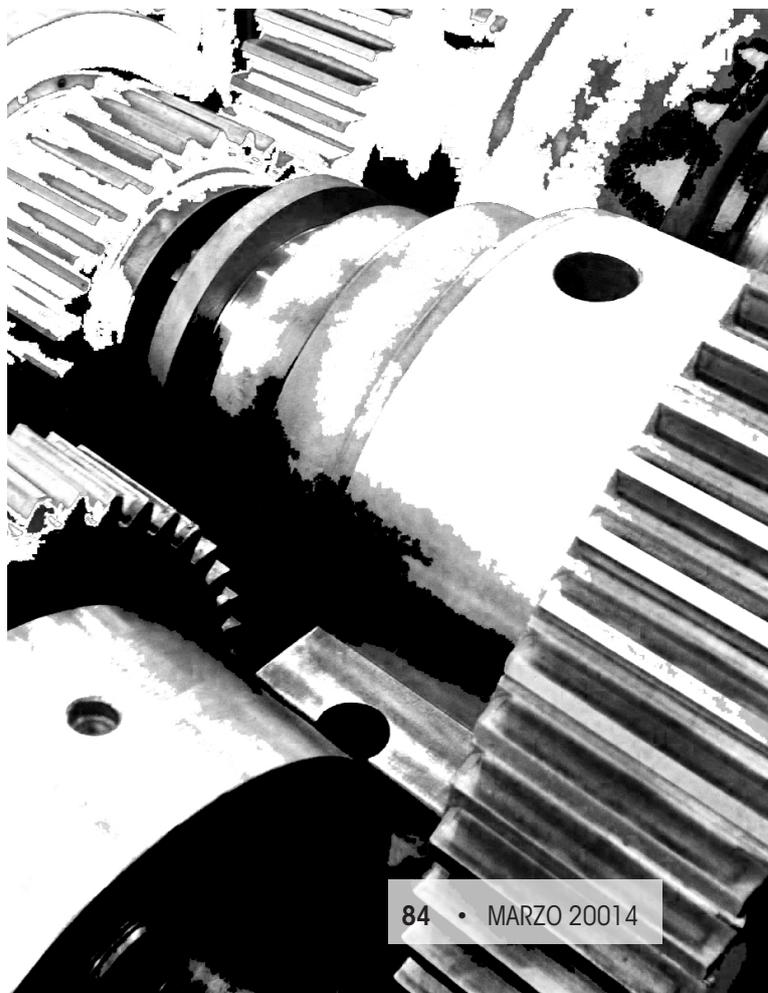
## «La Nueva Cultura: desencantada y cósmica»

Con todo ello, creo firmemente que ésta es una línea fructífera para futuros ensayos de los aficionados, donde pueden marcar una diferencia importante, útil y enriquecedora sobre los vetustos y polvorientos estudios académicos españoles. Va siendo hora de que los complejos de muchos aficionados a la CF dejen paso a las audacias, como ya ha ocurrido por ejemplo en el cómic desde los teclados de expertos como José Manuel Trabado, Juan José Vargas o Manuel Barrero, entre tantos otros que han publicado buenos libros sobre este lenguaje.

Y, desde luego, dejando aparte su importancia contextual, es muy posible que el libro sea disfrutado por todos aquellos a quienes les interese Kirby. Yo, sin que me interese, he aprendido mucho, lo he disfrutado y me ha hecho mirar a otros sitios. ¿Qué más puedo pedirle a un libro? Sería interesante encontrar quien lo reseñara para una revista americana, pues merece que nuestros compañeros anglosajones también lo disfruten.

De modo que no: en absoluto la energía cósmica es una representación de la divinidad, de la trascendencia o algún tipo de materia psíquica como aquélla con la que el demiurgo de Platón según los gnósticos habría creado el mundo. No es un ente indefinido o un término vacío de significado empleado para hacer referencia a lo paranormal. La energía de Kirby es algo completamente físico, manipulable y controlable, hasta el punto de que Mr. Fantástico puede almacenar un poco de ella y salvar a su esposa Sue Storm y a su futuro hijo Franklin Richards en el Anual nº 6 de *Los 4 fantásticos* (pp. 102-3). ●

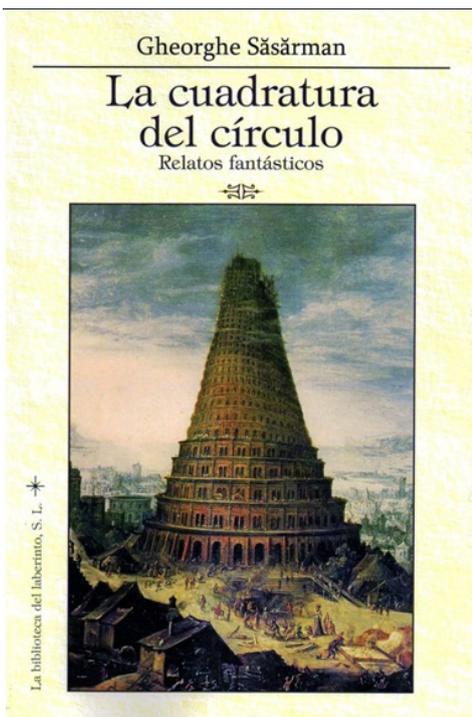
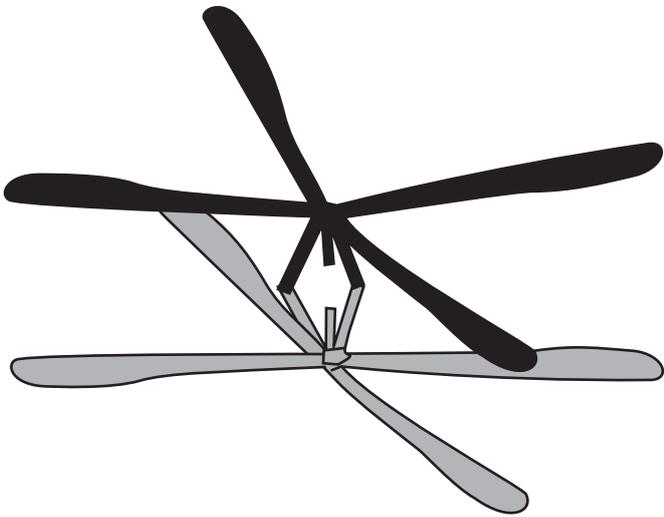
Ésta es una línea fructífera para futuros ensayos de los aficionados, donde pueden marcar una diferencia importante, útil y enriquecedora sobre los vetustos y polvorientos estudios académicos españoles.



# Doble Hélice:

## *La cuadratura del círculo*

por Maite Ferest y  
Joaquina Fernández Montuenga



**La cuadratura del círculo**  
Gheorghe Săsărman

Colmenar Viejo: La Biblioteca del Laberinto, 2010  
182 páginas  
ISBN: 978-84-92492-39-8

Maite Ferest  
Grupo de lectura «Tertulectos».

No he podido evitar, al leer el subtítulo de *La cuadratura del círculo*, «Falso tratado de urbogonía», pensar en Stanislav Lem y en los falsos prólogos de falsos tratados que configuran su desconcertante *Magnitud imaginaria*. Es difícil también dejar de pensar en Borges y en sus delirantes bibliotecas. Tres autores dispares: un polaco con estudios de Medicina que explora las profundidades del alma en sus viajes a las estrellas, un argentino que busca las claves filosóficas a través de la historia, echando mano para ello tanto de la tradición clásica, como de los estudios teológicos o de las musas tangueras, y este arquitecto rumano arrastrado por las corrientes de la utopía y las del totalitarismo. Y, sin embargo, encontramos en ellos un denominador común: su imaginación desbordante para crear nuevos mundos y su racionalidad cartesiana capaz de argumentar sin fisuras los mayores disparates. En suma, Săsărman comparte con Lem y con Borges la capacidad de guiarnos por los meandros del pensamiento hasta abocarnos a sus límites.

No cabe duda de que el propio título del libro nos abre ya la puerta a la paradójica naturaleza de los 36 relatos que lo integran. En cada uno de ellos, el autor nos presenta una urbe peculiar, que constituye en sí misma un singular y misterioso cosmos. Los nombres de esas ciudades nos cuentan ya algo de las mismas: «Vavilón», la ciudad falsamente

## La cuadratura del círculo

ascendente; «Virginia», la ciudad sin hombres; «Senecia», la ciudad donde la sabiduría acaba con el trabajo manual que la sustenta; «Protópolis», escenario de la involución provocada por la simple necesidad de probar aquello que se ha inventado... Si bien en muchos de ellos se plasma la preocupación del autor por las consecuencias del progreso humano, sobre todo en el plano tecnológico, hay muchos también en los que es la utopía igualitaria la que aboca al hombre al infierno. «Záalzeck», por ejemplo, parte de un orden justo destruido por el afán de los sacerdotes, mientras que en «Homegenia», la homogeneización de los habitantes lleva a la ruptura de los lazos humanos y a la postre, de los afectos y emociones que mueven a los hombres.

A pesar de lo estilizado de los relatos, se respira en todos ellos el pesimismo de quien ha visto desmoronarse todas las utopías, tanto científicas como sociales. En 1975, año en que Săsărman publicó su libro en Rumanía, aquella radiante fe en el progreso de los constructivistas había desembocado en la robotización del trabajo, la contaminación del entorno y la permanente amenaza nuclear, mientras que la ilusión de justicia e igualdad había degenerado en el totalitarismo corrupto de Ceaușescu. *La cuadratura del círculo* se enmarca en esa tradición posibilista de traducir a alegorías la realidad circundante y, en ese marco, la lectura adquiere una dimensión distinta. Tal vez por eso las narraciones, si bien inteligentes e irónicas, adolecen de una distante frialdad.

Se echan de menos la desfachatez de Lem, un lenguaje más libre, unos juegos menos racionales, una rabia más palpable, unas peripecias más humanas y [...] esa percepción subjetiva que hace inolvidables los cuentos de Borges.

dad. Se echan de menos la desfachatez de Lem, un lenguaje más libre, unos juegos menos racionales, una rabia más palpable, unas peripecias más humanas y, sobre todo, la percepción subjetiva de esos entornos, esa percepción que hace inolvidables los cuentos de Borges, que vivimos como experiencias propias y no narradas. Las urbes de Săsărman son juegos mentales, elucubraciones sobre el desarrollo exacerbado de un determinado aspecto del progreso humano. La contención es una de las principales características. No hay lugar para el sentimiento en los cuentos de Săsărman, no hay felicidad ni tragedia, sino una ironía distante. Los relatos inciden una y otra vez en la degradación de lo humano, en la robotización, en el desarrollismo, en la tiranía; hay poesía en sus cuentos y erudición y retos para los lectores, pero la falta de hálito humano, en el plano literario, socava el vuelo que intuyo, en mejores circunstancias, hubiera podido tomar.

El libro ha sido traducido al español recientemente por Mariano Martín Rodríguez y publicado en la editorial La Biblioteca del Laberinto. Sin poder comparar con el original rumano, se observa no obstante el minucioso trabajo del traductor para trasladar con exactitud y elegancia las palabras del autor y abrirnos las puertas al mundo de una obra de originalidad innegable. Cabe destacar también la introducción al libro en la que Mariano Martín Rodríguez nos ofrece una erudita presentación del autor y su obra.<sup>1</sup> ●

1. [Nota de los editores] Este comentario apareció por primera vez en la bitácora de *Tertulectos* el 18 de marzo de 2013 (<http://tertulectos.blogspot.com.es/2013/03/la-cuadratura-del-circulo-falso-tratado.html>). Conste nuestro agradecimiento.



*La cuadratura del círculo*

Joaquina Fernández Montuenga

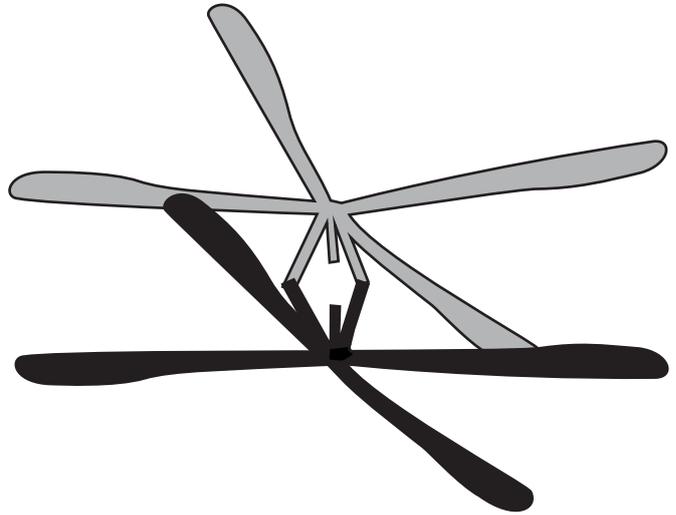
Colaboradora de la bitácora «Un libro al día».

**E**sta obra, si bien circunscrita en cuanto a contenido a la categoría de fantástica, pertenece a un género incierto, a caballo entre la narrativa, el ensayo, el cuadro descriptivo y la poesía surrealista. Recoge además elementos de la arquitectura (en la que Säsärman está doctorado aunque nunca haya llegado a ejercerla), la historia —de la prehistoria a las predicciones futuristas, pasando por épocas diversas—, la filosofía, la mitología y la ciencia ficción, y rasgos de subgéneros como el de aventuras, terror o cómico. Como indica su traductor y prologuista Mariano Martín Rodríguez en su minucioso análisis de la trayectoria del texto, éste no ha sido tenido en cuenta como se merece debido a la censura rumana —que en la primera edición suprimió unas cuantas ciudades y algún párrafo suelto, sin demasiado fundamento, como suele ocurrir en estos casos—, pero también por ser imposible de encuadrar en un género específico.

Los mensajes que transmite la obra pueden resultar algo crípticos. Pero merece la pena el esfuerzo por el carácter poético de los textos, la variedad de estilo dependiendo del carácter de cada pieza, las referencias culturalistas y su carácter satírico evidente. Igualmente sugestivos son los nombres, la mayor parte de ellos de inspiración grecolatina o simbólicos.

En las piezas exclusivamente descriptivas, obviamente no aparecen personajes, en los demás raramente encontraremos individuos; las personalidades suelen ser colectivas pero, a su modo, presentan caracteres y acción. Todas ellas aparecen cuajadas de símbolos, abundan las escenas de violencia y destrucción (por lo general humana, sólo ocasionalmente debido a los elementos o al transcurso del tiempo). Así como el análisis etimológico de los vocablos, también es frecuente la aceleración de los acontecimientos de forma que, en sólo unas pocas líneas, se nos ofrezca un panorama histórico.

«Vavilón» parece un zigurat y se presenta como precursora de *Las mil y una noches*. «Protópolis» se ha cubierto con una cúpula transparente y su aislamiento de la atmósfera, junto a una tecnología punta, introduce automáticamente medidas preventivas e higiénicas que vuelven longevos a sus habitantes. Paradójicamente, y mediante un irónico proceso —menos disparatado de lo que pue-



Merece la pena el esfuerzo por el carácter poético de los textos, la variedad de estilo dependiendo del carácter de cada pieza, las referencias culturalistas y su carácter satírico evidente.

*La cuadratura del círculo*

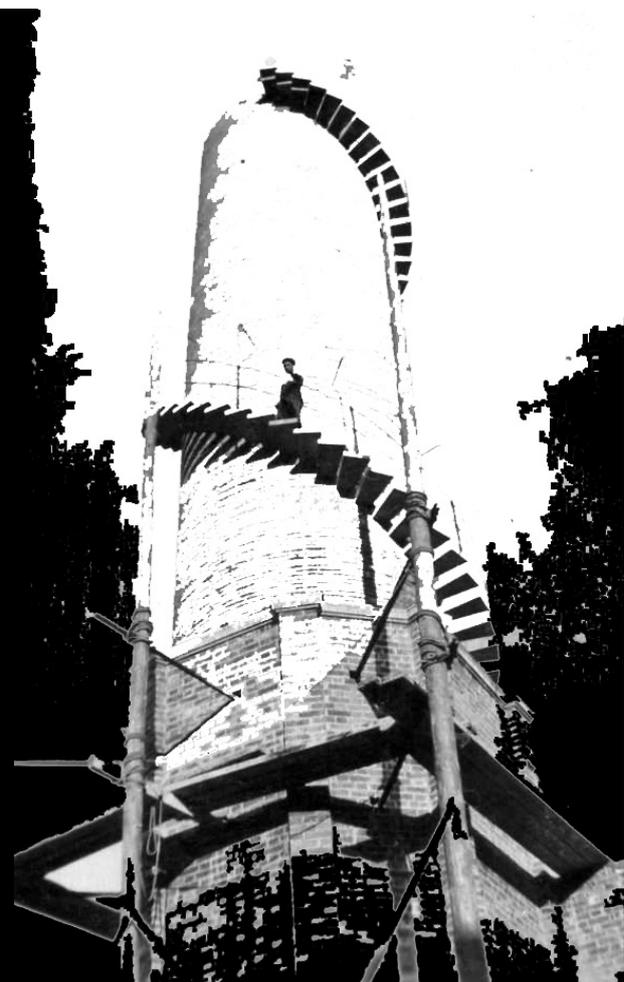
da parecer— comienzan a experimentar síntomas involutivos que presagian un paso atrás como especie. Una ciudadanía que enferma de aislamiento pero, sobre todo, de éxito es una forma de analizar nuestras propias sociedades en clave de humor.

En un intento por agotar las posibilidades, se incluye una ciudad sin nombre, cuya existencia se llega a cuestionar. Una ciudad inquieta y efímera, hasta se diría que itinerante, cuya construcción dura eternamente y de cuya existencia solo dan fe unos cuantos testimonios de fiabilidad dudosa. Y, a pesar de todo, es una de las que sentimos más cercanas, al presentar individuos reales, aunque sin entidad definida, que llegan a entablar un diálogo. También hay diálogo en «Kriegbourg», la ciudad repleta de riquezas que sirve de tumba a los codiciosos, o en «Moebia».

«Verticity» no incluye conversaciones pero cuenta con un protagonista con nombre propio, Nat, gracias al cual puede esbozarse una trama. Su curiosidad nos acerca a un cuadro futurista que recuerda un poco a *1984* de Orwell. También, de alguna forma, nos previene de la afición excesiva por lo virtual, algo que podía parecer exagerado hasta hace poco y que ya estamos experimentando casi literalmente. «Sah-Harah» presenta también a un personaje: el intrépido Lord Knowshire que, al explorarla, y pensando que rodea el perímetro de un círculo enorme, tras un angustioso periplo, llega a su auténtico destino, el centro de una espiral.

Conviene introducirse en esta serie de treinta y seis estampas poco a poco y en el orden que nos parezca. No es un volumen para leer de forma continuada pues, si bien tiene un propósito unitario carece de argumento. De esta forma podremos asimilar mejor el carácter de cada construcción y no las confundiremos entre sí.<sup>1</sup> ●

1 [Nota de los editores] Este comentario apareció por primera vez en la bitácora «Un libro al día» el 17 de marzo de 2013 (<http://unlibroaldia.blogspot.com.es/2013/03/gheorghe-sarman-la-cuadratura-del.html>). Conste nuestro agradecimiento.



# 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.

Se aceptan artículos en inglés y español.

## **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. Cuando el texto haga referencia a una imagen se debe indicar en el cuerpo de texto de qué imagen se trata.

## **Envío y recepción de originales**

Los artículos se remitirán como archivo DOC o RTF a la dirección: [revistahelice@xatafi.com](mailto:revistahelice@xatafi.com), 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:

Fernando Ángel Moreno ([helicefer@gmail.com](mailto:helicefer@gmail.com))

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

Articles will be accepted in English and Spanish.

## **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 the following address: **revistahelice@xatafi.com**. The editors will confirm receipt of the works as soon as possible.

The 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:

Pr. Dr. Fernando Ángel Moreno (helicefer@gmail.com)

Dr. Mariano Martín Rodríguez (martioa@hotmail.com).



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