UNIVERSIDAD DE MURCIA

ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

Utopía y Distopía en Clave de Ciencia Ficción en la Novelística de Edmundo Paz Soldán

D. Cristian Cuenca Pozo

2020

UNIVERSIDAD DE MURCIA

FACULTAD DE LETRAS

Departamento de Literatura Española,
Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

Utopía y distopía en clave de ciencia ficción
en la novelística de Edmundo Paz Soldán

D. Cristian Cuenca Pozo

Dirigida Por:
Vicente Cervera Salinas
Ana Gallego Cuiñas

2020

Para mis abuelos,
sin ellos nunca hubiera llegado hasta aquí

"Aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno.
Con decirle que muchos de los que allí se mueren al llegar al infierno
regresan por su cobija"
Pedro Páramo, Juan Rulfo

"La ciencia ha eliminado las distancias, pregonaba Melquíades.
Dentro de poco, el hombre podrá ver lo que ocurre en cualquier
lugar de la tierra, sin moverse de su casa"
Cien años de soledad, Gabriel García Márquez

"Esto ya se acabó o se está acabando; lo único que puede hacerse es
elegir que se acabe de una manera o de otra"
El astillero, Juan Carlos Onetti

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN GENERAL 15

1.1 Introducción 17

1.2 Estructura y organización del trabajo 18

1.3 Hipótesis y objetivos 20

1.4 Motivación y justificación del objeto de estudio 22

1.5 Fundamentación teórica 24

1.6 Marco de investigación 27

1.7 Metodología 32

2. EL SENDERO HACIA LA CIENCIA FICCIÓN 35

2.1 Concepto de ciencia ficción 37

2.2 Teorías sobre la ciencia ficción: utopía, distopía y futurismo 66

2.2.1 Desde el concepto clásico de utopía en adelante 67

2.2.2 Evolución histórica de lo utópico y distópico del hombre 80

2.2.3 La utopía como política social 93

2.3 El nuevo fenómeno social de la narrativa contemporánea en la ciencia ficción 107

2.3.1 Más allá del futurismo 108

2.3.2 Género fantástico 122

2.3.3 Realismo virtual 134

2.3.4 Existencialismo 147

2.4 Voces españolas en ciencia ficción y su llegada al panorama latinoamericano .159

3. LO INSÓLITO Y LO MARAVILLOSO EN AMÉRICA LATINA 173

3.1 Borges en tierra extraña 175

3.2 La literatura del asombro 195

3.3 Dimensión utópica 216

3.3.1 La utopía en América Latina 217

3.3.2 La ciudad distópica imaginada 238

3.3.3 El futuro como metáfora 255

3.4 Realidad virtual: desde el holograma al *postcyberpunk* 270

3.5 El fin de una era y el comienzo de otra 282

4. CIENCIA FICCIÓN Y UTOPÍA EN LA NOVELÍSTICA DE EDMUNDO PAZ SOLDÁN 303
4.1 Edmundo Paz Soldán novelista, cuentista y ensayista.....316
4.2 Novela de juventud: disputa por la crítica 327
4.3 El descenso al infierno en la novelística.....330
4.3.1 La creación de un universo distópico: *Río Fugitivo* 332
4.3.2 La imagen como única salvación posible en *Sueños digitales*.....344
4.3.3 Un paseo hacia el paraíso (al alcance de su Beatriz) en *La materia del deseo*.....364
4.3.4 Virtualidad simulada o *cyberpunk* en *El delirio de Turing*.....384
4.4 La excepción política distópica: *Palacio Quemado* 403
4.4.1 Política social a través del discurso en el Palacio Quemado.....405
4.5 La trilogía del mal y el camino hacia el futuro 424
4.5.1 Personajes vacíos y espacios fantasmas. Vida y muerte 424
4.5.2 La búsqueda de lo global: el Norte como la utopía del futuro 446
4.5.3 El fin del camino: *Iris* 466
4.6 El camino después del fin: *Los días de la peste* 498
4.7 Valoraciones finales.....515

5. CONCLUSIONES 519

BIBLIOGRAFÍA 535

1. FUENTES PRIMARIAS.....537

2. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA.....539

3. BIBLIOGRAFÍA GENERAL 552

ANEXO.....559

1. GLOSARIO DE AUTORES.....561

INTRODUCCIÓN GENERAL

1. INTRODUCCIÓN GENERAL

[…] y Orlowen se encaminó
al origen de la nueva historia de Iris.
(Paz Soldán, 2014: 282)

La génesis de este trabajo explica las bases teóricas que sustentan todo el estudio, así como las causas principales de su desarrollo, su estructura, su hipótesis, sus objetivos, su justificación, sus motivaciones, su marco de investigación y su metodología.

1.1 INTRODUCCIÓN

La ciencia ficción es un campo reciente dentro del estudio de la literatura. A día de hoy sus lectores y sus aficionados al campo siguen sintiéndose extranjeros en tierra extraña dentro del canon. En lengua española ha sido un género narrativo maltratado por el tiempo, y más concretamente lo ha sido en el panorama latinoamericano. No obstante, en pleno siglo XXI, tras dos revoluciones industriales importantes la mentalidad del hombre avanza a pasos agigantados. De ahí que la ciencia y la tecnología se hayan convertido en todo un nuevo paradigma social y literario. La ciencia ficción se ha transformado en el presente del hombre contemporáneo en todas las civilizaciones del planeta.

Al contrario, el estudio de la utopía ha sido un tema bastante recurrente a lo largo de la historia ya desde la publicación de *Utopía* (1516) del inglés Tomás Moro (1478-1535). Además, en el espacio geográfico que a nosotros nos concierne, ha sido quizás el paraíso soñado. En el estudio de la literatura latinoamericana, la utopía se ha resuelto como su pasado, su presente y su futuro. Desde Moro en adelante, en la literatura universal se ha utilizado el concepto de utopía para la crítica social y política de una época exacta, y más concretamente en América, se ha usado para combatir el régimen europeo y, también, el propio. La utopía en América ha sido estudiada desde siempre y utilizada como motivo literario para los grandes escritores de su historia hasta hoy, lo cual ha simbolizado el Dorado, el paraíso, el Edén, la tierra prometida, el espacio idílico y platónico que describió Moro en su obra. Algo por lo que se ha luchado siempre y que aún no se ha encontrado.

Por otra parte, el germen actual de la ciencia ficción facilita su estudio a partir de dos circunstancias verídicas: un interés más recurrente por los escritores y un interés

más recurrente por los investigadores. Además, gracias a las innovaciones científico-tecnológicas, las facilidades en la investigación de su estudio son cada vez mayores, ya que anteriormente acercarse a información o publicaciones no tan recientes era bastante más complicado que ahora.

Ya en Latinoamérica (y en el mundo entero), el escritor boliviano Edmundo Paz Soldán (1967) representa un hito dentro del género por ser una de las voces en español más renovadoras e innovadoras de este fenómeno. El autor de *Iris* (2014) se ha atrevido a fusionar ciencia ficción y utopía en sus últimas obras, juntando las armas literarias del pasado latinoamericano y la arquitectura global contemporánea para encaminarse hacia una literatura del futuro.

Desde el concepto de utopía hasta el concepto mismo de ciencia ficción que desarrolla el autor nos centraremos en su novelística para estudiar la fusión perfecta que ejecuta el mismo, lo cual convierte al escritor en una de las voces más prometedoras del siglo XXI.

De esta manera, en nuestro estudio realizaremos una subgradación del concepto de utopía dentro del campo de la ciencia ficción. Asimismo, nos basaremos en la simbología de los argumentos y de las personalidades más destacadas del corpus narrativo para demostrar que la literatura pazsoldiana[1] funciona como una distopía en clave de ciencia ficción.

1.2 ESTRUCTURA Y ORGANIZACIÓN DEL TRABAJO

Esta tesis doctoral que recibe el nombre de *Utopía y distopía en clave de ciencia ficción en la novelística de Edmundo Paz Soldán* está integrada por tres bloques temáticos diferenciados en su geografía de estudio y en su cronología. Al final de la misma añadiremos una sección última donde se reflejarán las conclusiones llevadas a cabo a lo largo del estudio y la sección pertinente que incluye las referencias bibliográficas. Por último, incluimos un anexo que funcionará como una selección histórica y espacial de la novela de ciencia ficción desde sus orígenes hasta el presente para facilitar la comprensión de su estudio.

1 Usamos el adjetivo "pazsoldiano" para referirnos a la obra de Edmundo Paz Soldán, considerando que es el más apropiado por la crítica del autor.

El primer capítulo temático (2.) recibe el nombre de "El sendero hacia la ciencia ficción", cuyo objetivo será plantear las herramientas principales que conducen al escritor de ciencia ficción a crear literatura acorde al género. Se estudiará el concepto de ciencia ficción de forma diacrónica y sincrónica analizando la historia del género a partir de los escritores más importantes. Por otra parte, se analizará el concepto de utopía, como el pilar que sustenta cualquier historia del género narrativo, a partir de un desarrollo del mismo: desde el origen del término, hasta su concepción actual, pasando por la evolución que ha seguido como su distinción entre lo utópico y lo distópico. Después, nos centraremos en la ciencia ficción como el género representante del nuevo fenómeno social de la narrativa contemporánea, y para ello estableceremos cuatro claves que fundamentarán su estudio: la visión futurista, la visión fantástica, la visión virtual y la visión existencialista. Nos fundamentaremos en los teóricos del canon para llevar a cabo su relación con dichas vertientes. Por último, se planteará una visión panorámica del género en español para adentrarnos después en el continente americano.

El segundo capítulo temático (3.) recibe el nombre de "Lo insólito y lo maravilloso en América Latina". En este apartado trataremos la llegada de la ciencia ficción a Latinoamérica desde su origen hasta el presente más actual. Este capítulo tendrá un desarrollo parecido al capítulo anterior, únicamente modificando su geografía. Así pues, primeramente se estudiará el origen de la literatura de ciencia ficción latinoamericana a partir del escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), ya que desde que la publicación de *Ficciones* (1944) deambuló por el género e hizo que su descendencia literaria circundara por el mismo territorio que él. En esta línea, continuaremos a raíz de la historia de la literatura latinoamericana explicando la evolución que ha seguido el género en el terreno de lo asombroso, relacionando conceptos como lo insólito, lo maravilloso, lo siniestro, lo real o lo fantástico y trayendo a colación escritores que se familiarizaron en ellos con sus escritos. Además, analizaremos el estudio de la utopía en América, así como sus causas y sus circunstancias histórico-espaciales a partir de la tricotomía explicada en el primer capítulo: utopía-distopía-futurismo. Asimismo, ahondaremos en cómo la ciencia ficción y la utopía se van desarrollando más detalladamente en los escritores de fin de siglo XX e indagaremos en la literatura contemporánea para ver hasta dónde es capaz de llegar el

escritor de ciencia ficción en Latinoamérica, así como analizar quiénes son las voces más llamativas en el tratamiento de nuestra dicotomía de estudio.

El tercer capítulo temático (4.) recibe el nombre de "Ciencia ficción y utopía en la novelística de Edmundo Paz Soldán". En este punto, tras haber desarrollado previamente el concepto de ciencia ficción y el concepto de utopía tanto en su vertiente global como en su vertiente latinoamericana, nos centraremos en la voz del escritor boliviano para analizar su figura como escritor y su novelística. A partir de sus novelas, efectuaremos una clasificación con base en nuestro análisis previo de la fundamentación teórica: novela de juventud (4.2), el descenso al infierno en la novelística (4.3), la política social (4.4), la trilogía del mal (4.5) y hacia el futuro (4.6). Además, incluiremos una serie de valoraciones finales como cierre de dicho capítulo.

El capítulo final (5.) será una recapitulación de las conclusiones finales que se han llevado a cabo a lo largo de todo el trabajo, así como otras reflexiones suscitadas.

1.3 HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

La hipótesis que planteamos en nuestra tesis doctoral se basa en la fusión que hace Paz Soldán del concepto de ciencia ficción y del concepto de utopía: el escritor lleva a su máximo esplendor la literatura del género mezclando la tradición latinoamericana con la visión futurista de la sociedad contemporánea. A partir de lo transcultural y lo distópico se gana un hueco en el canon de la literatura universal estableciendo un paradigma propio que nadie antes había conseguido. En su novelística desarrolla la historia de la mente humana y la situación del hombre en el panorama global llegando a traspasar la frontera entre lo real y lo fantástico, mezclando así ambas sensaciones en la lectura de su obra. El escritor globaliza la ciencia ficción en el continente americano, algo que nadie más ha conseguido marcando un punto y aparte en la historia del género y de su literatura.

En cuanto a los objetivos generales, nuestro interés reside en:

- Analizar la novelística de Edmundo Paz Soldán con el fin de demostrar que toda ella está bañada en clave de ciencia ficción desde el principio hasta el final. Esto nos servirá también para constatar que el escritor boliviano es uno de los escritores latinoamericanos más importantes del momento. El objetivo principal de este trabajo es estudiar todas sus novelas y exponer nuestras explicaciones a raíz de las

teorías desarrolladas, cuya investigación radicará en el análisis temático, psicológico y simbólico de los argumentos y de los personajes de su novelística. Además, para ello clasificaremos las novelas según nuestro propio criterio teniendo en cuenta también los periodos de escritura del autor, los motivos con los que jugaba en las novelas y las teorías sobre las que se ha ido fundamentando en ellas.

- Analizar el género de la ciencia ficción desde sus antecedentes prehispánicos hasta hoy, con el objetivo de demostrar la importancia de la utopía en todo esto, pues veremos también que no solo funciona como contenido, sino además como continente. De esta manera, lo entenderemos como la base principal de la evolución de lo utópico y distópico del pensamiento humano en clave de ciencia ficción.
- Analizar el estudio diacrónico y sincrónico sobre el concepto de utopía, desde sus orígenes hasta el presente más inmediato. Por otra parte, nos interesa cómo ha incidido el pensamiento utópico en el continente americano y entenderlo para poder calificarlo desde la teoría de la literatura y otras vertientes como la antropología o la sociología. Por ello, nos interesa la comprensión del concepto, para entender mejor cómo piensa el hombre actual y qué intenciones tiene con respecto al mismo.
- Analizar el panorama de la ciencia ficción en el continente latinoamericano para presentar así una visión general de cómo ha llegado la ciencia ficción a Latinoamérica y de cómo ha ido ganando cada vez más terreno. Esto nos servirá para demostrar que la ciencia ficción se extiende globalmente y se presenta como un objetivo universal en la literatura contemporánea.
- Presentar a Edmundo Paz Soldán como uno de los escritores más importantes de la literatura latinoamericana y una de las figuras más influyentes en la literatura de su tiempo.

En cuanto a los objetivos específicos, nuestro interés reside en:

- Establecer una definición propia del concepto de ciencia ficción, junto a sus elementos más importantes, además de hacer un recorrido a lo largo de la historia para indagar sobre la evolución que ha seguido dicho término hasta hoy.
- Demostrar que efectivamente el desarrollo que ha tenido el concepto de utopía a lo largo de la historia se puede dividir en tres fases claramente diferenciadas, a tener

cuenta: etapa clásica, etapa distópica y etapa política. Todas ellas están relacionadas entre sí y todas con ideas tanto tenebristas como idealistas.

- Evidenciar además que la ciencia ficción contemporánea se apoya desde siempre en cuatro pilares fundamentales que han ido creciendo con el paso de los años: futurismo, fantasía, realismo virtual y existencialismo.
- Demostrar que Borges fue el primer escritor latinoamericano que empezó a escribir ciencia ficción como tal. Por eso, estableceremos un punto de inflexión en la literatura de Borges como el padre de la ciencia ficción latinoamericana moderna.
- Plantear una visión panorámica de toda la literatura de ciencia ficción que nació después de Borges para estudiar su comportamiento a día de hoy.
- Aplicar el concepto de utopía a la realidad latinoamericana para hablar de lo insólito y lo maravilloso en Latinoamérica con el objetivo de llegar a un mismo destino–utopía, distopía y futurismo–, pues pensamos que en Latinoamérica las circunstancias modificarán la literatura hacia cierto destino posible.
- Investigar sobre las últimas corrientes narrativas en el universo de la ciencia ficción latinoamericana. Esto nos ayudará a entender mejor los instrumentos culturales en los que se fundamentará Edmundo Paz Soldán para crear su obra.
- Demostrar que la obra del escritor boliviano funciona como una alegoría perfecta de la evolución que ha seguido el tratamiento de lo utópico y distópico dentro de la ciencia ficción. En primer lugar, buscará la crítica interior utópica; en segundo lugar, creará su propia distopía; en tercer lugar, creará un camino alternativo hacia la política; en cuarto lugar, estará por encima del universo literario y creará la llamada trilogía del mal, donde demostrará todo su potencial a través de los elementos que habremos explicado anteriormente; y en quinto lugar, veremos hacia dónde se dirige cara al futuro para llegar a unas valoraciones finales conclusivas.

1.4 MOTIVACIÓN Y JUSTIFICACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

La idea de esta investigación nació a raíz de una carrera de fondo en el año 2013, cuando empecé a interesarme de lleno por la onda expansiva que estaba causando la ciencia y la tecnología en la literatura contemporánea en español. A partir de mi interés por el periodo actual, decidí dedicar mi Trabajo de Fin de Grado, en el año 2014, al

estudio de las últimas corrientes narrativas y en su relación, si cabía, con el panorama latinoamericano. De esta forma, bajo la dirección del Dr. D. Francisco Javier Díez de Revenga, en la Universidad de Murcia, estudié la narrativa de la Generación Nocilla, centrándome en el *Proyecto Nocilla* (2013) de Agustín Fernández Mallo. Previamente cabe mencionar que fue en 2013 cuando descubrí el movimiento Nocilla y el movimiento McOndo de la mano del Dr. D. Jesús Montoya Juárez. En mi estudio me dediqué más de lleno a conocer las narrativas contemporáneas de los escritores españoles y su relación con los latinoamericanos, no sin olvidar mi atención plena hacia el escritor gallego.

No obstante, mi interés por la narrativa latinoamericana ya había crecido a partir de las clases del Dr. D. Vicente Cervera Salinas en el año 2014, lo cual me llevó a cursar en el año académico 2014-2015 un Máster Oficial en Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Granada. Fue en este año donde aumentó mi interés por la narrativa latinoamericana actual, no tanto su relación con la española, como antaño, ni el movimiento McOndo en sí, sino, como venía diciendo, por su relación con la ciencia y la tecnología. De esta forma, mi amor por el campo de estudio aumentó con las clases de la Dra. Dña. Ana Gallego Cuiñas. Con su apoyo decidí embarcarme en la investigación de las últimas corrientes narrativas latinoamericanas y en su relación con la comunicación audiovisual. Debido a mi conocimiento previo me decanté por el escritor que más me había impactado de la generación McOndo: el boliviano Edmundo Paz Soldán. Por tanto, en mi Trabajo de Fin de Máster estudié el universo digital y las narrativas transmedia en la obra del escritor boliviano.

Sin embargo, a causa del corto periodo de tiempo que pude dedicar en su estudio, no pude abordar el género de la ciencia ficción en su obra, pues Paz Soldán pensaba ya igual que yo, arrastrado por los últimos avances científicos y tecnológicos: «la ciencia ficción será un nuevo realismo» (2014: s. n.). Y más concretamente, el realismo del siglo XXI.

Por ello, mi buena relación con la Dra. Dña. Ana Gallego Cuiñas y el Dr. D. Vicente Cervera Salinas me encaminó a llevar a cabo esta tesis doctoral sobre el escritor boliviano. Asimismo, tras una entrevista primera con los dos directores y la propuesta del Dr. D. Vicente Cervera Salinas de dedicar mi estudio enteramente a la ciencia ficción, teniendo en cuenta que era una parte del estudio que me hubiera gustado

abarcar en el Trabajo de Fin de Máster, fue quizás mi motivación más importante para el desarrollo de esta investigación.

Por otra parte, también me interesaba el campo de estudio por dos razones importantes: por tratarse de un género al que apenas se le había dedicado estudios en el mundo de la investigación y porque siempre me había interesado el análisis de la fantasía desde todas las disciplinas narrativas (literatura, cine, series, videojuegos, cómics, etc.). Sin embargo, era un género sobre el que yo mismo apenas había investigado (o leído), por lo que si no partía de cero, estaba muy cerca de ello. Aun así, me resultaba un reto bastante apetecible e interesante, ya que investigar sobre ciencia ficción era para mí abrir una puerta real en el muro que conducía a una realidad inmortal.

Además, siempre me había sentido atraído por el tratamiento de universos distópicos dentro de la literatura, el cine u otros medios audiovisuales. Es interesante ver cómo se ha convertido en el tema más abordado de los últimos años tras la emergente globalización producida a finales del siglo XX. La tecnología se ha transformado en una herramienta con doble intención posible: amar o temer. Por tanto, la creación de nuevos universos utópicos/distópicos se ha convertido en una idea recurrente dentro de la narrativa contemporánea.

1.5 FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

Esta tesis doctoral está encaminada a demostrar que el género de la ciencia ficción es un objeto de estudio clave en la investigación contemporánea, por lo que nuestra hipótesis reside en un crecimiento equilibrado del género en los últimos años desde un punto de vista social y artístico. Esto se debe principalmente a los avances científico-tecnológicos sobre los que se fundamenta la evolución del hombre. Por esta razón, pensamos que es conveniente destacar en la investigación los puntos inflexión importantes que se han dado en el pensamiento del hombre a lo largo de su historia y a partir de los cuales se ha revolucionado socialmente.

De ahí que los dos pilares de esta tesis doctoral –el estudio de la ciencia ficción y el estudio de la utopía– vayan a resaltar un análisis detenido y pormenorizado del pensamiento social a raíz de estos dos campos de estudio.

Tal y como veremos, la historia de la ciencia ficción tiene dos puntos de inflexión importantes, los cuales han conseguido una consolidación del mismo en el

campo literario, así como un arraigo del género en el lector de su época. Estamos hablando de la primera obra publicada de ciencia ficción, que fue *Frankenstein o El moderno Prometeo* (1818) de Mary Shelley (1797-1851), y el nacimiento como tal del término "ciencia ficción", que vino de la mano de Hugo Gernsback (1884-1967) en 1926.

Nuestra teoría es que tanto como la publicación de la novela de Shelley como la concepción del término de Gernsback fueron el resultado, entre otras cosas, de una serie de revoluciones sociales que vivieron en su tiempo. De esta manera, cuando Mary Shelley publicó *Frankenstein* en 1818, estaba llegando a su fin la Primera Revolución Industrial (segunda mitad del siglo XVIII-1820, 1940) y, cuando Hugo Gernsback concibió el término en 1926, acababa de llegar a su fin la Segunda Revolución Industrial (1850, 1970-1914).

Por lo tanto, vemos que toda revolución industrial, científica y tecnológica implica también una revolución social. De ahí que nuestro campo de estudio de la ciencia ficción se fundamente en los cambios de modernidad y su forma de admirar el mundo, como sucedió en el cambio de siglo (XIX-XX):

> La industria cultural representaba para Adorno un completo retorno a la prehistoria bajo el signo de la recurrencia eterna de lo mismo. Mientras que parecía negarle a la cultura de masas su propia historia, la crítica de Adorno al *exposé* de los pasajes de Benjamin muestra claramente que veía el periodo final del siglo diecinueve como una prefiguración de esa mercantilización cultural que terminó de organizarse plenamente en la industria cultural del siglo veinte. (Huyssen, 2006: 63)

Por tanto, en el terreno de la ciencia ficción estableceremos la Modernidad como el fundamento primero de ver las cosas, una época que se encuentra justamente entre los dos puntos de inflexión que estamos tratando. Por lo tanto, hablaremos de prehistoria de la ciencia ficción cuando nos refiramos a la ficción especulativa que surgió antes de la Modernidad, pues «aunque es indudable que la Revolución Industrial y los consiguientes progresos científicos y técnicos explican la eclosión de la ciencia ficción en el siglo XIX, no puede ignorarse que antes la ciencia existía, aunque se llamase alquimia, y antes magia» (Hernúñez, 2012: 24). Hablaremos de protociencia-ficción cuando nos refiramos a la ficción científica que surgió durante la Modernidad, entre Shelley y Gernsback, pues «la ciencia ficción solo pudo comenzar a existir como forma literaria cuando al ser humano le resultó concebible un futuro diferente» (Scholes y

Rabkin, 1982: 17). Por otra parte, hablaremos de ciencia ficción moderna a partir de Gernsback, pues tal y como afirma Philip K. Dick (2005), en la ciencia ficción moderna, «la desfiguración conceptual (la idea nueva, en otras palabras) debe ser auténticamente nueva, o una nueva variación sobre otra anterior» (10). Por último, hablaremos de ciencia ficción actual cuando nos refiramos a la ciencia ficción de finales de siglo XX hasta la actualidad, que es característica «as a result of the emergence of accademic appreciation» (Luckhurst, 2005: 167).

Cabe señalar, en última instancia, en relación a la fundamentación de la ciencia ficción, que igual que a principios del siglo XX se dio un cambio de pensamiento humano, también se dio durante la segunda mitad del siglo XX, pues autores como Jameson (2009) se refirieron a él como postmodernidad al tratar la ciencia ficción de esta época como tal, pues «la ciencia ficción postmoderna […] muestra un apetito en apariencia insaciable por las visiones historicistas de otros modos de producción» (107).

Por otra parte, en Latinoamérica, el género llegó de forma tardía en relación al mundo occidental; por lo que su literatura se llevó a cabo tomando otros referentes teóricos e históricos, pues fue en 1944, con *Ficciones* de Jorge Luis Borges, cuando el género arrancaría con su consolidación, a pesar de que tuvo antecedentes más que evidentes. A partir de ahí, arrancó en el continente fundamentándose y formándose a partir de lo insólito y lo maravilloso hasta el fin de siglo, que, a raíz del fenómeno de la globalización y la entrada de la sociedad global en la era de la información y la comunicación, iría en paralelo con el resto del mundo.

En cuanto al estudio de la utopía, podemos establecer también dos puntos de inflexión universales: el paso durante la Modernidad de utopía clásica a utopía-distopía y el paso de distopía a visión futurista mediante la crítica social y política, lo cual desemboca en clave de ciencia ficción. Ambos puntos de inflexión se darían durante el siglo XX. Además, estos cambios teóricos son desarrollados propiamente a partir de estudiosos emblemáticos del canon como Dahrendorf (1971), Durkheim (1982) o Mannheim (1996), entre otros.

Por otro lado, en Latinoamérica el concepto de utopía ha estado muy arraigado desde su "descubrimiento" en adelante: desde las crónicas de Indias, pasando por la literatura colonial y toda la literatura del siglo XX hasta el presente. La utopía de

América será una de los fundamentos teóricos más importantes sobre los que se va a sustentar el pensamiento del hombre latinoamericano a lo largo de su historia.

1.6 MARCO DE INVESTIGACIÓN

En el marco de investigación voy a detenerme en dos puntos esenciales previos a la redacción de la tesis doctoral que son: el estado de la cuestión y las fuentes utilizadas.

En relación al estado de la cuestión, he de repetir que el género de la ciencia ficción no ha sido un campo dentro de la literatura que haya sido muy abordado. Teniendo en cuenta lo anunciado hasta el momento, el género como tal se fundó en la década de los años veinte en el mismo siglo XX. A pesar de todo, la prehistoria del género tampoco ha sido demasiado estudiada, aunque quizás lo haya sido a partes iguales, pues sobre todo, la ciencia ficción moderna y, sobre todo, la actual apenas han sido un campo de investigación muy trabajado.

Concretamente, sobre la ciencia ficción y la utopía en la novelística de Edmundo Paz Soldán no se ha escrito ninguna tesis y tampoco demasiados artículos de investigación. El interés de las tesis doctorales relacionadas con el campo de estudio cercano se ha decantado sobre todo por autores del canon y sobre la prehistoria de la ciencia ficción. De esta manera, fuera de España nos encontramos con estudios doctorales[2] constatando la importancia de los autores anteriores a Hugo Gernsback, como el estudio de Ivan Angus Wolfe (2009) de la Universidad de Texas (Estados Unidos) sobre "Arguing in Utopia: Edward Bellamy, Nineteeth Century Utopian Fiction, and American Rethorical Culture"; el estudio de Stacie L. Hanes (2013) de la Kent State University (Estados Unidos) sobre "The sense and sensibility of the 19th century fantastic" o el de Erin Michelle Erhart (2016) de la Brandeis University (Estados Unidos) sobre "England's Dreaming: The Rise and Fall of Science Fiction, 1871-1874". No obstante, ya en España encontramos un interés similar por el campo de estudio que precede a la ciencia ficción moderna, como vemos en los estudios de Fernando Darío González Grueso (2011) de la Universidad Autónoma de Madrid sobre "H. P. Lovecraft y la ficción científica género, poética y sus relaciones con la literatura oral tradicional";

2 La siguiente enumeración de estudios se llevará a cabo mediante un orden cronológico siempre atendiendo a la publicación o defensa de los mismos.

Juan Luis Pérez de Luque (2013) de la Universidad de Córdoba sobre "Communal decay: narratological and ideological analysis of H. P. Lovecraft's fiction"; María Isabel Jiménez González (2013) de la Universidad de Castilla-La Mancha sobre "Fantasía y realidad en la literatura de ciencia ficción de Edgar Allan Poe" y Cristina Pérez Arranz (2017) de la Universidad Complutense de Madrid sobre "Edgar Allan Poe desde la imaginación científica".

Por otra parte, desde un punto de vista general, las investigaciones doctorales sobre la ciencia ficción moderna son más cuantiosas. Fuera de España encontramos estudios tales como los de Kathryn Page-Lippsmeyer (2016) de la University of Southern California (Estados Unidos) sobre "The space of Japonese science fiction: Illustration, subculture, and the body in 'SF Magazine'"; Chad Andrews (2016) de la Trent University (Canadá) sobre "The technology of consent: American science fiction and cultural crisis in the 1980s" o Allison Kittleson (2016) de la Sant Louis University (Estados Unidos) sobre "Wound up about brave new seed: Biotechnology and the food industry in dystopian literature". Aunque también son recurrentes los estudios sobre autores emblemáticos del género, como los de Adella Irizarry (2013) de la Florida Atlantic University (Estados Unidos) sobre "The amtal rule: Testing to define in Frank Herbert's *Dune*"; Zachary Stewart (2013) de la Florida Atlantic University (Estados Unidos) sobre "Machina ex deo: Emboiments of evil in Dan Simmons's 'Hyperion Cantos'" o Naomi R. Mercer (2013) de The University of Wisconsin (Estados Unidos) sobre "'Subversive Feminist Thrusts': Feminist Dystopian Writingand Religious Fundamentalism in Margaret Atwood's 'The Handmaid's Tale', Louis Marley's 'The Terrorists of Irustan', Marge Piercy's 'He, She and It', and Sheri S. Teeper's 'Raising the Stones'" o Carl Fuerst (2014) de la Northern Illinois University (Estados Unidos) sobre "The lattice-work gun-stinging insect: The story of the genre in the science fiction novels of Philip K. Dick". Por otra parte, en España también encontramos más estudios doctorales sobre ciencia ficción moderna, y más concretamente sobre la ciencia ficción española, pero también sobre el canon universal. Entre ellos podemos mencionar los de Ángel Mateos-Aparicio Martín Albo (2004) de la Universidad de Castilla-La Mancha sobre "Elementos de ciencia-ficción en la narrativa norteamericana y británica de posguerra: W. Golding, K. Vonnegut, R. Bradbury y J. G. Ballard"; Óscar Casado Díaz (2006) de la Universidad Autónoma de Madrid sobre "Interpretación y apertura de una

obra española de ciencia ficción: La Nave de Tomás Salvador"; Daniel Saíz Lorca (2006) de la Universidad Complutense de Madrid sobre "La literatura checa de ciencia ficción durante el periodo de entreguerras"; Fernando José Alcantarilla Hidalgo (2007) de la Universidad Nacional de Educación a Distancia sobre "Utopía y derechos humanos: los derechos del hombre en sociedades ideales"; Noemi Novell Monroy (2008) de la Universitat Autònoma de Barcelona sobre "Literatura y cine de ciencia ficción. Perspectivas teóricas"; Javier Martín Párraga (2009) de la Universidad de Córdoba sobre "Kut Vonnegut como postmodernista disidente: ética y estética de su novelística"; Germán José Hesles Sánchez (2013) de la Universidad Complutense de Madrid sobre "El viaje en el tiempo de la literatura de ciencia ficción española"; Mikel Peregrina Castaños (2014) de la Universidad Complutense de Madrid sobre "El cuento español de ciencia ficción (1968-1983): los años de 'Nueva Dimensión'"; Irene Sanz Alonso (2014) de la Universidad de Alcalá sobre "Redefining humanity in science fiction: the alien from an ecofeminist perspective"; Jaume Llorens Serrano (2016) de la Universitat Autònoma de Barcelona sobre "La trascendencia del homo sapiens: el icono del posthumano en la ciencia ficción"; Luis Dochao Moreno (2016) de la Universidad Complutense de Madrid sobre "Propuesta de un análisis metafórico-poético de una novela de ciencia ficción: 2001, una odisea en el espacio" y Alejo Gabriel Steimberg (2016) de la Universidad de Extremadura sobre "La realidad bajo ataque: La resurrección de lo fantástico en la ciencia ficción ontológica de Philip K. Dick".

Por otra parte, no son pocos los estudios recientes sobre el género de la ciencia ficción, entre las fuentes más renombradas se encuentran los autores ya mencionados: *El sentido de la ciencia ficción* (1966) de Pablo Capanna, *Qué es verdaderamente la ciencia ficción* (1971) de Franco Ferrini, *¿Qué es la ciencia ficción?* (1977) de Yuli Kagarlitski, *Sobre la ciencia ficción* (1981) de Isaac Asimov, *Introducción a la literatura fantástica* (1981) de Tzvetan Todorov, *La ciencia ficción: historia ciencia perspectiva* (1982) de Robert Scholes y S. Eric Rabkin, *Modern fantasy: the hundred best novels, and english-language selection, 1946-1987* (1989) de David Pringle, *Ciencia ficción, guía de lectura* (1990) de Miguel Barceló, *The Encyclopaedia of Science Fiction* (1993) de Peter Nicholls, *¿Extranjero en tierra extraña?* (2005) de Enrique Córdoba Cornejo, *Science Fiction* (2005) de Roger Luckhurst, *The history of Science Fiction* (2006) de Adam Roberts, *Arqueologías del futuro: El deseo llamado*

utopía y otras aproximaciones de Ciencia Ficción (2009) de Fredric Jameson, *La prehistoria de la ciencia ficción, del tercer milenio antes de Cristo a Julio Verne* (2012) de Pollux Hernández Núñez, *Historia y antología de ciencia ficción española* (2014) de Julián Díez y Fernando Ángel Moreno, *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico* (2016) de David Roas e *Historia de la ciencia ficción en la cultura española* (2018) de Teresa López-Pellisa

Por otra parte, muchos han sido los estudios que se han llevado a cabo sobre el concepto de utopía. Algunos de los más emblemáticos quizás sean: *La sociedad abierta y su enemigos* (1967) de Karl Popper, *Sociedad y libertad* (1971) de Ralf Dahrendorf, *Uso y abuso de la historia* (1972) de Moses I. Finley, *El socialismo* (1982) de Émile Durkheim, *El final de la utopía* (1986) de Herbert Marcuse, *Utopías sociales contemporáneas* (1994) de Enrique González Mata, *Ideología y utopía* (1996) de Karl Mannheim, *Entre filosofía y literatura* (1999) de Michel Foucault y *The Communist Horizon* (2012) de Jordi Dean. No hablamos de aquellas fuentes que mantienen cierta relación con el estudio de la utopía, ya que hemos señalado solo las más generales.

En cuanto a los artículos de investigación más relevantes en relación al estudio de la ciencia ficción, podemos señalar entre ellos: «La primera novela española de ciencia ficción: "On hand… Offhand"» (1957) de Theodore Sturgeon, Un viaje a Saturno en el siglo XIX» (1987) de Brian J. Dendle, «Cyberpunk as social theory: William Gibson and the sociological imagination» (1991) de Roger Burrows, «¿Qué es la ciencia ficción?» (1994) de Guillem Sánchez y Eduardo Gallego, «Cultures of Thecnological Embodiment: An Introduction» (1995) de Mike Feartherstone y Roger Burrows, «Apuntes para la historia de la Ciencia Ficción española: Españoles que fueron a la Luna» (1997) de Augusto Uribe, «A semiose da fantasia literária» (2001) de Julio César Jeha, «La amenaza de lo fantástico» (2001) de David Roas, «Hugo Gernsback: cruzado escéptico» (2004) de Ron Miller, «¿Tecnología y ciencia, o solo tecnología? Hacia una reivindicación literaria» (2007) de Emilio Juan López Devesa, «Panorama de la ficción científica y especulativa española moderna y su recepción hasta la guerra civil de 1936» (2014) de Mariano Martín Rodríguez y «La literatura de lo insólito. Una tipología» (2017) de Carlos Abraham.

En cuanto a los artículos de investigación más relevantes en relación al estudio de la utopía, podemos señalar entre ellos: «Diversidad de utopías literarias» (1982) de

Northrop Frye, «De la utopía clásica a la distopía actual» (1985) de Luis Núñez Ladevece, «El declive de la utopía» (1990) de Christa Quintanilla, «Distopía. Otro final de la utopía» (1991) de Estrella López Keller, «Utopía, progreso y revolución como categorías explicativas en la historia del pensamiento» (1995) de Amable Fernández Sanz, «Realidad y visión investigativa social-reflexiva del mundo: entre la utopía y lo real más allá de lo pensable» (2003) de Erika Jailler Castrillón, «Rostros de lo otro: la trayectoria de la conciencia utópica» (2004) de Marcel Gauchet, «Utopía: Historia, concepto y política» (2005) de Adrián Celentano, «Historia y lógica del concepto de utopía» (2006) de Yohanka León del Río, «La utopía cosmopolítica» (2008) de Burhan Ghaoulin, «Ciudades ideales, Ciudades sin futuro. El porvenir de la Utopía» (2010) de Rodrigo Castro Orellana, «De horizontes, utopías y distopías» (2010) de Miguel Alberto González González, «Una aproximación al concepto de utopía» (2010) de Andrés Suzzarini Baloa, «Notas sobre dominación y temporalidad en el contexto postmoderno a propósito de la utopía» (2012) de Francisco Martorell Campos, «Mito político, rito y utopía: límites conceptuales y zonas grises» (2013) de Gaston Sourojoun o «Urban and Natural Sapaces in Dystopian Literature Depicted as Opposed Scenarios» (2014) de Ángel Galdón Rodríguez.

Por último, cabe destacar que por lo que se refiere a la narrativa de Paz Soldán, pocos críticos la han analizado en su conjunto –Jesús Montoya Juárez (2007), Belén Ramos Ortega (2013), Sophie von Welder (2015), Pablo Sánchez (2016), José Seoane Riveira (2017), entre otros– y han descubierto en ella el ingrediente de la ciencia ficción, acompasado con el elemento utópico que proponemos en este trabajo. Las publicaciones que hemos encontrado en bases de datos (ISI, Scopus, MLA, Latindex) relacionadas con nuestro género narrativo en la obra pazsoldiana analizan este asunto como un elemento más sin reparar en su importancia, aunque las mencionaremos –a manera de estado de la cuestión– en el tercer capítulo temático. Nuestro objetivo en los últimos capítulos es cubrir una línea de investigación inédita en el campo de la crítica literaria hispanista.

1.7 METODOLOGÍA

En esta investigación utilizaremos diversas categorías metodológicas, que quedarán reflejadas en las referencias bibliográficas y en la información que utilizaremos, unificadas siempre por dicha diversidad.

Para el primer capítulo temático (2.), utilizaremos una metodología con base en los enfoques sociológicos, historiográficos, artísticos, antropológicos, filosóficos, científicos, tecnológicos, políticos y teórico literarios, a partir de los cuales desarrollaremos los conceptos fundamentales como es la ciencia ficción, la utopía, la distopía, el futurismo, la fantasía, el realismo virtual y el existencialismo.

En el segundo capítulo temático (3.), utilizaremos una metodología similar, pues cabe decir que la diferencia con respecto al punto anterior se halla en la geografía.

Por último, en el último capítulo (4.), que es a la vez más práctico, combinaremos la teoría y la crítica anteriormente desarrollada, junto con la hermenéutica, para analizar la obra novelística de nuestro autor.

Respecto al campo de estudio que abarcamos, es interesante tomar como referencia procedimientos metodológicos que nos ayuden a entender a la sociedad contemporánea. De ahí que nos apoyemos durante todo el trabajo en los estudios culturales. La ciencia ficción es un género que se ha entendido en Latinoamérica durante la segunda mitad del siglo XX como una copia de lo que se venía haciendo fuera. Por tanto, nos basamos en los estudios culturales para estudiar a cada sociedad con sus respectivos estudiosos, pues

> los estudios culturales surgen como la necesidad de comprender el contexto; sin embargo el motivo por el cual empieza a dar el concepto de estudios culturales es por la insatisfacción respecto otras disciplinas no solo por sus contenidos sino también por las limitaciones. A pesar de ello no se podía descartar la relación que los estudios culturales mantenían con esas otras disciplinas. (Rosas Pineda, 2012: 3)

De esta manera, creemos importante utilizar bases latinoamericanas para conocer el pensamiento latinoamericano, igual que empleamos bases norteamericanas para conocer el pensamiento norteamericano o bases europeas para conocer el pensamiento europeo; aunque hay que destacar voces universales que han escrito sobre otros pensadores apoyándose en críticas anteriores. No obstante, en esta tesis doctoral intentaremos partir del fenómeno global para acercarnos poco a poco al estudio

específico, pues sobre todo en Latinoamérica y en la estela que sigue nuestro escritor, los estudios culturales han sido importantes para establecer los cimientos de la raíz transcultural. Según Padilla (2003):

> Arriesgamos en plantear que en América Latina se produjo, como dijera Bourdieu, un efecto del campo, generado por intereses institucionales-académicos, que impusieron un rótulo a una serie de trabajos que se venían realizando en el cruce de tres disciplinas: antropología cultural, sociología y comunicación social. El producto de este cruce disciplinario, expresado en estudios sobre las transformaciones del mercado simbólico, las culturas populares, el desarrollo de la industria cultural y el vertiginoso avance de las nuevas tecnologías de la información, ahora es agrupado bajo el nombre de Estudios Culturales. (11)

De esta manera, los estudios culturales circundarán el estudio de los dos pilares que sustentan esta tesis: la ciencia ficción y la utopía. Para el estudio de la ciencia ficción, como ya hemos aludido, se ha usado una metodología sociológica que paso a enumerar, señalando tan solo los más destacados de cada ámbito: Sábato (1970) y (1983), Baudrillard (1978), Gates (1996), Castells (1998), Bauman (1999) y (2012), Freud (2002), Benjamin (2003), García Canclini (2004), Debord (2007), Fernández Porta (2007) o Crary (2008); antropológica: Ortiz (1983), Jameson (1996), Startori (1998) o Huyssen (2006); filosófica: Lacan (1977), Comte (1980) o Heidegger (2005); científico-tecnológica: Asimov (1981), McLuhan (1996), Jenkins (2011) o Scolari (2013); política: Dean (2012); y teórico-literaria, artística e historiográfica: Lovecraft (1945), Capanna (1966), Ferrini (1971), Kagarlitski (1977), Todorov (1981), Toffler (1981), Scholes y Rabkin (1982), Barceló (1990), Pringle (1989), Nicholls (1993), Aracil y Rodríguez (1998), Córdoba Cornejo (2005), Luckhurst (2005), Roberts (2006), Hernúñez (2012), Mora (2012), Díez y Moreno (2014) o Roas (2016); aparte de una general y básica: Amorós (1981), Coleridge (1983a) y (1983b), García Berrio y Huerta Calvo (1995) o Bozzeto (2008), que nos sirve para todo el trabajo.

Por otra parte, para el estudio de la utopía, como también hemos aludido, se ha usado una metodología similar, es decir, sociológica: Popper (1967), Dahrendorf (1971), Marcuse (1986), Mannheim (1996) o Jameson (2009); antropológica: González Mata (1994) o Foucault (1999): filosófica: Durkheim (1982), Kierkegaard (2001), Schopenhauer (2003), Heidegger (2005) o Sartre (2006); científico-tecnológica: Virilio (1997); política: Rousseau (2004), Dean (2012) o Marx (2014); y teórico-literaria,

artística e historiográfica: Finley (1972); aparte de la general y básica: Amorós (1981), Coleridge (1983a) y (1983b), García Berrio y Huerta Calvo (1995), Bozzeto (2008), que nos sirve para todo el trabajo.

Cabe mencionar que no es una lista cerrada y que todas las disciplinas se encuentran en contacto permanente.

En esta línea, buscaremos los pilares fundamentales de la novelística de Edmundo Paz Soldán, lo cual nos dará la llave para entender el nuevo realismo por el que opta nuestro autor a partir de la modalidad distópica en clave de ciencia ficción.

EL SENDERO HACIA
LA CIENCIA FICCIÓN

2 EL SENDERO HACIA LA CIENCIA FICCIÓN

> […] la puerta en el muro era una puerta real
> que conducía a una realidad inmortal […]
> (Wells 2003: 7)

El desarrollo de las nuevas tecnologías ha propiciado que en los últimos años el elemento científico se haya convertido más que en una realidad: en nuestro presente y en nuestro futuro. De esta manera, la ciencia ficción ha sido el género mítico y el motivo clave en el que se ha apoyado la literatura para crear vida más allá de nuestra propia realidad. Hoy la ciencia ficción participa en nuestro tiempo de forma total, por lo que estudiosos como Capanna (1966) o Barceló (1990), entre muchos otros, se han enfrentado durante toda la historia del género a una narrativa que ha recibido el público lector sin tiempo ni espacios concretos. Los tiempos imaginados por Platón, Moro, Campanella, Shelley, Verne, Poe, H. G. Wells, Orwell, Gernsback, Asimov, Bradbury, Dick, Le Guin, Lem, Ballard, Golding, Gibson o Stephenson han llegado y se encuentra anclado en nuestro presente. Sin embargo, debido a la continua transformación del término 'ciencia ficción' a lo largo de su historia, es necesario que nosotros planteemos uno propio para adoptar así una postura única en nuestra investigación. Asimismo, nuestra hipótesis es que la ciencia ficción funciona como una forma de narrar historias, ya sea en un medio o en otro, cuya creación parte de una visión distópica, científica, tecnológica y filosófica y se encamina hacia un futuro ficcional apocalíptico o postapocalíptico, representado a través de unos personajes vacíos, mediante una línea espacio-tiempo fácilmente alterable y cuyo final depende siempre de una conciencia social politizada para poder cerrar un ciclo que se intuía desde el principio de la historia. No obstante, a lo largo del estudio fundamentaremos nuestro análisis y analizaremos hasta qué punto llega nuestra hipótesis.

2.1 CONCEPTO DE CIENCIA FICCIÓN

Muchos han sido los estudiosos que han intentado definir el concepto de ciencia ficción –Pablo Capanna (1966), Franco Ferrini (1971), Isaac Asimov (1981), Robert Scholes y S. Eric Rabkin (1982), Miguel Barceló (1990), Philip K. Dick (2003), Enrique Córdoba Cornejo (2005), Roger Luckhurst (2005), Pollux Hernúñez (2012), Carlos Abraham

(2017), entre otros–, y lo cierto es que cada uno de ellos lo ha conseguido explicar a su manera. Los teóricos "cientificistas" nos han dado su punto de vista y han planteado su estado de la cuestión. Pues tal y como dice Abraham (2017):

> El establecimiento de una definición convincente de géneros como la ciencia ficción o la literatura fantástica es un objetivo buscado desde hace tiempo en la teoría literaria. Sin embargo, no se han propuesto tipologías que sean lo bastante descriptivas de su objeto de estudio como para resultar una herramienta útil para el investigador. (283)

En nuestro caso, partiremos de los grandes escritores tradicionales y realizaremos un análisis concreto, encaminándonos hacia aquellos más recientes, para llegar así a una definición propia que sea capaz de englobar a todos y a cada uno de los escritores que se han atrevido a jugar en dicho campo. Para ello nos apoyaremos en la clasificación diacrónica que realizan los estudiosos Roberts Scholes y S. Eric Rabkin (1982) en *La ciencia ficción: historia, ciencia, perspectiva*, ya que consideramos que es una de las visiones mejor fragmentadas y mejor estudiadas.

¿En qué pensamos cuando hablamos de ciencia ficción? Mediante un primer acercamiento, pensamos en un tiempo futuro, a veces indefinido, donde la tecnología ha llegado a su pleno apogeo. También pensamos en extraterrestres o en seres inimaginables que van más allá de la propia realidad. Quizá sean robots o solo alienígenas. Por otra parte, también nos viene a la cabeza una temática en la que el hombre puede llegar a ser condenado por su propia creación, es decir, donde la tecnología absorbe el papel del mismo y se hace con el poder: lo postapocalíptico. Ejemplo de todo ello sería *La máquina del tiempo* (1895) de H. G. Wells o *Yo, robot* (1950) de Isaac Asimov.

De esta manera, a simple vista podemos apoyarnos en la definición que propone Miguel Barceló (1990) del concepto:

> […] la mejor definición del contenido de la ciencia ficción se refiere a su característica como literatura formada por narraciones en las que el elemento determinante es la especulación imaginativa. Algo de ello existe en la acepción popular que etiqueta como «ciencia ficción» cualquier perspectiva eminentemente especulativa y con pocos visos de realidad en el mundo de hoy. (27)

Por tanto, tenemos que estudiar el concepto de ciencia ficción a lo largo de su historia para entender la perspectiva de Barceló (1990); para ello señalaremos tres

etapas importantes que son claramente marcadas por dos puntos de inflexión: la publicación de la primera novela catalogada como ciencia ficción y la utilización por primera vez del término. Así pues, por una parte, nos aventuramos a decir junto a otros estudiosos ya citados como Pablo Capanna (1966), Robert Scholes y Eric S. Rabkin (1982), Miguel Barceló (1990) o Roger Luckhurst (2005) que la primera gran obra de ciencia ficción que se publicó fue *Frankenstein o El moderno Prometeo* de Mary Shelley en 1818. Por otra parte, hay que señalar que el segundo punto de inflexión se dio en 1926, cuando Hugo Gernsback utilizó por primera vez el concepto en la portada de la revista *Amazing Stories*.

> Originariamente [Gernsback] había pensado en llamar a su revista «Ficción Científica». […] ¿Por qué no combinar las palabras eliminando una de las dos sílabas? Tenemos entonces «cientificción». Pero es una palabra horrible, difícil de entender. […] Gernsback [la] usó en: *Historias Sorprendentes: La Revista de Cientificción*. […] Cuando abandonó la revista, fundó *Historias de Maravillas Científicas*. En su primer número (junio de 1929), usó el término «ciencia ficción» (*Sciente Fiction*) y la abreviación «s.f.». (Asimov, 1981: 20)

De este modo, no todo empezó en el viaje a la luna de Julio Verne o en la nave espacial de Olaf Stapledon. En la ciencia ficción, no ha hecho falta salir fuera de la Tierra, pues entonces ya hubo visionarios que pensaron en ideas inimaginables e imposibles para su época, de ahí que previamente se hablara de "literatura de emancipación" o "literatura especulativa". Como bien refleja Pollux Hernuñez (2012), antes de que surgiera *Frankenstein o El moderno Prometeo* (1818), hubo una prehistoria de la ciencia ficción. Esta se remonta hasta el poema de Gilgamesh (*ca*. 2500-2000 a.C.), cuyas hazañas fueron típicas de la ciencia ficción, como su viaje al Bosque de los Cedros para vencer al monstruo Humbaba o su descenso al fondo del mar en busca de la eterna juventud.

> «El sueño que has tenido,
> Amigo mío, este,
> Humbaba, Como
> Antes de que se ilumine la aurora,
> Ante él nos alzaremos
> Furiosos contra Humbaba
> nos lanzaremos; Contra él, nosotros.
> Mañana, recibiremos de Shamash una buena noticia». (Anónimo, 2007a: 100)

Este estudio también alude a los cuentos egipcios y al *Libro de los muertos* (*ca*. 1550-50 a.C.), en el que se habla sobre un viaje espacial.

> ¡Que yo sea capaz de penetrar en el Más Allá
> en forma de Halcón!
> ¡Que yo sea capaz de atravesar los Espacios
> celestes en forma de Fénix Estelar!
> ¡Habiendo recorrido los caminos en paz,
> en el bello Reino del Amenti Frente al Lago de
> [Osiris,
> para allí adorarlo, Señor de la Vida Eterna! (Anónimo, 2003b: 227)

Como vemos, son etapas de la historia en las que la tecnología aún estaba por descubrir, por lo que no podemos emplear el concepto de ciencia ficción; sin embargo, ya había indicios de algo que iba más allá de lo real: el elemento fantástico.

Asimismo, en la prehistoria que señala Pollux Hernuñez (2012), podemos decir que el antepasado mítico de la ciencia ficción fue el mismo *topos* que lo seguirá desde *Frankenstein* (1818) en adelante: la fantasía. De esta manera, nos aventuramos a afirmar que la ciencia ficción nació de algún modo en clave fantástica. Para esa prehistoria la ciencia ficción era puramente fantasía. Un término que no se utilizaría hasta el siglo XX pero que aun así ya estaba presente sin estarlo. En otras palabras, la ciencia ficción sería una ramificación de la misma. En la literatura griega, concretamente en la *Odisea* (*ca*. s. VIII-VII a.C.), de Homero, Ulises viaja al inframundo para ver a los fantasmas del pasado y ve seres increíbles en lugares fantásticos. Seres propios de la mitología griega que podrían ser fácilmente personajes ficticios en las novelas de Arthur C. Clarke:

> »»¡Oh divino hijo de Laertes! ¡Ulises fecundo en recursos! ¿Qué otra empresa aún más arriesgada que las muchas que ya cometiste, ¡desdichado!, meditas aún cuando tienes la audacia incomparable de descender al Orco, donde residen los muertos privados de sentidos y que ya no son sino vanas sombras de lo que fueron en vida? (Homero, 2007: 171)

No obstante, el primero que alude muy bien a esta ciencia ficción prehistórica es sin duda Platón (*ca*. 427-347 a.C.) en su diálogo *Timeo* (*ca*. 360 a. C.). En él habla sobre una isla fantástica y adelantada a toda una generación de hombres.

> […] frente al estrecho que vosotros denomináis "columnas de Hércules" (así decís) existía una isla que era más grande que Libia y Asia juntas. Desde ella los viajeros de entonces podían pasar a las otras islas, y desde estas a todo el continente que está situado / frente a ellas, a orillas de aquel verdadero mar. En efecto, cuando hay

> dentro del estrecho de que estamos hablando parece una bahía con una entrada angosta; aquel, en cambio, es realmente un mar, y la tierra que lo rodea podría llamarse con entera corrección y verdad "continente". Así pues, en esa isla Atlántida se consolidó una enorme y asombrosa potencia imperial que dominaba no solo la isla entera sino también muchas otras islas y partes del continente. (Platón, 1999: 97-98)

Para Robert Scholes y Eric S. Rabkin (1982) ya había todo un indicio de ciencia ficción en este diálogo. Ellos vieron en Platón el máximo antecedente de ciencia ficción actual, pues fue el primer gran escritor que desarrolló el mito de esa ciudad ideal en la que todo funciona perfectamente y cualquier ser humano es feliz en ella, es decir, para Platón la Atlántida era una utopía. Los seres que viven en ella viven en la sociedad perfecta. Los atlantes están mucho más desarrollados que los seres humanos y tienen secretos que nadie puede descifrar. Platón da a conocer su historia a través del diálogo *Timeo* para enseñar a la sociedad de la época clásica que no había pueblo más grande que el griego, pues finalmente un cataclismo natural acabó con la isla supuestamente perfecta, algo que no le había sucedido hasta entonces a la Grecia antigua. Por lo tanto, Platón marcó un punto importante en este género hasta entonces fantástico, ya que introducía el elemento utópico, algo que se convertiría en una de las claves fundamentales de la ciencia ficción. Además, hay que decir que estas ideas utópicas las desarrollaría también en *La República* (*ca*. 380 a.C.) y *Critias* (*ca.* 360 a.C.).

Lo mismo sucede con Luciano de Samosata, (*ca*. 120-192) en cuya escritura se hallaba un trasfondo científico ficticio de lo que vendría años después. En esta prehistoria había muy pocos visionarios que veían viajes a lugares inhóspitos. De entre ellos ahora encontramos a Luciano con sus sátiras. Su función netamente humorística satiriza para ver más allá del mundo. Se atreve a escribir sobre viajes a la luna, algo que haría Julio Verne veinte siglos después, sobre cosas que jamás vio, trató o aprendió de otros, que no existen ni pueden existir. Vemos aquí una idea clara de algo que todavía no se había inventado, de ahí la especulación. Luciano en su *Icaromenipo* (s. II), su personaje Menipo de Gadara consigue un ala de águila para poder viajar del monte del Olimpo a la Luna. Sin embargo, cuando intenta volar al Sol, los dioses enfadados deciden quitarle las alas.

> […] y exercitado en estos vuelos vine á conquistar grandiosas aventuras; y hallándome en el arte del volar maestro consumado, no temeroso qual los polluelos de los páxaros, me animé á mayores cosas: volé sobre el monte Olimpo, y sustentándome allí con viandas muy ligeras, empecé a volar derecho al cielo. / Al principio yo confieso que se me turbó algun tanto la cabeza por la profundidad que abaxo veía; mas al fin hecho á las armas, ó por mejor decir, hecho á las alas, vine á tolerarlo fácilmente: con ligereza atravesé las nubes; y cuando ya estaba cerca del cielo de la luna, confieso que me hallé muy fatigado […] (Luciano de Samosata, 1796: 162-163)

De este modo, a la Edad Media llega una serie de elementos que le servirá al escritor para la construcción de sus textos. Para entonces se desconocía la historia de Gilgamesh y el *Libro egipcio de los muertos*, entre otros, pero ya estaban presentes los mitos griegos y los mitos latinos. Asimismo, llega todo un eco de imaginería fantástica a través de la tradición oral: islas flotantes de oriente, extraterrestres oceánicos, etc. Algunas de esas imágenes las hallamos en *Las mil y una noches*, *El filósofo autodidacto* (siglo XII) de Ibn Tufail (1105-1185), *El Cantar de los Nibelungos* (*ca*. siglo XIII), *Amadís de Gaula* (1508) de Garci Rodríguez de Montalvo (1450-1504), *Orlando furioso* (1516) de Ludovico Ariosto (1474-1533) o *Gargantúa y Pantagruel* (1534) de François Rabelais (1494-1553). En todas ellas hay un elemento fantástico imposible de explicar que ha sido contaminado por todas las leyendas anteriores. En muchas de ellas vemos la magia como un leitmotiv, además de finales apocalípticos, genios dentro de lámparas o fáciles viajes a la luna.

Obviamente, todavía no hemos llegado a ese concepto de ciencia ficción sobre el que estamos indagando, pues aún la ciencia era magia y hechicería. Aun así, bien es cierto que el artefacto no humano de *Las mil y una noches* que se guardaba en la ciudad él solo y mataba a sus enemigos con un toque de trompeta se parece mucho a los personajes de Isaac Asimov. Concretamente nos estamos refiriendo a la figura que le regala el primero de los tres sabios, el sabio hindí, al rey Sabur en el cuento “Historia mágica del caballo de ébano”:

> Se acercó primero al trono el sabio hindí, se prosternó ante el rey, besó la tierra entre sus manos, y después de haberle deseado alegría y dicha en aquel día de fiesta, le ofreció un presente verdaderamente real: consistía en un hombre de oro, incrustado de gemas y pedrerías de gran precio, que tenía en la mano una trompeta de oro. // Y le dijo el rey Sabur: "¡Oh, sabio! ¿para qué sirve esta figura?". El sabio contestó: "¡Oh mi señor! este hombre de oro posee una virtud admirable! ¡Si le colocas a la puerta de la ciudad, será un guardián a toda prueba, pues si viniese un enemigo a tomar la plaza, le adivinará a distancia, y soplando en la trompeta que tiene a la altura de su rostro, le paralizará y le hará caer muerto de terror!". (Anónimo, 1990: 1189)

Si comparamos la figura que le regala el sabio al rey con los robots de Isaac Asimov, podemos entender que es un mismo personaje, pero con una distanciación espacio-temporal. Veamos pues el siguiente fragmento perteneciente al cuento "El hombre bicentenario" (1976):

> Si un hombre tiene el derecho de dar a un robot cualquier orden que no implique daño a un ser humano, debería tener la decencia de nunca dar a un robot una orden que supusiese daño para un robot, a menos que fuese imprescindible por razones de seguridad humana. Mucho poder lleva consigo mucha responsabilidad, y si los robots tienen tres leyes para proteger a los hombres, ¿es demasiado pedir que los hombres cuenten con una o dos leyes para proteger a los robots? (Asimov, 1992: 274)

Como vemos, el elemento fantástico está muy ligado a la magia en esta época, por lo que la propia escritura ya está en la búsqueda de esa explicación paranormal en la literatura. Los propios escritores se van convirtiendo en visionarios cada vez a mayor escala. Y vemos también cómo va evolucionando la propia narrativa.

No obstante, quien mejor bebe de toda esta tradición fantástica para desarrollar un concepto más afinado de lo que será la ciencia ficción es sin lugar a dudas el escritor prerrenacentista Tomás Moro (1478-1535) con su obra *Utopía*, escrita en 1516. Para él, Utopía es una isla con unas características de gobierno ideales. El escritor inglés recoge muy bien las ideas de Platón y su avanzada Atlántida en su novela. Además, al igual que el escritor griego, Tomás Moro utiliza también el diálogo en su obra para cuestionar la política y las costumbres de la isla. Sin embargo, al contrario que Platón, este no ensalza ninguna civilización, simplemente demuestra al lector cómo el gobierno ideal se halla en esta isla, que tiene a su vez una sociedad perfecta, cuya base se halla en la organización.

> […] cada diez años se cambian de casa, previo sorteo. / Los Utópicos se preocupan mucho por sus jardines. En ellos tienen vides, frutales, plantas y flores; una vegetación tan rica y tan cuidada, que nunca vi otra que diera mejor rendimiento ni que fuera más bella. Su afición a tales cultivos proviene, no solo de la satisfacción que les produce, sino de los concursos que celebran entre barrios para ver cuál tiene el más bello jardín. Difícil sería encontrar en toda la ciudad algo que mejor respondiera a las necesidades y a la diversión de todos, tanto que el fundador del Estado parece que se preocupó especialmente de crear esos jardines. / El plano de la ciudad fue enteramente trazado, desde el principio, por el propio Utopo. Pero el trabajo de ornato y perfeccionamiento lo dejó en manos de sus sucesores, viendo que una vida humana no hubiera bastado para ello. (Moro, 2011: 103)

Por lo tanto, vamos a proponer a Tomás Moro como uno de los precursores claros de la ciencia ficción. Al igual que Platón o Luciano, Tomás Moro escribía para ir más allá que el campo real. Sin nacer todavía la ciencia, Tomás Moro ya creó la clave fundamental sobre la que se sustentarían las primeras novelas de ciencia ficción: la utopía. Más adelante ahondaremos un poco más en este concepto, no sin antes decir que la sociedad perfecta será la búsqueda necesaria e inmediata de toda novela científico ficticia a lo largo del siglo XX, por lo que Tomás Moro es algo más que un visionario; junto a Platón es ya un creador nato.

Poco más de un siglo después nacería la novela que consideramos la total predecesora de la primera novela catalogada como ciencia ficción. Estamos hablando de *Los viajes de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift (1667-1745). Lo que hizo este escritor irlandés fue llevar a la máxima categoría, pero indirectamente, las ideas de Tomás Moro y su *Utopía*. Así pues, vemos cómo la cadena histórica de la prehistórica ciencia ficción se va conformando: Platón, Luciano, Moro y, ahora, Swift.

Los viajes de Gulliver se transforma en una especie de *Odisea* moderna en la que el personaje principal, cuyo nombre aparece en el título, sufre un naufragio y debe buscar la manera de llegar a casa. En esta novela en forma de diario hallamos una serie de hechos que de algún modo se asemejan a toda una tradición: seres humanos en miniatura, islas flotantes, criaturas deformes, seres inmortales, etc. Alegóricamente, el autor juega con su personaje haciéndole viajar por una cadena de “utopías” fantásticas, pues cada nueva isla se convierte en un mundo diferente.

> […] al mismo tiempo, difícilmente podrá concebir el lector de mi asombro al contemplar una isla en el aire, habitada por hombres que podían –por lo que aparentaba– hacerla subir o bajar, o ponerse en movimiento progresivo, a medida de su deseo. Pero, poco en disposición entonces de darme a filosofías sobre este fenómeno, preferí más bien observar qué ruta tomaba la isla, que parecía llevar quieta un rato. (Swift, 2013: 167)

La invisible ciencia ficción que nace de Jonathan Swift ya es algo más fuerte y poderosa que la que supuestamente encontrábamos en los autores anteriores. En otras palabras, la profesión inicial de Gulliver es la de cirujano, por lo que ya está presente la ciencia en el siglo XVIII, que es cuando el escritor irlandés escribió su novela. Ya vemos un parecido claro entre Gulliver y Frankenstein, pues ambos se dedicaban al mundo de la medicina, ambos experimentaron la propia ciencia y ambos vieron con sus propios ojos las fantasías del mundo. Swift escribe esta obra para ver los límites de la propia humanidad, es decir, para descubrir hasta dónde puede llegar el hombre con respecto a la naturaleza, ya que para encontrarse a sí mismo, antes debe buscar su reacción frente al mundo. Así pues, vemos en Jonathan Swift la influencia más directa de la primera gran obra caracterizada como ciencia ficción, que es *Frankenstein o El moderno Prometeo* (1818) de Mary Shelley (1797-1851).

La novela de la autora inglesa en 1818 se ha convertido en la primera gran obra del género que aquí estamos tratando. Desde su prólogo ya anunciaba algo nuevo:

> El acontecimiento que da interés a esta historia no tiene las desventajas inherentes a las narraciones que tratan de espíritus o magia. Me sedujo por lo nuevo de las situaciones que podía llegar a provocar, puesto que, si bien es físicamente imposible, otorga a la imaginación la posibilidad de adentrarse en las pasiones humanas con más comprensión y autoridad de las que ofrece el simple relato de hechos estrictamente reales. (Shelley, 1999: 9)

Estas palabras nos hacen pensar en un antecedente claro del concepto que anunciará un siglo después el cientificista Gernsback. Shelley ya veía un relato diferente, un relato que no estaba recogido con todos los elementos anteriores que habían tratado sus antecesores. Por un lado, tal y como afirma la escritora, su novela se olvida en un primer plano del elemento fantástico; en otras palabras, no pretende ser una historia más de espíritus y magia. Sin embargo, no puede evitar obviarlo, pues en nuestra opinión es la clave fundamental de la ciencia ficción. En esa primera puntualización, tenemos otro dato curioso, y es que los espíritus son las ánimas del relato fantástico, algo que ya

estaba presente en la época Antigua. No obstante, de *Frankenstein* (1818) nacerá otro subgénero esencial que reinará por el resto de los tiempos y, lo más importante, seguirá creciendo hasta el presente, como ocurre con la ciencia ficción. Estamos hablando del género de terror. Por ello, vemos cada vez más importante la novela de Mary Shelley, ya que fue el comienzo de algo que iría *in crescendo*: ciencia ficción, terror y fantasía. Hay que recordar que del caos nació la fantasía, y puesto que aquí sirvió de base fundamental en la narración, no por ello es lo más importante de ella, ya que lo que intentamos anunciar es que por primera vez la todavía invisible ciencia ficción superó al género fantástico en una historia y, paralelamente, seguiría superándolo como iremos viendo.

Por otro lado, lo que le llevó a crear esta historia fue una clara seducción por algo nuevo. De este modo, podemos decir que Mary Shelley era consciente de que estaba creando algo distinto, pues lo que para aquel entonces era algo imposible e irreal, a ella le generaba cierto interés sabiendo que al lector que estaba persiguiendo también le gustaría. No hay que olvidar que el relato fue construido a raíz de un encuentro con otros autores en Suiza, entre ellos Lord Byron (1788-1824) y su marido Percy B. Shelley (1792-1822). El objetivo del encuentro era escribir una historia terrorífica para después leerlas en conjunto. Así pues, la que más miedo suscitaría sería la elegida y la ganadora de dicha fortuita cita. De este modo, la única que llegó a ser concluida fue la de la escritora Mary Shelley, que además fue la que más miedo creó y la que mejor construida estuvo, sin lugar a dudas.

Por lo tanto, aun siendo conscientes de la imposibilidad del relato, para la autora y para el propio lector, este persigue algo que sin tener nombre o forma concreta, la propia novela se transforma en el espectro de su personaje, en un tiempo en el que la ciencia estaba naciendo. Sin embargo, no es hasta la Modernidad donde el arte y la ciencia se convierten en algo rupturista. Será en este siglo cuando se dé una ruptura con todo lo anterior (Amorós, 1981): técnicas narrativas relacionadas con la secuencia temporal, entrecruzamiento de distintos niveles de lenguaje, técnicas procedentes del cine (flash-back, narración en paralelo, etc.), géneros híbridos, experimentaciones temáticas y estilísticas, etc. Algunos de los autores corresponsables de dichas transformaciones serán: J. Joyce (1882-1941, W. Faulkner (1897-1962), M. Proust (1871-1922) o J. Cortázar (1914-1984).

La autora nos muestra la desesperación que llega a sufrir el personaje principal tras su acto deicida. El Doctor Víctor Frankenstein es un aficionado a las ciencias naturales y por eso decide llevar todo el afán a su máximo esplendor para hacer lo que nunca antes había hecho nadie: crear vida. Su objetivo es adquirir el papel de Dios y crear un híbrido a partir de los órganos vitales de personas que ya han fallecido. Finalmente lo consigue, aunque después se da cuenta de que fue un terrible error. Todo su mundo empieza a tambalearse y es cuando toma la decisión de acabar con su creación. Pero también entiende que lo único que esta quiere es encontrar la felicidad, es decir, tener a alguien más de su especie con quien compartir su pena. Hasta que no lo tenga, y si no lo tiene, no será feliz, pues necesita tener el cadáver de Frankenstein en sus manos.

Si obviamos el trasfondo que tiene la obra, podemos entenderla en cierta medida como una alegoría de la propia existencia. Dios hizo al hombre a su imagen y semejanza, al igual que hace el Doctor Frankenstein con su papel de Dios. Sin embargo, la creación nunca está contenta con su Dios y decide por ello vengarse. Así pues, su máxima influencia de algún modo es *El paraíso perdido* (1667) de John Milton (1608-1674). Esta es una epopeya alegórica y bíblica en la que el poeta inglés nos cuenta cómo Adán y Eva son desdichados al sentirse únicos. Al igual que sucede con Frankenstein, ambos se convierten en esa alegoría fantasmal del mundo.

> ¿Qué cosa podemos hacer mejor que volver al lugar en que hemos sido juzgados, postrarnos devotamente ante él, confesar con humildad nuestras culpas y pedirle perdón, regando el suelo con nuestras lágrimas, y exhalando profundos sollozos salidos de nuestros contritos corazones, en señal de sincero arrepentimiento y abnegación completa? Mitigará su rigor sin duda y dará al olvido su desagrado; ¿pues cuando más indignado y justiciero parecía, no brillaba en sus tranquilas miradas el afecto y la gracia y la compasión? (Milton, 1873: 249)

Por otra parte, Mary Shelley ya se atreve en su obra a introducir los matices de la ciencia con el objetivo de ir más allá. Aquí la ciencia aún no tenía avances inmediatos, pero ello decidió hacer crecer a su personaje inventando su papel de doctor. El hecho de hacerle fanático de las ciencias naturales ya es algo mítico en la literatura universal, pues el doctor hizo algo más que crear un hombre de la nada. Mary Shelley se atrevió a construir con todos sus conocimientos científicos el primer relato de ciencia ficción de la historia. Automáticamente, la novela de Mary Shelley se ha transformado en un mito

dentro de la literatura universal. En otras palabras, el mito de Frankenstein está presente en la mayoría de relatos de ciencia ficción. Y lo veremos más adelante. Así pues, ¿con qué concepto juega Mary Shelley? Podemos decir que el concepto de ciencia ficción que visiona la autora es una forma de creación fantástica, pero científica al mismo tiempo, aunque también terrorífica. Aun marcando un tiempo y un espacio reales, incita al lector a pensar en una irrealidad ficticia donde nada es lo que parece.

Con su obra, nada volvió a ser lo mismo. Desde el momento de su creación el concepto que ella creó sin darle un nombre concreto ya empezó a fabricar nuevos visionarios sobre la Tierra. Muchos fueron los escritores que intentaron ver más allá de lo que veían sus ojos; sin embargo, hasta que Gernsback le diera nombre, aún vendrían dos etapas más curiosas que tratarían la ciencia ficción como algo futurista para la época en la que se encontraban, pero más que futurista, diríamos avanzado.

Tras Mary Shelley, nació lo que muchos estudiosos han llamado una ciencia ficción primitiva –Ferrini, 1971; Scholes y Rabkin, 1982; Luckhurst, 2005–; no obstante, otros simplemente la han seguido denominando la gran prehistoria de la ciencia ficción –Barceló, 1990; Hernuñez, 2012–, pues hasta que no naciera el concepto como tal, todo era prehistoria.

Aun así, ya podemos anticipar una ciencia ficción que reside fuera del elemento sobrenatural. Nos apoyamos en Ferrini (1971) para afirmar que «toda narración fantástica puede ser transformada en una narración de ciencia ficción siempre que se elimine lo sobrenatural mediante la explicación de lo que se va fabulando» (59).

En esta nueva etapa vendría un elenco de escritores que sin lugar a dudas se convertiría en algo grandioso para la ciencia ficción, ya que nunca jamás caerían en el olvido los escritores de esta generación. Estamos hablando de cuatro escritores emblemáticos en la ciencia ficción: Julio Verne, Edgar Allan Poe, Edward Bellamy y Edgar Rice Burroughs. Cada uno de ellos hizo que la época que les había tocado vivir fuera tan importante como cualquier otra. Todos ellos sabían que estaban escribiendo sobre algo que no era fantasía, que no era solo utopía. Y sabían que la tecnología y la ciencia eran las claves de la nueva narrativa, es decir, eran el futuro.

Paralelamente al mundo anterior a *Frankenstein* (1818), todo lo posterior continuará con esa búsqueda utópica de la ciudad ideal y de sus claves fantásticas. El francés Julio Verne (1828-1905) es el visionario total por excelencia del siglo XIX. Su

concepto de ciencia ficción supera con creces a todo su siglo. *Viaje al centro de la Tierra* (1864), *Veinte mil leguas de viaje submarino* (1869), *De la Tierra a la Luna* (1865), *La isla misteriosa* (1874), *Cinco semanas en globo* (1863), *Dueño del mundo* (1961) o *Héctor Servadac* (1877) son algunas de las obras maestras del escritor francés que revolucionó toda la historia en general y toda su época en particular. De algún modo, es un escritor que bebe mucho de Daniel Defoe (1660-1731) y de Auguste Comte (1798-1857). En el siglo XIX nace una literatura de divulgación científica en cuya base residen dos concepciones intelectuales de la época: el socialismo romántico y el positivismo (Sunyer Martín, 1988). Tanto el primero como el segundo se asentarán y serán la puesta en marcha de este nuevo germen cientificista. El socialismo romántico marcará un énfasis en la ciencia y en la industria que guiarán al hombre hacia un porvenir de felicidad, dentro de un marcado progreso material y moral. El positivismo lleva consigo una nueva forma de actuar y una nueva visión del hombre hacia el mundo, con él la razón se convierte en el único elemento válido. De ahí que las ideas positivistas de Comte (1980) favorezcan la aparición de la novela realista, basada en la verosimilitud de los elementos. Asimismo, en la época que le había tocado vivir, sus narraciones eran consideradas fantasías científicas (Asimov, 1981: 9), un término que suele emplearse en ocasiones en la actualidad. Sin embargo, aquí se utiliza el término 'fantasía', que proviene de la palabra griega 'φαντασ', que a su vez significa imaginación. Por lo tanto, es correcto hablar de fantasía cuando la historia no está limitada por la ciencia, pues cuando llega a cruzar esa barrera, deberíamos hablar ya de ciencia ficción. S. T. Coleridge (1975) difiere en su *Biographia Literaria* (1817), por un lado, entre imaginación primaria y secundaria y,

> The imagination then I consider either as primary, or secondary. The primary imagination I hold to be the living power and primer agent of all human perception, and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I am. The secondary I consider as an echo of the former, co-existing with the conscious will, yet still as identical with the primary in the kind of its agency, and differing only in degree, and in the mode of its operation. (304)

por otro lado, fantasía. Con esta última (*fancy*), se refiere a una memoria que está más allá del espacio-tiempo y que recibirá los materiales a través de la imaginación secundaria. Esta *fancy* le permitirá al poeta crear la imagen a partir de la unión de

elementos arbitrarios y heterogéneos entre sí. Esta reunión de elementos es lo que le va a permitir al poeta llegar a la experiencia fantástica.

> Fancy, on the contrary, has no other counters top lay with, but fixties and definites. The fancy is indeed no other than a mode of memory emancipated from the order of time and space; and blended with, and modified by that empirical phenomenon of the will, which we express by the world choice. But equally, with the ordinary memory it must receive all its materials ready made from the law of association. (305)

Resulta interesante ver cómo Julio Verne fue algo más que un visionario, porque realmente llegaron a cumplirse miles de aspectos que ya describía el autor en sus novelas: viajes a la luna, largos viajes bajo el agua, largos paseos en globo, etc. A simple vista parece que era capaz de ver el futuro. Sin embargo, lo que le sucedía a Julio Verne era lo mismo que le sucedió a los autores de los que ya hemos hablado, a los de su época y a los que vendrán después. Julio Verne y todos ellos aprendieron a jugar con el elemento tecnológico y con la ciencia. Verne hizo de ella su patio de recreo y cuando mostraba a su público lector algo que parecía inhóspito, dentro de unos años no lo sería. Todo ello se ejemplifica muy bien en sus obras, pero sobre todo en una concreta llamada *París en el siglo XX* (1859), donde crea su propia utopía (o distopía) en la que la sociedad ha avanzado demasiado deprisa, « […] lo que cien años antes se llamaba progreso, había conseguido un desarrollo inmenso» (Verne, 2007: 8). Desde otro punto de vista, crea una sociedad distinta a la real, crea su propia sociedad francesa en un hipotético año 1960, y esto le sirve para criticar de una manera u otra a su época actual. Más adelante veremos cómo la utopía sirve al escritor como teoría política clara.

Su concepto de ciencia ficción estaba ligado a lo que hoy se entiende por futurismo. Cuando el escritor quiere ir más allá enseña a sus lectores hacia dónde está dispuesto a llegar, ocurrió entonces y ocurrirá siempre. Para él la ciencia ficción es la anticipación al día del mañana a través de la ciencia y la tecnología. Algo parecido sucede con el estadounidense Edgar Allan Poe (1809-1849). No obstante, este está incluso más ligado directamente a Mary Shelley. Tal y como venimos diciendo, del fantástico descubrimiento como fue para ella su *Franskenstein* (1818) nació así la ciencia ficción, aumentando el interés posterior por la fantasía y el terror. Podríamos decir que uno de los más importantes seguidores de la primera tendencia fue Julio Verne, al igual que podríamos decir que uno de los máximos representantes de la segunda

tendencia fue Edgar Allan Poe. Sus escritos sobre fantasmas, sobre el mundo del más allá y sobre lo sobrenatural hacen que este escritor estadounidense se convierta en un terrorífico avanzado de la ciencia ficción. Esto lo vemos muy bien en su creación apocalíptica "La conversación de Eiros y Charmion" (1839), que trata sobre dos personas que han sido renombradas como Eiros y Charmion tras el fin del mundo. En esa era postapocalíptica, Eiros le recuerda a Charmion cómo ha sucedido todo, cómo el mundo se vino abajo por un cometa que se dirigía a la Tierra y cómo estalla contra la misma. La trama de este cuento nos hace pensar en toda una serie de despropósitos futuristas y en todo el miedo social que es recreado a partir de la conversación que el escritor Edgar Allan Poe es capaz de llevar a cabo. «Eiros: ¿Por qué me llamas Eiros? / Charmion: Así te llamarás desde ahora y para siempre. A su vez, debes olvidar mi nombre terreno y llamarme Charmion» (Poe, 2004: 361).

Por el contrario, el también estadounidense Edward Bellamy (1850-1898) creó algo no solo interesante, sino también innovador dentro del mismo concepto. Bellamy introdujo el compromiso social en paralelo con la anterior acepción de utopía clásica; sin embargo, añadió a su conocimiento la cuarta dimensión: el tiempo. Ya el tiempo se convierte en un elemento clave dentro de la ciencia ficción, aunque con Julio Verne o Edgar Allan Poe también era importante. Para Bellamy es la clave del cambio, el tiempo. Su obra *Mirando hacia atrás* (1889) se ha convertido a lo largo de los años en un tratado utópico más que en una obra de ciencia ficción. Aquel hombre que a finales del siglo XIX despierta de repente al comienzo del siglo XXI se enfrenta sin creerlo a una utopía socialista. Así pues, Bellamy nos servirá en cierto modo para explicar más adelante la teoría política existente en el concepto de ciencia ficción. Por ello, su concepto estaba muy ligado al de los escritores anteriores: tecnología, ciencia y utopía, pero ya para él importan sobre todo la inquietud, el compromiso y el tiempo:

> It is not so simple a matter as you evidently suppose to tell you how you came here. You can tell me quite as mucho on that pointas I can tell you. You have just been roused from a deep sleep, or, more, properly, trance. So much I can tell you. You say you were in your own house when you fell into that sleep. May I ask you when that was? (Bellamy, 2000: 18)

Por otra parte, el tiempo es otro elemento que se repite en otro autor estadounidense: Edgar Rice Burroughs (1875-1950), junto a lo fantástico y utópico.

Vamos viendo ya cuáles eran las claves de la prehistoria de la ciencia ficción. Con Burroughs encontramos una serie de micro-universos encerrados en unos espacios tanto encogidos como engrandecidos: una isla fantástica en medio de un océano –*La tierra olvidada del tiempo* (1918)– o incluso una civilización en el planeta rojo –*Barsoom* (1917)–. Para él el concepto de ciencia ficción incluye futurismo.

Ahora bien, a pesar de que tanto Verne, como Poe, como Bellamy, como Burroughs fueran importantes en su época y lo seguirían siendo a lo largo de los años, muchos estudiosos consideran al auténtico padre de la ciencia ficción no a Hugo Gernsback ni a ninguno de los ya mencionados, sino al británico Herbert George Wells.

Hablamos de H. G. Wells (1866-1946) y lo hacemos todavía de forma previa a nuestro centro de estudio, pues aún no hemos llegado a 1926. Eso sí, podemos entender al escritor estadounidense como un héroe de la ciencia ficción, aún sin existir. Tras una oleada de figuras representativas en el género como la de Verne o como la de Poe, llega H. G. Wells para revolucionar, no desde cero, el panorama de la ciencia y la tecnología desde instancias literarias. El camino hasta ahora ha sido bastante claro, las continuas creaciones utópicas han caído en manos de este escritor pues predecir el futuro nos ayudaría a liberarnos del pasado. Con él, han llegado a la luz múltiples novelas encaminadas al sino de la ciencia ficción, novelas que al fin y al cabo serían la auténtica maestría de lo que aquí estamos tratando. Nuestro escritor ya pensaba en la ciencia ficción como una existencia, como algo más, como una verdadera utopía en la que el ser humano se deshumanizaba por completo, por lo que llegaba a acariciar el universo distópico.

Así pues, tratar a H. G. Wells es tratar toda su obra, en otras palabras, todo esto lo podemos encontrar de forma casi automática, por ejemplo, en *La máquina del tiempo* (1895), una novela en la que el protagonista, un científico, decide embarcarse en un viaje a través del tiempo mediante una máquina que él mismo ha construido. Con la influencia de Burroughs, viaja hacia atrás y viaja hacia adelante para conocer una civilización futurista en la que el propio ser humano acaba con todo lo que le rodea. Ya aquí está encaminado uno de los mitos principales en la literatura del siglo XX. Además, hablar de H. G. Wells es hablar de *La guerra de los mundos* (1898), una de las primeras creaciones futuristas en la que el autor nos muestra de qué forma seres extraterrestres llegan a la Tierra para apoderarse de la civilización. Sin lugar a dudas, esta es una de las

grandes narraciones de la historia de la ciencia ficción, aunque no hemos de olvidar que el género como tal y el término en sí no surgirá hasta 1926, por lo que H. G. Wells era aún considerado cultivador del género fantástico. Así pues, podríamos pensar incluso que pocos años después se hablaría de ciencia ficción para crear esa fina línea entre fantasía y ciencia ficción que trataremos más adelante.

Una vez más, vemos a un escritor anticipado a su tiempo, como los ya mencionados grandes creadores de la historia. No fueron pocas las novelas que el escritor estadounidense nos regaló, pues también hay que mencionar *La isla del Dr. Moreau* (1896), *El hombre invisible* (1897) y *Los primeros hombres en la luna* (1901), entre otras. De esta manera, encontramos un escritor que ya jugaba con el género de forma alucinante, pues para él la ciencia ficción era la vida misma. Para H. G. Wells el mundo que estaba por venir era todo ciencia ficción, esa forma narrativa a través de la cual conectaba tanto el tiempo como el espacio a partir de la fantasía era sinónimo de algo más que pura ficción, era ya para el mundo entero el poder la ciencia ficción.

Después de esto comenzaría una de las primeras grandes etapas de la ciencia ficción, pues poco después de las novelas de H. G. Wells nacería el término como tal. Efectivamente, poco quedaba ya agregar a esto, pues había que empezar a catalogarlo como algo diferente. Ya no todo era fantasía, había que imaginar un concepto nuevo para una nueva forma con un fondo distinto a lo anterior. Tal y como afirman Scholes y Rabkin (1982), hasta aquí la prehistoria, ahora viene la historia, pues

> la ciencia ficción solo pudo comenzar a existir como forma literaria cuando al ser humano le resultó concebible un futuro diferente, un futuro, concretamente, en el que los nuevos conocimientos, los nuevos hallazgos, las nuevas aventuras y mutaciones, conformarían una vida radicalmente alejada de los esquemas familiares del pasado y del presente. (17)

De Wells nacerían dos escuelas paralelas: la europea y la norteamericana. Ambas parecidas pero diferentes. Esto es que en la europea, por ejemplo, jugaban con el género a través de una intensidad emotiva, una altura intelectual y una conciencia social. Hay que decir que esta seguía bebiendo mucho de la novela distópica que ya hemos mencionado anteriormente, desde Platón hasta Verne. Todo ello era novela distópica pero que empezaba a tener su lugar también en la ciencia ficción. Los autores de esta escuela utilizaban ya el concepto de sueño como una imagen más, además de efectuar

un desarrollo como política social, que es lo que hacían realmente. En esta primera escuela encontramos a grandes autores como son el ruso Yevgueni Zamiatin (1884-1937) con su novela *Nosotros* (1924), cuyas bases principales eran la revolución y la entropía; el checo Karel Čapek (1890-1938), con su texto *R. U. R. (Robots Universales Rossum)* (1921), obra teatral a través de la cual ya exponía a los lectores la presencia de unas máquinas modificadas según el placer del hombre, es decir, los robots; el inglés Olaf Stapledon (1886-1950) con su novela *Hacedor de estrellas* (1927), con la que enseñaba a los lectores el valor total del universo y cuál sería el destino futurista de la raza humana; y el inglés Aldous Huxley (1894-1963), con su novela *Un mundo feliz* (1932), donde vemos todo esto que estamos tratando relacionado con la distopía, pues Huxley se ha convertido en un ejemplo considerable de muchos novelistas futuros, es un autor que llega a desarrollar con creces el concepto de ecología humana y el de política social. En todos ellos solía utilizarse el concepto de romance[3] científico para referirse a la ciencia ficción de la época y, concretamente, de la escuela. No obstante, el término 'romance' acabó por utilizarse únicamente para las historias cuyo trasfondo trata únicamente sobre el amor. Aunque también llegó a utilizarse el concepto de pseudocientífico o superciencia:

3 El término francés *roman* o el inglés *romance* hacen referencia a un género de relato medieval de breve o larga extensión, a menudo en verso, que trataba de aventuras caballerescas. El modelo de *Chrétien de Troyes*, dentro del ciclo de Bretaña, sentará las bases de la novela gótica o de aventuras medievales, la cual se desarrollará en el romanticismo. El roman fue el fundamento de los libros de caballerías como *Amadís de Gaula* o *Tirant lo Blanc*, mientras que el amor cortés que se desarrolló en la lírica provenzal, encontró su versión narrativa en los libros sentimentales. Existe un número de obras donde se crea un mundo imaginario e idealista de personajes y sucesos que bordean los límites de lo verosímil. Aunque, se está generalizando el uso en castellano del anglicismo *romance* para este tipo de obras, la palabra es ambigua porque se confunde con la conocida forma lírico-épica del romancero. Los que usan el anglicismo *romance* amplían el término a las obras no solo caballerescas sino de cualquier índole, siempre que el mundo de ficción representado se sitúe en ese nivel maravilloso e idealista (García Berrio y Huerta Calvo, 1995).

> Los viajes extraordinarios de Julio Verne fueron llamados «fantasías científicas» […] y el término fantasía científica a veces se usa todavía. «Fantasía» viene de una palabra griega que significa «imaginación». […] Cuando hablamos de «historias fantásticas» en nuestros días, nos referimos a las que no están limitadas por las leyes de la ciencia, mientras que las historias de ciencia ficción sí lo están. Otro término que se usó en los años veinte fue «romance científico», […] «romance» fue aplicado a historias de amor en particular. […] También se usó a veces «historias seudocientíficas», pero esto es poco menos que un insulto. «Pseudo» proviene de una palabra griega que significa «falso», y si bien el tipo de extrapolaciones de la ciencia que se usan en ciencia ficción no son ciencia verdadera, tampoco son ciencia falsa. Son ciencia «quizás verdadera». // Otro nombre que también se usó, «historias de superciencia», es infantil. (Asimov, 1981: 19-20)

En cuanto a la segunda escuela, podemos decir que está íntimamente ligada a todo lo que se venía haciendo anteriormente; sin embargo, esta escuela estaba más bien centrada en el horror y en la fantasía de Poe, de la mano de la física y la ciencia de Verne, Bellamy o H. G. Wells. Con la escuela norteamericana nace el término de la ciencia ficción. En Norteamérica comenzaron a surgir las revistas especializadas en nuestro género, de ahí que finalmente Gernsback en 1926 se decantaría por crear un término específico de la ciencia ficción, como ya hemos explicado anteriormente.

Por lo tanto, del luxemburgués Hugo Gernsback (1884-1967) hemos de añadir que fue uno de los primeros y mayores especialistas en el desarrollo de revistas *pulp* en Estados Unidos. Así pues, cabe resaltar que las primeras revistas estaban más bien relacionadas con la aventura, la tecnología y el misterio. Estas revistas se convertirían en una fuente esencial en la promoción de jóvenes talentos del género, entre ellos, Isaac Asimov. Además, es importante mencionar que los premios de mayor reconocimiento en la ciencia ficción reciben su nombre como conmemoración desde el año 1953: los Premios Hugo[4].

Por otra parte, contemporáneo a Hugo Gernsback se encuentra el escritor Doc Smith (1890-1965). Doc Smith destaca en el mundo de la ciencia ficción con su novela *La alondra del espacio* (1928) y por ser el padre de la *space opera*. Otro de los autores contemporáneos a Gernsback es John W. Campbell (1910-1971), quien intentó crear una

4 Internacionalmente, el Premio Hugo es el reconocimiento más importante para un escritor de ciencia ficción (o fantasía). Es un premio anual que tiene distintas categorías: mejor novela, mejor novela corta, mejor relato, mejor relato corto, mejor trabajo relacionado, mejor historia gráfica, mejor presentación dramática, mejor semiprozine, mejor fanzine, mejor editor profesional, mejor artista profesional, mejor artista amateur, mejor escritor amateur, mejor fancast, etc. Existen otros premios igualmente valorados como el Premio Locus, el Premio Nébula o el Premio Mundial de Fantasía.

ciencia ficción diferente. De él podemos citar el conocido relato "¿Quién anda ahí?" (1938).

Todos ellos tenían ya un concepto clave de la ciencia ficción, un concepto más que evidente que no era para nada circular. De todos ellos podemos decir que las dos escuelas consiguieron ampliar el conocimiento del concepto, pues hicieron de la ciencia ficción más que un género, hicieron de la ciencia ficción una auténtica ciencia, es decir, un marco universal sobre el que crear historias y narraciones. Más adelante veremos con detenimiento cuáles consideramos las claves más importantes de esto que estamos hablando y concretaremos un poco más acerca de esta cadena fantástica y no tan fantástica de la ciencia ficción.

De momento volveremos a Hugo Gernsback como principal demiurgo y gran creador de la ciencia ficción. Gernsback creó el mundo y todos los que vendrían después le darían forma. Sin duda alguna, sentía un frenético afán por la ciencia, desde siempre su afición fue investigar el mundo científico o, mejor dicho, estaba «convencido de que la ciencia ficción era el medio ideal para que la educación científica pudiera llegar edulcorada y sin esfuerzo a sus lectores» (Miller, 2004: 100). Por lo tanto, se había pasado toda la vida leyendo ficción científica, hasta tal punto que decidió escribir su propia novela por entregas llamada *Ralph 124C41+* (1911), aunque no es más que un catálogo de maravillas científicas que el escritor pensaba encontrar más allá del siglo XXVII.

Tras esto y tras su fuerza como editor de revistas *pulp*, decidió aventurarse a editar la revista que ya hemos mencionado, anunció la publicación de la revista *Scientifiction*, traducida al español, *Cientificción*.

No obstante, no consiguió publicarse hasta pasado un tiempo y el nombre no le resultaba atractivo del todo, por eso cuando lo hizo finalmente se llevó a cabo por medio del nombre *Amazing Stories* (Historias Asombrosas), con el subtítulo *The review of scientifiction*. Al igual que le pasó a la novela de Gernsback, los textos publicados en esta revista tenían muy poco rigor literario, pues Gernsback tenía como objetivo la didáctica científica, como bien hemos dicho, y no el entretenimiento o la función de innovar el panorama literario, esto solo era una consideración secundaria más. No hay que olvidar en ningún momento que lo que Gernsback pretendía con la ciencia ficción era la continua educación científica con sus textos. Más adelante, abandonaría la revista

y fundaría otra llamada *Stories of scientific wonders*, donde utiliza ya el concepto de ciencia ficción.

Para él, la ciencia ficción es una rama universal que fomenta una concepción técnica y científica. Todos los fenómenos sobrenaturales están totalmente racionalizados a través de las leyes de la ciencia. Para este autor, es prioritario que «la suspensión de la credulidad, necesaria al desarrollar los temas propios de la fantasía, sea la menor posible de modo que el conocimiento disponible dé cobertura y abrigo a las ideas dispuestas» (*apud* Sánchez y Gallego, 1994: 3)[5]. Por lo que en Gernsback ya vemos esa desaparición prehistórica y fantástica que da lugar a algo más técnico. Se suele pensar en una ciencia ficción dura[6] cuando se habla de Gernsback y de las revistas de la época, pues como estamos diciendo, son automáticamente más técnicas y didácticas que literarias y experimentales. Aquí ya se vislumbra un cambio: abundan ya en todas las historias de ciencia ficción el mito científico, las máquinas, los robots, la tecnología, las naves espaciales y los extraterrestres, convirtiéndose en motivos esenciales del género. Además, todo esto se lleva a cabo mediante una ciencia especulativa. Esto significa que los escritores del momento juegan a ser visionarios del espacio y del tiempo, además de la ciencia y el universo, para dar a conocer hipótesis técnicas o fantásticas de un futuro lejano. Para ellos solo existe el tono hiperbólico de los motivos que ya hemos mencionado para demostrar su conocimiento de la ficción científica. Quieren dar a conocer cómo puede llegar a ser nuestra sociedad y el mundo en el que vivimos. Sin un rigor claro, pero eso sí, especulativo, logran captar la atención del público para plasmar como una creación más para entender el universo de la ciencia ficción desde un catálogo sobre las maravillas que se supone que habrá en el siglo XXVII hasta una sucesión de planetas inimaginables de tiempos extremadamente futuristas.

5 El concepto de "suspensión of disbelief" procede de Coleridge (1983b), quien refiriéndose a la creación de "Lyrical Ballads" de Wordsworth dice al respecto: «in which it was agreed, that my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic; yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith» (6).

6 La ciencia ficción dura o *hard science fiction* es un tipo de ciencia ficción caracterizado por conceder una especial relevancia a los detalles científicos o técnicos de la narración. Por analogía, podemos hablar de una ciencia ficción blanda o *soft science fiction* como un tipo de ciencia ficción caracterizado por conceder una especial relevancia a los detalles sociales o políticos de la narración. (Nicholls, 1993)

Después de esto, nace una ciencia ficción realmente diferente y que muchos especialistas consideran fantasía religiosa, aunque tal y como aseguraban las bases de Gernsback, en muchas de las novelas de estos nuevos autores encontramos viajes espaciales en un tiempo lejano. Sin embargo, nosotros partiremos de esta nueva diferenciación de la ciencia ficción para que nos sirva de base hacia la Edad de Oro de la ciencia ficción. Así pues, en este punto encontramos a los autores C. S. Lewis (1898-1963), James Blish (1921-1975) y Walter Miller (1923-1996). Ambos considerados novelistas de ciencia ficción. Scholes y Rabkin (1982) aluden a ellos para referirse a una autocienciaficción y se preguntan si no es correcto hablar de fantasía religiosa. Esto es debido a que cada uno de ellos trata temas científicos, pero también lo hace sobre temas filosóficos, teológicos y metafísicos. Desde nuestro punto de vista, hay que añadir que ese elemento fantástico nace de Edgar Allan Poe y de su cuentística.

Al fin y al cabo, este punto de inflexión le sirve a la literatura y, concretamente, a la ciencia ficción para dar lugar a la mejor edad de la misma, es decir, la época en la que confluyeron autores[7] como el canadiense A. E. van Vogt, los estadounidenses Robert A. Heinlein y Theodore Sturgeon y el ruso Isaac Asimov.

Cada uno de ellos trataría el concepto de la ciencia ficción desde puntos de vista muy diferentes, pero de forma ya superlativa en cada uno de dichos puntos. Van Vogt (1912-2000) escribe *Slan* (1946) influenciado por su predecesor Doc Smith. Van Vogt se sirve de toda la historia de la ciencia ficción para jugar con el tiempo en su novela. Tenemos a un protagonista que pertenece a una organización secreta cuyo destino es viajar a través del tiempo para solucionar los problemas que otros están causando. Van Vogt puede llegar a ser entendido como un visionario, pues una de las ramas principales

7 Son numerosos los autores que podemos encontrar en la Edad de Oro de la ciencia ficción (1938-1946) –Nicholls (1993), Roberts (2006)–: Isaac Asimov, Alfred Bester (1913-1987), Poul Anderson (1926-2001), Hal Clement (1922-2003), L. Sprague de Camp (1907-2000), Ross Rocklynne (1913-1988), Lester del Rey (1915-1993), Eric Frank Russell (1905-1978), James Blish (1921-1975), Robert A. Heinlein (1907-1988), Clifford D. Simak (1904-1988), Nelson S. Bond (1908-2006), L. Ron Hubbard (1911-1986), E. E. "Doc" Smith, Leigh Brackett (1915-1978), C. M. Kornbluth (1923-1958), Theodore Sturgeon (1918-1985), Ray Bradbury (1920-2012), Henry Kuttner (1915-1958), William Tenn (1920-2010), Frederic Brown (1906-1972), Fritz Leiber (1910-1992), Larry Niven, A. E. van Vogt, Bertram Chandler (1912-1984), Walter M. Miller Jr. (1923-1996), Jack Vance (1916-2013), John Christopher (1922-2012), C. L. Moore (1911-1987), John Wyndham (1903-1969), Arthur C. Clarke (1917-2008), Chad Oliver (1928-1993), Frederik Pohl (1919-2013), etc. Aun así, hay que recordar que nosotros nos apoyamos en una clasificación reconstruida basada en Scholes y Rubkin (1982).

de la ciencia ficción contemporánea se basa en alterar el pasado desde el propio pasado con la inclusión de un futuro hipotético.

Por el contrario, Robert A. Heinlein (1907-1988) parte del concepto de Stapledon y de su visión futurista del universo y de la raza del hombre para crear una cronología hipotética que abarca desde 1950 hasta 2600. Además, entre sus obras más importantes destaca la conocida *Starship Troopers* (1959). En ella vemos muy bien el desarrollo que hace de las ideas inspiradas en sus predecesores. Sin embargo, la ciencia ficción del autor llega a tal extremo que juega de forma sublime con el concepto de política social, ya que en su novela hay una preocupación política del contexto y la trama, pues predomina la organización social a raíz de sociedades interespaciales y dentro de ellas mediante organigramas sociales. Por eso, era necesario hablar de una ficción especulativa.

Por otra parte, Theodore Sturgeon (1918-1985) estaba a favor de ese poder especulativo que tenía la ciencia ficción y que ya Heinlein había anticipado. Además, la ley de Sturgeon dice que lo mejor de la ciencia ficción es tan bueno como la mejor ficción en cualquier campo. Para llegar a esta máxima establece las siguientes premisas:

> Corolario 1: Se admite la existencia de una inmensa cantidad de basura en la ciencia ficción y es lamentable, pero no es más innatural que la existencia de la basura en todas partes.
> Corolario 2: Lo mejor de la ciencia ficción es tan bueno como la mejor ficción en cualquier campo. (Sturgeon, 1957: 49)[8]

Sin lugar a dudas, Isaac Asimov (1920-1992) se ha convertido en la figura más representativa contemporánea de la ciencia ficción. Es un escritor que ha modificado el concepto de ciencia ficción a su parecer desde todos los puntos de vista posibles. Desde *La Fundación* (1951) hasta *Yo, Robot* (1950) es capaz de mostrar al público lector un elenco eterno de psicohistorias fabricadas a raíz de una ecología humana permanente. Recoge en sus escritos toda una historia de la ciencia ficción y supera con creces todos esos motivos. En otras palabras, llevó todo ello a un punto de máximo esplendor. Además, supo diferenciar de manera casi transparente la evolución de la ciencia ficción hasta su tiempo. Así pues, para Isaac Asimov (1981) las narraciones deberían haber sido consideradas desde un principio como historias de ciencia o ficción de ciencia, es decir, ciencia ficción, pues al fin y al cabo es lo que son, «cambios futuros en el nivel de la

8 Se trata de una columna periódica de reseñas.

ciencia y de la tecnología derivada de ella» (9). Por el contrario, la época que le tocó vivir fue considerada edad de muchos cambios. Se empezó a desplazar la ciencia hacia un segundo plano, es decir, lo que importaba ya no era la tecnología y el avance en sí, lo que verdaderamente interesaba era desplazar los artefactos de las historias hacia las personas.

Tras hallar su Edad de Oro, la ciencia ficción se expandiría como una tendencia común y totalmente arraigada a la sociedad del siglo XX y, próximamente, del XXI. El concepto de ciencia ficción seguiría ampliando sus fronteras y sus horizontes a raíz de otras disciplinas, como la religión o la fantasía. De estos últimos autores, partiría el estadounidense Jack Williamson (1908-2006), que fue uno de los grandes maestros de la *space opera* con obras como *Terraformar la Tierra* (2001). Para él la ciencia ficción iba por delante de la ciencia, pues tras plantear el concepto de terraformación dejó claro sus expectativas, que no deja de ser el fenómeno propio que se da en un planeta para que pueda haber vida. También partiría de ellos el también estadounidense Ray Bradbury (1920-2012), otro gran maestro de la ciencia ficción. Bradbury demostró ser uno de los mayores expertos en ciencia ficción, pues en su época aprendió a jugar con la distopía y la fantasía de algún modo mejor que sus predecesores. Esto lo vemos muy bien en *Fahrenheit 451* (1953), donde el lector se ve inmerso en una sociedad futurista en la que los bomberos se dedican a quemar libros, pues solo sirven para hacer sentir mal a las personas, o eso nos da a entender el universo ficticio del que parte la obra. Además, él mismo afirmaba que no escribía ciencia ficción, pues para él la ciencia ficción era una descripción de lo real, al contrario que la fantasía, que era una descripción de lo irreal:

> En mis obras no he tratado de hacer predicciones acerca del futuro, sino avisos. Es curioso, en mi país cada vez que surgía un problema de censura salía a relucir como paradigma de la libertad *Fahrenheit 451*. Los intelectuales, ya sean de derechas o de izquierdas, siempre tienen miedo a lo fantástico porque les parece tan real ese mundo que creen que estás intentando engañar y, evidentemente, así es. […] Vivimos en un mundo que nos absorbe con sus normas, con sus reglas y la burocracia, que no sirve para nada. Hay que tener mucho cuidado con los intelectuales y los psicólogos, que te intentan decir lo que tienes que leer y lo que no. (Bradbury, 2012: 36)

A Williamson y a Bradbury los seguirían el inglés Arthur C. Clarke (1917-2008), autor de *El fin de la infancia* (1953) y *2001, una Odisea del espacio* (1968), quien supo estudiar la ciencia ficción a través de la ciencia y el misticismo; el estadounidense

Frederik Pohl (1919-2013), autor de *Mercaderes del espacio* (1953), quien hizo del mundo actual una auténtica obra de ciencia ficción jugando con el consumismo y la publicidad en sus narraciones; y el estadounidense Alfred Bester (1913-1987), autor de *El hombre demolido* (1952), quien se anticipaba a su tiempo al igual que lo hizo Julio Verne y todos los prehistóricos de la ciencia ficción, planteando en sus obras elementos que no se llevarían a cabo en la ciencia ficción hasta finales del siglo XX: elementos jeroglíficos muy destacables en el *cyberpunk*.

Poco después vendría la considerada Edad de Plata[9] con autores tan destacados en el campo como son Philp K. Dick, Ursula K. Le Guin, John Brunner y Stanislaw Lem. Esta época es ya una buena forma de consagrar un merecido recorrido histórico que ha tenido la ciencia ficción. El estadounidense Philip K. Dick (1928-1982) utiliza elementos teórico-físicos en sus novelas como la posible alteración espacio-tiempo mediante universos paralelos en obras como *El ojo celeste* (1969) y simulaciones mecánicas en obras como *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (1968). Según Dick, para que exista ciencia ficción debe suceder lo siguiente:

> La desfiguración conceptual (la idea nueva, en otras palabras) debe ser auténticamente nueva, o una nueva variación sobre otra anterior, y ha de estimular el intelecto del lector; tiene que invadir su mente y abrirla a la posibilidad de algo que hasta entonces no había imaginado. "Buena ciencia ficción" es un término apreciativo, no algo objetivo. (2005: 10)

La estadounidense Ursula K. Le Guin (1929-2018) crea el polo onírico de la ciencia ficción con mucha influencia de sus predecesores fantásticos como es el caso de C. S. Lewis. Ella demuestra que la fantasía sigue presente en la ciencia ficción y por eso decide crear la trilogía de *Terramar* (2001). Para el inglés John Brunner (1934-1995) el propio concepto ha crecido tanto que ve necesario fabricar una narración en la que el protagonista debe ser el mundo y no el hombre. Esto lo vemos en obras como *El jinete de las ondas del shock* (1975). Por último, es interesante el rol que cumple el polaco Stanislaw Lem (1921-2006), que ya vemos en él un descendiente directo de la narrativa de Isaac Asimov en su obra *Solaris* (1961). Para él, igual que lo era para Asimov, la

9 Son numerosos los autores que encontramos en la Edad de Plata de la ciencia ficción (1948-1965)–Nicholls (1993), Roberts (2006)–: George Orwell (1903-1950), Philip K. Dick, Frank Herbert (1920-1986), John Brunner (1934-1995), Brian W. Aldiss (1925-2017), Robert Silverberg (1935), Anthony Burgess (1917-1993), Ursula K. Le Guin, Stanislaw Lem (1921-2006), etc. A estos hay que añadir la continuación de publicaciones de los escritores pertenecientes a la Edad de Oro.

clave fundamental del género reside en las relaciones filosóficas entre la tecnología y el humanismo pues llega a considerar la tecnología como una plaga social.

Por otra parte, de todo esto llegó a una diferenciación clave para la ciencia ficción que se avecinaba. En otras palabras, a raíz de la Edad de Plata, los escritores empezaron a establecer una nueva conciencia literaria mediante cierta experimentación estilística y, paralelamente, una nueva conciencia social mediante política social. Por tanto, nacería una oleada inmensa de grandes escritores de ciencia ficción. De este modo, se enmarcarían en un grupo de escritores que recibiría el nombre de Nueva Ola[10]. Entre ellos podemos destacar a grandes autores como J. G. Ballard, M. Moorcock, Thomas Pynchon, Golding, etc. Esta oleada nacería a partir de la publicación de la revista inglesa *New Worlds* en 1964, dirigida por M. Moorcock, cogiendo fuerza realmente hacia el año siguiente.

Todos y cada uno de ellos crearía una ciencia ficción nueva y diferente a través de esas dos máximas que hemos nombrado. El autor inglés nacido en China, J. G. Ballard (1930-2009) se atrevería a tratar motivos serios y contemporáneos a su época en toda su obra. Para él la ciencia ficción no tendría por qué ser algo irreal, como sucedía en otros autores, para él y para todos estos autores de la misma época, la ciencia ficción había llegado a la vida cotidiana. Al fin y al cabo todo ello era ciencia ficción:

> […] el mundo cotidiano, que poseía el mismo componente psicológico y era igual de proclive a los impulsos misteriosos y a menudo psicopáticos. Aquel terreno siniestro, una sociedad consumista que podía desembocar en otro Auschwitz u otra Hiroshima. [Por ello] […] interiorizaría la ciencia ficción, buscando la patología que subyacía bajo la sociedad de consumo, el panorama televisivo y la cadena de armamento nuclear, un enorme continente intacto de posibilidades ficcionales. (Ballard, 2008: 45)

En efecto, el mundo de la ciencia ficción se acerca ya más a la realidad, ya no todo es la distancia más allá del universo, naves espaciales, robots o monstruos. Ahora la ciencia ficción es el género del mañana y es el género del hoy. En esta Nueva Ola es

10 Son numerosos los autores que encontramos en la Nueva Ola de la ciencia ficción (1965-1972)–Nicholls (1993), Roberts (2006)–: en Inglaterra publican Michael Moorcock (1939), J. G. Ballard, William Golding (1911-1993), aparte de los ya citados en la Edad de Plata Brian W. Aldiss y John Brunner, entre otros; en Estados Unidos publican Harlan Ellison (1934-2018), Thomas M. Disch (1940-2008), Roger Zelazny (1937-1995), Samuel R. Delany (1942), Thomas Pynchon, James Tiptree Jr. (1915-1987), Norman Spinrad (1940), Kurt Vonnegut (1922-2007), R. A. Lafferty (1914-2002), aparte del ya citado en la Edad de Plata Robert Silverberg, entre otros.

donde más se empieza a vislumbrar el ambiente distópico y el miedo social. El eco de la ciencia ficción de los últimos años se ha convertido en el viaje al interior del hombre. ¿Sueña el hombre con ovejas no eléctricas? Se da pues esa nueva conciencia social que llega a desembocar en el cuestionamiento metafísico del hombre, como en la obra del inglés M. Moorcock (1939), quien parodia el apocalipsis en *Los bailarines del fin de los tiempos* (2000). Por otra parte, en relación al estadounidense Thomas Pynchon (1937), el autor recrea en sus novelas tales como *Vineland* (1990) o *Al límite* (2014) un universo que tanto aterra al hombre contemporáneo: los medios de comunicación. En cuanto al inglés W. Golding (1911-1993) podemos decir que al igual que sus compañeros de generación bebe mucho de dichos elementos. Su obra más conocida, *El señor de las moscas* (1954), se parece mucho a *El imperio del sol* (1984), de J. G. Ballard, ya que el motivo principal es la guerra en el mundo.

Es interesante la visión a la que se acerca Roger Luckhurst (2005) estudiando el concepto en esta época, pues el teórico reevalúa los años setenta desde una doble perspectiva:

> […] first that it was a period of breakthrough in the alternath of the New Wave revolution and as a result of the emergence of accademic appreciation; and secondly that it was one of shutdown and anarchy. […] [This caused him reassess the decade] an 'interrengum' between the New Wave of the sixties and the Cyberpunk movement of the eighties. (167-168)

Por tanto, solo nos queda hablar de la evolución que ha seguido el concepto en los últimos años. Ya a finales del siglo XX se hablaba de una ciencia ficción con un contundente elemento tecnológico: el *cyberpunk*[11], que ha sido considerado uno de los últimos vaivenes de la ciencia ficción y aunque ya se veía venir en autores como Alfred Bester o Thomas Pynchon, con los estadounidenses William Gibson (1948) y Bruce Sterling (1954) llegó a su punto culmen. Estos autores fueron los mayores representantes de esta tendencia y cada uno de ellos creía que el futuro de la ciencia ficción se hallaba en el interior del ordenador. Todo el universo se convertiría en una imagen programada y simulada a través de la cual el hombre solo tendría un único destino: la extinción. Ellos veían en la ciencia ficción la forma de crear historias

11 Según Roberts (2006), la tendencia *cyberpunk* abarca desde mediados de la década de los setenta hasta principios de los noventa. En la última década del siglo XX, se puede hablar ya de *postcyberpunk*. Todo lo que viene después, ya en el siglo XXI, son ramificaciones de esta última tendencia.

mediante un virus social que es la tecnología y el capitalismo, apoyado todo ello sobre un ideario *punk*, rebelde y verdaderamente anarquista. Esta visión pesimista desembocaría en obras como *Neuromante* (1984) de William Gibson o *Cismatrix* (1985) de Bruce Sterling.

Más adelante, evolucionaría hacia un *postcyberpunk* mejorado. En este sentido, la tecnología empieza a estar más presente en la sociedad, o sea, el mundo entero empieza a utilizar Internet y la confianza con la máquina y el ordenador se hace más grande. Para autores *postcyberpunk* como el estadounidense Neal Stephenson (1959), autor de *Snow Crash* (1992), rechazan la rebeldía y la marginalidad de los protagonistas de la ciencia ficción catalogada como *cyberpunk*.

Ya en el siglo XXI, tras un siglo entero de un concepto que ha evolucionado incluso antes de haber nacido, la sociedad ha aceptado la presencia de una ciencia ficción como un continuum social. Ahora suele haber varias tendencias clave[12], aunque están muy relacionadas entre sí, por eso las clasificaremos todas en una sola denominada "retrofuturismo", en la que distinguimos el *steampunk*, una ciencia ficción centrada en la anacronía de la tecnología situada en espacio-tiempo en la Revolución Industrial, como el cómic de *La liga de los hombres extraordinarios* (1999), creado por Alan Moore; el *biopunk*, una ciencia ficción centrada en los avances de la biotecnología situada en un espacio inconcreto a nivel temporal, como el videojuego *Bioshock* (2007), creado por Ken Levin; y otras ramificaciones como el *dieselpunk* o el *clockpunk*, obras de ciencia ficción creadas a partir de ilusiones futuristas en otra época distinta, como la película *Sky Captain y el mundo del mañana* (2004), creada por Kerry Conran.

Finalmente, después de trazar una trayectoria merecida del concepto de ciencia ficción que Capanna (1966) define como «la literatura de la imaginación disciplinada» (16) y tras haber analizado en cada una de sus etapas el cambio de significado que ha ido teniendo, además de la diferenciación en los puntos de vista del mismo, nos atreveríamos a plantear una serie de piezas clave que ayudarían a calificar el concepto.

12 Debido al desarrollo que las nuevas tecnologías han tomado en el siglo XXI, creemos conveniente relacionar la narrativa de la literatura con la narrativa de otros medios, como son el cómic, el videojuego, la serie televisiva, el cine, etc. En este punto nos apoyamos en el estudio de *transmedia storytelling* de Henry Jenkins (2011) y Carlos A. Scolari (2013), un tipo de estudio que definimos como la utilización de los diferentes medios narrativos y/o audiovisuales para ofrecer al lectoespectador (Mora, 2012) diversas opciones en aras de la construcción de una historia.

Por lo tanto, de aquí en adelante analizaremos cada uno de los fenómenos internos y externos de lo que entendemos como ciencia ficción:

- La visión distópica a través de la cual se crea un ambiente tenso entre el espacio y los personajes. Por ejemplo, la situación que viven los personajes de Julia y O'Brien en *1984* (1948).
- La narración científico-técnica que fomenta una lectura más especializada dentro del campo de estudio. Por ejemplo, la serie de *La Fundación* de Isaac Asimov.
- La visión filosófica que nos da el autor, en su mayoría, por el sistema social del microcosmos narrativo o por el sentimiento existencialista de sus personajes. Por ejemplo: el encuentro inverosímil que sufre Kris Kelvin con la aparición de los cuerpos celestes dentro de la nave en *Solaris* (1961).
- Futuro ficcional apocalíptico o postapocalíptico, aunque puede datarse tanto en un tiempo pasado, presente, futuro o, incluso, hipotético, en un espacio tanto real como irreal, cuya línea espacio-temporal puede llegar a ser fácilmente alterable. Por ejemplo: el espacio-tiempo hipotético y futurista que vive Johnnie Rico y los demás soldados en *Starship Troopers* (1959) de Robert A. Heinlein.
- Representación de un personaje protagonista (individual o colectivo) que tiene que romper con todo si quiere cambiar la situación de las cosas. Por ejemplo: el descenso que sufre Allen Carpentier por las esferas del infierno para intentar hallar la salida en *Inferno* (1990) de Larry Niven (1938) y Jerry Pournelle (1933-2017).
- El sino de la historia en la mayoría de las situaciones va a depender de la relación existente entre la conciencia social individualizada que reside en el protagonista y la preocupación política (o politizada) de un ente superior (el antagonista). Por ejemplo: la necesidad que siente Juliana por visitar a Hawthorne Abdensen, el escritor de *La Langosta*, en *El hombre en el castillo* (1962) de Philip K. Dick.

En definitiva, en palabras de Pollux Hernúñez (2012):

> La ciencia ficción no es más que otra forma, más moderna, de reflejar en la literatura la misma ansia que siempre ha sentido el ser humano por lo sobrenatural, la magia, la mitología, lo fantástico. Escapar de la realidad, triunfar sobre el misterio de la existencia, participar en el juego de cambiar el entorno, con un barniz de verosimilitud aportado antes por lo que era divino e incuestionable y ahora demostrado e incuestionable: la verdad científica y su aplicación técnica, sea el vapor, la evolución, la relatividad, la bioquímica, la cibernética, el psicoanálisis, etcétera. (29)

De este modo, en los próximos apartados nos detendremos en analizar los fenómenos que consideramos más interesantes en el campo de la ciencia ficción, incidiendo, cómo no, en una de las claves fundamentales del mismo: la utopía. Por tanto, a continuación, veremos cómo evoluciona el concepto de ciencia ficción a través de su visión utópica, pasando por distópica y cayendo en el futurismo. Así pues, en el apartado que le sigue nos detendremos en las claves que rodean a la ciencia ficción y la convierten en un nuevo fenómeno social. Veremos cómo el *cyberpunk* se ha transformado en la única ciencia ficción posible en nuestro tiempo a través de estos fenómenos que trataremos: el futurismo, la fantasía, el realismo virtual y el existencialismo. Por ende, una vez que hayamos visto todo esto nos adentraremos sin más dilación en el panorama latinoamericano.

2.2 TEORÍAS SOBRE LA CIENCIA FICCIÓN: UTOPÍA, DISTOPÍA Y FUTURISMO

Muchas han sido las disciplinas sobre las que se ha enmarcado la ciencia ficción: arte, literatura, física, tecnología, filosofía, matemáticas, etc. Después de haber hecho un recorrido panorámico sobre la historia del concepto y ver detenidamente la sucesión de cambios que ha tenido su campo de estudio, de aquí en adelante vamos a tratar de señalar las claves principales de la misma, destacando sobre todo el carácter utópico. El objetivo de este apartado es estudiar la evolución de los puntos de vista desde los cuales se ha observado la ciencia ficción a lo largo de la historia. En el principio fue la utopía y la ciudad ideal, a continuación, vino el derrumbamiento y la pesadilla como ciudad, por último, todo ello desencadenó en futurismo.

Antes de que naciera el concepto de ciencia ficción, ya se pensaba en avances científicos y en sociedades perfectas. Así pues, con este análisis veremos la importancia

que tiene la idea de utopía en nuestro campo, para poder llegar a entender verdaderamente que esta siempre va a ser la base y la clave principal del género.

2.2.1 DESDE EL CONCEPTO CLÁSICO DE UTOPÍA EN ADELANTE

Tal y como hemos ido viendo en las primeras páginas, se ha ido produciendo una transfiguración en el espacio urbano desde Platón hasta hoy. De esta forma, el concepto de utopía siempre estará íntimamente ligado al concepto de ciencia ficción. En este apartado nos dedicaremos a estudiar su origen y su progreso a partir de los distintos estudiosos del tema, desde el autor griego, hasta teóricos contemporáneos como Manhheim (1966), Dahrendorf (1971), Durkheim (1982) o Marcuse (1983).

Mediante un primer acercamiento al concepto de utopía, podríamos decir que según el *DRAE*[13] el término proviene de la raíz griega ου (no) + τοποζ (lugar). Así pues, la utopía en su estado literal representaría un no lugar deseado por la humanidad o el estado de felicidad inalcanzable para el hombre. Por otra parte, cabe destacar que el concepto como tal nacería en 1516 con la obra *Utopía* de Tomás Moro. Aunque la idea ya se desarrollaría en Platón en sus diálogos[14]. No obstante, a nosotros nos interesa el origen de la acepción, que es directamente el Renacimiento con Tomás Moro. En palabras de Bidegain Ponte (2010):

> Moro fue un humanista, y es a través de un riguroso ejercicio de la razón que construye su *Utopía*. Esa actividad, que pudo haber tenido cierto carácter lúdico, deja en evidencia cómo un idealismo puro aplicado al diseño institucional puede tener importantes consecuencias sobre la vida de los individuos. […] no queda claro que a Moro le desagradara la sociedad disciplinaria descripta en *Utopía*. Sin embargo, lo que no deja lugar a dudas, es que bajo las instituciones utopianas los individuos pierden gran parte de su libertad y capacidad creativa. (25)

Asimismo, la utopía que dibujaba Tomás Moro en su obra era la perfección política y legal, acorde a su definición, pero no la perfección moral, pues en palabras del teórico, dichas ideas políticas arruinaban "gran parte" de la libertad de expresión. Por otra parte, según Fueyo Álvarez (1956):

---

13 Del lat. mod. *Utopía*, isla imaginaria con un sistema político, social y legal perfecto, descrita por Tomás Moro en 1516, y este del gr. οὐ ou 'no', τόπος tópos 'lugar' y el lat. -ia '-ia'.

14 Recordemos que los diálogos en los que Platón elabora cuidadosamente el concepto utópico son *Timeo*, *La República* y *Critias*. (véase apartado 2.1 Concepto de Ciencia Ficción)

> Pues la *Utopía* de Tomás Moro es obra clave, como Maeztu decía que lo eran el *Quijote* y *Hamlet*. La ironía estriba en que Utopía podrá ser la mejor de las repúblicas para cualquiera menos para Hythlodeo: la idea, la humanidad que estimula la creación política del idealizador se frustra irremisiblemente en el esquema institucional de Utopía. (105)

De esta forma, el valor de la obra es indudable ante la crítica y ante la historia de la literatura universal. No obstante, hasta la perfección más absoluta en la obra es incluso una utopía.

Tras Moro, le sucederían inmediatamente después el monje dominico italiano Tommaso Campanella (1568-1639) con su obra *La ciudad del sol* (1602) y el inglés Francis Bacon (1561-1626) con su utopía de *La Nueva Atlántida* (1627). Tanto uno como el otro mantienen los ideales de Tomás Moro y de su utopía. En ellas, hay una perfecta armonía y una perfecta organización liderada por un líder con mucha sabiduría.

La ciudad del sol está escrita en forma de diálogo, tomando como referencia la utopía de Moro y los diálogos de Platón. En ella entablan conversación un caballero de la orden de Malta y un navegante genovés, que le cuenta la forma de vida de una ciudad en la isla de Taprobana y lo que ha conocido en su viaje alrededor del mundo. La Ciudad del Sol se encuentra en la cima de una montaña, en su centro se ha levantado un edificio circular venerando al sol, rodeando su centro a su vez con murallas circulares, consagrando a los siete planetas y siguiendo el esquema heliocéntrico de Copérnico. Tras sus muros se halla el acceso a todo el saber de los tiempos. De esta manera, Campanella construye su utopía a raíz del plano divino:

> En *La Ciudad del Sol*, el círculo y la pirámide son las figuras que se encuentran más frecuentemente. El círculo resume el plano de la ciudad, con sus siete círculos concéntricos dominados en el centro por el templo del Sol, pero es también el signo astrológico del sol (un círculo con un punto en su centro). En la medida en que la ciudad está construida en un alto monte, cada uno de los círculos está dominado por el siguiente, de manera que el círculo se combina con la pirámide para representar el principio de autoridad jerárquico: el poder viene de arriba y se impone a las diferentes casas que constituyen idénticamente, por su sucesión, el interior de las murallas. (Souiller, 2008: 86)

De esta forma, surge la arquitectura utópica conciliando igualdad y autoridad. Sin embargo, aun tomando a Moro como referente y a Platón como modelo, no está de acuerdo con el autor inglés en todo, por lo que los desarrollos ideológicos en su obra cruzarán distintos caminos:

> Ya como utopista difiere Campanella profundamente de Tomás Moro, con cuya *Utopía* guarda mayor entronque *la Ciudad del Sol*. […] Cierto que a semejanza de Moro Campanella es un espíritu cuyo saber abarca tanto los sistemas escolásticos como el incipiente pensamiento moderno, y que se vio asimismo mezclado por el destino a la vida política de su patria, aunque con el papel de agitador iluminado y no de gobernante […] (Truyol, 1955: 137-138)

Por otro lado, Francis Bacon en la *Nueva Atlántida* describe la llegada a Bersalem, una tierra mítica. Al hilo de Moro y de Campanella, Bacon construye en la obra su idea final de las cosas, su paraíso y su mundo perfecto. Los ciudadanos más perfectos pertenecen a un centro de enseñanza denominado La Casa de Salomón, donde llevan a cabo experimentos científicos acorde al método baconiano de inducción, con el objetivo de entender la naturaleza y dominar en su plenitud el conocimiento para la mejora de la sociedad. En la misma línea que Campanella, Bacon antepone el saber a todo lo demás en su utopía Bersalem. Asimismo, en la obra, nos enseña su afán por la ciencia y el conocimiento, además de demostrarlo. Por esta razón, dota al texto de una visión futurista «que le permitirá imaginar métodos y artificios que solo siglos después pudieron hacerse realidad. *La Nueva Atlántida* puede ser considerada por ello una obra de ciencia ficción» (Suzzarini Baloa, 2016: 115). Se nota pues por sus ingredientes narrativos que su texto es quizá la utopía más avanzada de las tres mencionadas. Sin embargo, también hay que tener en cuenta que la sociedad que nos revela el autor no es una utopía simplemente por el conocimiento:

> La Nueva Atlántida no se yergue como una utopía solo por los fabulosos objetos con los que cuenta y el orden de la sociedad con la que cuenta la isla. La Nueva Atlántida es una utopía porque ni el Gobierno ni la religión ni el pueblo llano se inmiscuyen en los menesteres de la ciencia. La Casa de Salomón trabaja con recursos del Estado, pero se reserva el derecho de revelar u ocultar sus descubrimientos del propio Gobierno. (Solano Villarreal, 2017: 90)

En otras palabras, su mayor aportación como ciudad utópica es la libertad hacia el conocimiento y la investigación, siendo esta la mejor forma de evolucionar como sociedad.

A este respecto, tomando como referencia las novelas utópicas, hallamos una diversidad de opiniones en relación al concepto de utopía a la hora de tener en cuenta la definición del término. Según Mannheim (1966), «solamente llamaremos utopías a aquellas orientaciones que trasciendan la realidad y que, al informar la conducta humana, tiendan a destruir, parcial o totalmente, el orden de las cosas predominante en aquel momento» (261). Por otra parte, la opinión de Platón (1999) es que la utopía se mantiene por su fuerte carácter global y su fuerte carácter de igualdad. Asimismo, en palabras de Marcuse (1986), el concepto de utopía «es un concepto histórico. Se refiere a proyectos de transformación social que se tiene por imposibles» (8).

No obstante, para Andrés Suzzarini Baloa (2010), la utopía se basa «en la necesidad de ofrecer un modelo alternativo de sociedad frente a otra que se sostiene por la existencia de males sociales» (172). Igual que hemos visto en *Utopía*, de Tomás Moro, en *La Ciudad del Sol*, de Tomasso Campanella, y en *La Nueva Atlántida*, de Francis Bacon.

De este modo, las utopías consideran que los momentos no existen, por lo que se mantiene una linealidad permanente en un espacio-tiempo inequívoco donde la felicidad colectiva es una constante más de la civilización. Así pues, hallamos en la utopía un interés total por el paisaje que se circunscribe en esas entrañas invisibles dentro de un espacio y un tiempo indeterminados. Con esto nos referimos a que, aunque a pesar de que el espacio utópico que se encuentra en las obras señaladas es perfecto, idílico y eterno, en realidad no lo es. Un espacio utópico no puede serlo eternamente ya que se va degradando con el paso del tiempo. Como sucede hoy en día con el aspecto tecnológico, pues está inscrito en la sociedad ese deseo irrefrenable por la máquina, la cual se cree que es perfecta, pero:

> ¿Qué sentido podría tener una Sociedad Futura donde se hubiese logrado descartar los sentimientos y las emociones? Es falso que el hombre desee ese pensamiento objetivo y desinteresado: quiere el conocimiento trágico, que se amasa no solo con la razón sino con la pasión de la vida. El hombre se rebela contra lo general y lo abstracto, contra el principio de contradicción; porque el hombre de carne y hueso es justamente la contradicción: es y no es, es santo y es demonio, ama y odia, es pequeño y a la vez es capaz de portentosas hazañas. (Sábato, 1983: 62)

Porque al final, tal y como afirma el escritor rojense, lo que más desea el hombre es el conocimiento y el deseo por tomar decisiones propias, es decir, tener libertad de elección en espacios y momentos concretos.

De esta forma, en relación al espacio, todas las ciudades nacen como ideas utópicas en la capacidad cognitiva del hombre, pues igual que sucede en el cuento de "El guardagujas" (1952)[15] de Juan José Arreola (1918-2001), de repente hay esperanza en un mundo vacío. Las ciudades son esos paisajes urbanos que se crean como una necesidad del hombre para expandirse y para seguir creciendo. Asimismo, se produce lo que Le Corbusier denominaría desurbanismo, es decir, el dominio del hombre sobre la naturaleza a través de sus ciudades. No obstante, no deja de ser utópico hasta que se realiza, ya que «no se trata de construir ciudades en nuestros desiertos ilimitados. Es preciso dispersar las iniciativas lo más posible» (Aracil y Rodríguez, 1998: 219). Al fin y al cabo, para Le Corbusier no dejaba de ser un sueño y, por tanto, una utopía.

Así pues, el ser humano elige ampliar sus límites en el espacio y para ello lo hace partiendo de su propia interpretación de la realidad. ¿Qué es real y qué no lo es? ¿Qué es utópico y qué no lo es? Una ciudad sería real y posible, pero no deseable, porque ya existe. La utopía no sería real ni posible, aunque sí deseable, porque no existe ni existirá. Por ello la realidad se transforma en un campo del que todo ser humano quiere escapar, quiere hallar la felicidad en un lugar que no es lugar y permanecer en él eternamente. Ese lugar tan deseable es la utopía. Tal y como se refleja en la obra de Tomás Moro (2011), la utopía es ningún lugar o el mejor posible. En otras palabras, al no existir, no es ningún lugar, pero al ser tan temiblemente deseado, es todos los lugares posibles sin ser este (el que ya existe). De este modo, la utopía implica el renacer de un tiempo y la renovación de un espacio social. Asimismo, esta idea de realidad –Marcuse (1986) y Mannheim (1996)–, podemos resumirla de la siguiente manera:

15 El cuento "El guardagujas" pertenece a la colección *Confabulario* del mexicano Juan José Arreola. En él, un forastero llega cansado a una estación de tren a la hora en la que el tren está a punto de salir. Sin embargo, ve llegar a un hombre que no ha visto nunca, quien resulta ser el guardagujas. Entonces empieza un diálogo entre los dos personajes en el que empiezan a cuestionarse el lugar en el que se encuentran, el transcurso del tiempo y el por qué de las cosas.

	CIUDAD REAL	CIUDAD IDEAL
REAL	SÍ	NO
POSIBLE	SÍ	NO
DESEABLE	NO	SÍ

De esta forma, si entendemos la ciudad real como el espacio físico y la ciudad ideal como el espacio utópico, definiríamos la utopía como espacio ideal del ciudadano real.

Por otra parte, otros estudiosos como Yohanka León del Río (2006) han contemplado la posibilidad de estudiar la utopía desde dos perspectivas diferentes: la utopía como género narrativo y la utopía como forma de saber social e histórico. En primer lugar, la utopía como género narrativo representaría todo texto literario cuyo motivo es la utopía, cuando «apunta a la génesis de un conocimiento más complejo que haga posible una representación con las fuerzas propias del razonamiento de un orden natural y un orden social» (62). En segundo lugar, la utopía como forma de saber social e histórico representaría un fenómeno ideal cuyo conocimiento devendría en un movimiento social donde lo posible puede llegar a ser real; no obstante, no hay que hablar de teoría social, según este autor, es necesario hablar «de la formación de un espacio de predictibilidad y pronóstico acerca de la realidad social con los instrumentos de la razón» (62). Por tanto, León del Río (2006) prefiere utilizar el concepto de predictibilidad o pronóstico en lugar de posibilidad.

Aun así, es un concepto que no deja de estar condenado desde el momento de su formulación, pues el contenido del mismo no está establecido como tal. De todas formas, en el siguiente apartado veremos que, cuando la sociedad llega al siglo XIX, se da una crítica aplastante contra el sistema marxista. A su vez, dada la inestabilidad política del siglo, se produce lo que los estudiosos han denominado distopía[16]. Más adelante incidiremos en este concepto. Por otra parte, entenderemos la utopía como el modelo ideal de futuro. Esto nos lleva a pensar en una de las características que venimos desarrollando: la ucronía[17]. En efecto, la utopía no deja de ser ucrónica, pues se muestra como una alternativa del tiempo real.

16 La dicotomía utopía-distopía se estudiará con más detenimiento en el apartado 2.2.2 Evolución histórica de lo utópico y distópico del hombre.

17 Según el *DRAE*, 'ucronía' se define como "reconstrucción de la historia sobre datos hipotéticos".

Por ende, toda utopía nace como un producto de épocas de crisis sociales. Cuando se produce tal crisis, todo ser humano incluyente en ella se aísla de la realidad que le ha tocado vivir y busca evadirse. Para ello, inventa mundos imposibles e irreales totalmente inalcanzables, creando de algún modo nuevas historias a partir de datos hipotéticos, cuyo fin será la mejora de un tiempo presente que queda encaminado hacia un tiempo mejor. Esos mundos serán perfectos y cubrirán todos los males que están viviendo en la crisis. Servirán además como modelos ideales, aunque cada modelo ideal cambia con el paso del tiempo, puesto que las necesidades también van cambiando. Se transforman a lo largo de los años mediante utopías cambiables, pero que en sí mismas nunca cambian, es decir, solo hay una idea utópica, con distintas visiones de lo ideal, como sucede en América[18].

En relación a la transformación utópica de los tiempos, Erika Jailler Castrillón (2003) se pregunta si realmente la realidad solo es una representación de un mundo imaginado: «Lo cierto es que desde que comprendemos que la realidad es una forma de ficcionar lo que percibimos y transformamos en el proceso de cognición, es difícil saber qué es exactamente la realidad» (65). Así pues, podemos entender cómo las imágenes que llegan al cerebro humano se transforman en ideas. De este modo, la realidad científicamente se convierte en una organización –porque hay un orden– cognitiva de imágenes. Por lo tanto, podría tratarse de una representación cuya finitud termina en los límites de quien imagina y representa. La tarea del ser humano es fingir imágenes dándoles un sentido lógico. Por ello, las imágenes que se reciben son transformadas y organizadas mediante una traducción, es decir, mediante una representación con sentido propio.

De esta forma, podríamos aventurarnos a afirmar que efectivamente la realidad solo es una representación de un mundo imaginado, pues nosotros mismos convertimos esas imágenes en representación. Para nosotros representan algo, el mundo que percibimos recibe un sentido porque nosotros se lo otorgamos. ¿La realidad es la representación de un mundo imaginado? Schopenhauer (2003) dijo: «El mundo es mi representación» (83). Sin embargo, esta representación sería individual y no colectiva, aunque se supone que la realidad es la misma para todos, la realidad es algo objetivo.

18 El concepto de utopía en América se desarrollará detenidamente en el apartado 3.3 Dimensión utópica.

Así pues, a pesar de que la imaginemos, realmente estamos realizando una traducción propia e individual de la misma. La realidad es una, no muchas. Por ello, diremos que la realidad no es más que el conjunto de realidades parciales, que son las individuales sobre la faz de la tierra.

Todo esto nos lleva a pensar en ese orden total del que hablábamos, en la búsqueda hacia esa representación perfecta y utópica. No obstante, también nos hace cuestionarnos la fiabilidad de lo real como instrumento primero de la utopía. En otras palabras, sería más fácil asumir el rol que cumple cada realidad y en lugar de percibirlas como realidades parciales, lo adecuado sería percibirlas como realidades totales para entender la existencia de realidades múltiples. Asimismo, entenderíamos que una realidad es una representación de un mundo imaginado:

$$R_{p1} + R_{p2} + R_{p3} + \ldots \Sigma R_{pn} = R_t$$

De esta forma, entenderíamos que R_{p1}, R_{p2} y R_{p3} representarían las realidades individuales (parciales) o imaginadas y ΣR_{pn} el sumatorio de dichas realidades siendo n el número de realidades posibles imaginadas, lo cual daría R_t o la totalidad de la realidad, es decir, la realidad objetiva o la representación de una única realidad colectiva o múltiple.

Por lo tanto, sería incorrecto hablar de la utopía, sino más bien deberíamos hablar de una utopía, pues se trata de una realidad o irrealidad parcial dentro de un conjunto total de realidades o irrealidades múltiples. Al igual que simulamos imágenes, también simulamos ideas y, de esta manera, simulamos nuestra visión de la utopía. Asimismo, la utopía no es más que una idea en un tiempo y en un espacio concretos dentro de una visión múltiple de la realidad.

Por otra parte, como teoría social, la utopía no deja de ser un proyecto de realización (Celentano, 2005), y como proyecto, es asumible que se trate de una representación de algo por lo que se lucha, es decir, «es una representación de lo que se quiere conseguir, se inspira en las formas concretas de una sociedad, busca la forma de superar sus problemas y reordenarlos en torno a una idea» (100). Al tratarse de un proyecto social tiene como objetivo principal hacer crecer a la sociedad sobre la que va a aplicarse la idea. En este caso se trataría de ver exactamente qué aspecto social se

quiere cambiar y mejorar, para así después entender cómo puede cambiarse. Por ello, se realiza un proyecto de realización social cuyo fin es crear una idea mejor de lo que ya existe. Además, este hecho lleva consigo tres fases (González Mata, 1994): idea, realización y cumplimiento. En primer lugar, la idea se refiere al nacimiento del proyecto, es decir, cuando la utopía se convierte en un deseo realizable en un tiempo futuro. En segundo lugar, en la realización queda evidente la reforma que se quiere llevar a cabo en un tiempo presente. En último lugar, con el cumplimiento se refiere a la utopía realizada o al resultado que deja el proyecto. De esta forma, para este autor, «las utopías son modelos ideales de estructuras sociales, políticas y económicas que se proponen como solución definitiva a los problemas sociales» (38), convirtiéndose los proyectos en realización social y en realidad.

Tras esto, es conveniente resaltar una serie de características que tiene el concepto de utopía, aunque en el acercamiento que hemos hecho hasta ahora ya hemos intuido algunas de ellas. En este caso, nos apoyaremos en el estudioso Adrián Celentano (2005) de la Universidad Nacional de la Plata para hablar de insularidad, diacronía, autarquía, planificación urbana y reglamentación:

- Por un lado, insularidad se refiere a espacialidad dentro de lo posible, es decir, «toda utopía tiene un espacio para desarrollarse» (25). Es obvio que la utopía va a necesitar un espacio para que se genere su posibilidad de proyecto; sin embargo, como se trata de algo irreal, debe de existir una distancia con el mundo real para que no haya residuo alguno y llegue a corromperse por su contacto. La utopía debe darse en un espacio cerrado por elementos geográficos como mar, aire o tierra.
- Por otra parte, la utopía es diacrónica debido a que se encuentra caída del tiempo, pues se trata de algo atemporal, «el modelo se presenta como a-histórico» (26). Aunque ya hemos hablado de proyecto social, la utopía en sí no tiene una historia, sino que es y sería siempre ideal dentro de sus posibilidades.
- También hablamos de autarquía cuando lo hacemos de utopía porque el nivel económico no se convierte en un problema dentro del espacio utópico, «se reducen al mínimo los intercambios económicos» (26). Se trata de una civilización perfectamente capacitada para subsistir por sí misma.

- Por otro lado, nos referimos a la planificación urbana para dar a conocer su perfecto orden dentro de la utopía, pues la arquitectura utópica es de algún modo perfecta en relación al mundo real, que no lo es.
- Por último, la reglamentación se refiere a la organización del sistema social, laboral y de ocio dentro de la utopía, «en un plano racional y geométrico» (26). Como venimos diciendo, la organización es la clave del éxito y, efectivamente, todo lo que sea utópico está perfectamente organizado para poder alcanzar el ideal social y colectivo.

En cuanto a su forma, algunos estudiosos como Mumford o Gianini (*apud* Fernández Sanz, 1995: 169) han diferenciado entre utopía de evasión y utopía de reconstrucción. Esto significa que existe por un lado un tipo de ideología utópica que tan solo se apoya en una idea de ciudad perfecta, como un paraíso perdido dentro de la sociedad real. En este tipo de utopía no se da en ningún momento un intento claro de cambiar la sociedad. Tan solo es un tipo de evasión, es decir, un pensamiento que surge a raíz de una crisis social. Por otra parte, existe un tipo de utopía que se llama de reconstrucción, donde se cumplen todas las características que hemos citado, con una organización perfecta, una planificación urbana ideal, etc. Asimismo, cuando hablamos de utopía de reconstrucción, nos referimos a Platón, a Moro, a Campanella o a Bacon. En este caso, podemos aludir a cambios y a libertad, ya que sí hay un intento de transformación social más o menos radical, pues, en palabras de Dahrendorf (1971): «la causa final de las construcciones utópicas es siempre, en pocas excepciones, la crítica e incluso la acusación de sociedades existentes» (98).

Por otro lado, aunque haya cientos de clasificaciones de tipos de utopía según su forma (ascéticas, igualitarias, puras, pensadas o cerradas, abiertas o experimentales, etc.), sin lugar a dudas, nosotros nos quedamos con las que ya hemos comentado porque pensamos que son las que mejor sintetizan los rasgos más diferenciables.

Por lo tanto, entendemos la utopía como una representación de un ideal irreal que va más allá de los límites del espacio y del tiempo. Así pues, la utopía es en realidad esa ciudad soñada con una política perfecta. Sin embargo, al ser soñada, podemos decir que en nuestra representación de imágenes se convierte en una ciudad posible.

Con el concepto de utopía hemos dejado de ser lo que la historia y la tradición han arrastrado con nosotros. Ahora somos seres que queremos más de lo que nos es dado, somos deseo y somos ideales. Nuestra idea de utopía cae con nuestro pensamiento en un sentido futuro donde hay una cierta esperanza de mejora.

> En efecto, el futuro de la ciudad ya no va a encarnar la conquista de un ideal de perfección, sino la concreción radical de una sociedad catastrófica. No se trata, entonces, de una negación de lo real para proponer su superación mediante la toma por asalto de un «otro-lugar». Ahora, pareciera que ya no hay ninguna realidad que negar en vistas a una alternativa, no existiría escapatoria de ese mundo degradado en que nos hallaríamos situados. De este modo, la ensoñación característica utópica sería reemplazada por una perspectiva sombría que imagina la ciudad del futuro como un territorio de clausura. (Castro Orellana, 2010: 140-141)

Asimismo, el sueño ideal del que hemos partido nos conduce a una pesadilla irreverente producida por una anulación de nuestro deseo inicial. La idea de futuro queda traspuesta en una ciudad gravemente arrasada y condenada por una negación de nuestra idea. De ahí que la anticipación utópica nunca sea buena, pues creemos en la existencia de un mundo imaginario que no existe, aunque nosotros le demos una cierta veracidad, para luego caer en la noción de que realmente ese mundo imaginario no es real.

Al fin y al cabo, las irrealidades utópicas se conforman como verdaderas ilusiones utópicas. Y esas ilusiones son el resultado de una imaginación razonada con una inmensa fuerza crítica. ¿Qué efectos produciría en un futuro la imaginación de tal ideal y por tanto la creación de dicho mecanismo de defensa? Pues tarde o temprano el pensador utópico se dará cuenta de que la creencia de la utopía desencadenará mediante un mecanismo de defensa hacia su persona. La respuesta a la pregunta es la siguiente: principalmente, produciría una transformación en el ambiente, pues cuando surge la idea, surge el cambio. Por otra parte, dicha transformación estaría atada a aquello que hemos llamado progreso, ya que según Dahrendorf (1971), «las sociedades utópicas reflejan la existencia de un consenso universal sobre los valores [ya] existentes» (96). Así pues, la idea de ilusión utópica resulta ser una idea de transformación y de progreso.

En esta línea puede tratarse la relación entre utopía y civilización, ya que son conceptos que están altamente arraigados a la idea de progreso. Esto quiere decir que para que exista un progreso, debe haber antes una civilización en una sociedad preparada para progresar, pues como veremos, no es lo mismo civilización que sociedad.

La sociedad engloba a todas las personas dentro del mismo grupo; sin embargo, la civilización engloba solo a las personas preparadas socialmente para progresar como personas dentro de una misma sociedad, «existe, pues, una relación estrecha entre la aparición de la idea de progreso y las grandes utopías […] » (Fernández Sanz: 1995: 180). Asimismo, es interesante destacar que la idea de progreso viene precedida por un interés científico, es decir, para que exista verdaderamente el progreso, tiene que haber un arma científica dentro de la sociedad que permita al ser humano civilizado creer en un futuro utópico. En otras palabras, el progreso es una parte fundamental del espacio utópico, sin él jamás habrá un auténtico panorama civilizado, pues no hay que olvidar que «el dogma del Progreso fue la fase final del largo proceso de secularización iniciado en Occidente a partir de las Cruzadas» (Sábato, 1970: 186).

Por otra parte, hemos hablado de revolución. Efectivamente, sin un pensamiento de tales características jamás podremos crear nuestro proyecto utópico, pues aunque haya progreso en la civilización, tiene que existir una ruptura total con la realidad del presente. Por ende, debe haber una ruptura con el medio, tanto en el espacio como en el tiempo. Y esa fisura ha de darse mediante un alzamiento popular. Tal y como veremos en los próximos apartados, el progreso y la revolución se convertirán en ideas utópicas dentro del panorama político y serán conceptos que servirán para mejorar dicho espacio, pues todo ello se encamina hacia una búsqueda de la libertad, la igualdad, la justicia y la felicidad.

De esta manera, nos preguntamos hasta qué punto realmente la utopía puede ser posible. Hay que tener en cuenta que tanto Moro, como Campanella o Bacon nunca decidieron cumplir su deseo de ciudades ideales, tan solo fueron escritas como proyectos de liberación hacia la mejora. Sus obras sirvieron como crítica social y política frente a su mundo contemporáneo: «Al fin y al cabo –como señaló Adorno– "ninguno de los conceptos abstractos se aproxima más a la utopía realizada que aquel de la paz eterna"» (*apud* Celentano, 2005: 114), siendo la utopía un modelo claro de sociedad alternativa que puede llegar a ser deseable, pero no realizable.

Por tanto, desde nuestro punto de vista, nos aventuramos a decir que el concepto de utopía hoy en día está mucho más globalizado de lo que la sociedad misma piensa. En los tiempos de información y de comunicación que estamos viviendo, las ideas vuelan, hay un continuo intercambio en el sistema de redes, pues «como tendencia

histórica, las funciones y los procesos dominantes en la era de la información cada vez se organizan más en torno a redes» (Castells, 1998: 505). Por ello, el concepto de utopía se ha convertido en un fenómeno inabarcable. Como hemos dicho, hoy todo es información y es comunicación, pero también hay que decir que hoy todo es utopía. Todo el mundo quiere seguir creciendo como personas y ya desde que aprendemos a desarrollarnos en la civilización, queremos y deseamos. Nuestra vida se convierte en el único fin deseable. Dentro del progreso social, queremos libertad y queremos felicidad. De igual manera, el fin utópico de cualquier individuo en sociedad es tener facilidades suficientes para tener un futuro estable. Y esa estabilidad se transforma en nuestro espacio utópico, es decir, en nuestra ínsula, en nuestro proyecto. Tenemos la idea, tenemos el deber de la realización y tendremos el cumplimiento y la finitud de nuestro proyecto.

Finalmente, cabe destacar que el concepto de utopía ha sido un concepto totalmente polémico a lo largo de la historia, desde Platón al origen del término en adelante. Aún hay una gran cantidad de estudiosos que se dedican a estudiar el concepto, entre ellos los que venimos citando; no obstante, aunque todavía no tiene una definición total, sí es cierto que hay cientos de intentos por darle un significado concreto. De aquí en adelante, nosotros tomaremos el concepto clásico de utopía, ese espacio ideal que no existe a los ojos del hombre, es decir, ese no lugar que se sitúa más allá de nuestra realidad y que se encuentra fuera del espacio y del tiempo.

Todo esto nos ha servido para llegar a comprender mejor cómo la utopía se ha convertido a lo largo de la historia la clave fundamental de la novelística que analizaremos en el estudio. Sin un espacio utópico, es imposible que podamos creer en el verdadero género novelístico, pues igual que los escritores más grandes han encontrado su camino a través de la ciencia, el progreso y la revolución, la utopía es una idea que ha estado siempre presente en todas las creaciones[19]. En los próximos apartados veremos cómo ha evolucionado el concepto de utopía y los cambios de significado que ha tenido, desde lo utópico como paraíso, hasta lo distópico como infierno, llegando a pisar el universo del futurismo. En otras palabras, veremos cómo el propio concepto de utopía tiene una evolución parecida acorde al género de la ciencia ficción. Además, veremos que no es casualidad. Por otra parte, nos detendremos como

19 Véase apartado 2.1 Concepto de Ciencia Ficción.

bien hemos anunciado en la utopía como política social, pues al igual que le sirve a la ciencia ficción para fabricar sus espacios, también le sirve para crear teorías sociales. Una vez que hayamos entendido esto, podremos seguir avanzando en nuestro camino hacia el futuro.

2.2.2 EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LO UTÓPICO Y DISTÓPICO DEL HOMBRE

Una vez que hemos analizado el concepto de utopía, ahora nos detendremos en el polo opuesto, en lo contrario del sueño, en la pesadilla. La ciencia ficción se apoya en este desarrollo ideológico, pues primero fue utopía y más tarde será distopía antes de llegar al futurismo. Sin embargo, esto último puede implicar ya una visión deconstruida de la realidad, que puede llegar a ser utópica o distópica, dependiendo del creador demiurgo. En este apartado, nos interesa ver cómo esta visión negativa de la utopía ha evolucionado a lo largo del siglo XX hasta llegar al siglo XXI desencadenando el uso distópico. Todo el siglo se convierte así en una pesadilla social.

Por ello, hay que destacar que el proceso de cambio está dividido en tres secuencias bien diferenciadas. En primer lugar, tomando como referencia lo aprehendido en el apartado anterior, la utopía es la idea de lo que vendrá, lo posible. En otras palabras, la utopía es el lugar sin espacio y sin tiempo convertido en un próximo absoluto y totalitario. La utopía es la conducción hacia lo posible, la utopía es la esperanza. En segundo lugar, la distopía se transforma en el campo de lo posible dentro de lo real. Ya no es utópico, pues lo utópico es imposible. La distopía ya sí es posible, la distopía es la atracción de la fuerza negativa, el intento real de transformar lo utópico en posibilidad, el sueño convertido en pesadilla. A lo largo de este apartado veremos esto con más detenimiento, llegando a analizar la idea y el hecho dentro de un campo igualitario como es la teoría social aplicable al presente inmediato. Así pues, en tercer y último lugar, el ser humano queda condenado a aplicar las bases utópicas y distópicas dentro de su sistema social, mediante una idea ilusoria de futuro. No obstante, puede tratarse de una simple idea o de una simple amenaza. Nuestra intención sobre todo es explicar esta teoría dentro de la idea del mañana.

Desde Platón (2008) ya había un indicio de que todo esto fuera a materializarse en próximas obras, es decir, deseos utópicos de que el conocimiento sea el único capaz de controlar el mundo:

> Pero, si ha existido alguna vez en la infinita extensión del tiempo pasado o existe actualmente, en algún lugar bárbaro y lejano a que nuestra vida no alcance o ha de existir en el futuro alguna necesidad por la cual se vean obligados a ocuparse de política los filósofos más eminentes, en tal caso nos hallamos dispuestos a sostener con palabras que ha existido, existe o existirá un sistema de gobierno como el descrito, siempre que la musa filosófica llegue a ser dueña del Estado. Porque no es imposible que exista; y cuanto decimos es ciertamente difícil –eso lo hemos reconocido nosotros mismos–, pero no irrealizable. (12)

Digamos que se halla un espejo en la mitad de la historia donde al fin y al cabo todo vuelve a repetirse. El motivo total del universo es el molde platónico del no lugar que él mismo fabricó. La idea ha ido creciendo a lo largo de los siglos para llegar a formar un gobierno soñado: la idea de la utopía, la posibilidad de la distopía y la aplicación de la posible superación en la vida social.

Como bien dijo George Orwell (2011), «el que controla el pasado […] controla también el futuro. El que controla el presente, controla el pasado» (99). Quien controle el presente, lo controlará todo, porque el pasado y el futuro realmente son tiempos alegóricos que no están en nuestro poder. Solo nosotros somos quienes controlamos el presente, el único tiempo que vivimos, el hoy y el ahora es nuestro pasado, nuestro presente y nuestro futuro.

Por esta razón, debemos entender que la noción distópica nace tras un desecho social y temporal. Tal y como hemos anunciado en el apartado anterior, la atemporalidad es la clave de que funcione correctamente la idea de utopía. Sin embargo, le eternidad puede producir en el hombre una locura permanente que le conduciría al abismo y, por tanto, al infierno. La utopía es la idea de ese no lugar, y la distopía la posibilidad. La aplicación de esa idea en la realidad conduciría a una cadena de despropósitos totalmente ajenos al mundo del mañana y del ayer, pues lo único real es el hoy. La idea de distopía nos lleva a pensar en una caída total del tiempo, donde lo utópico se vuelve cruelmente árido y tenebrista. Lo que antes era ideal y ordenado ahora es abrupto y condenado. Al fin y al cabo, la eternidad es el peor castigo del hombre, ya que no estamos preparados para ello.

Todo esto que estamos desarrollando lo han llevado muy bien a sus creaciones grandes novelistas que ya hemos citado anteriormente. Entre ellos podemos hablar de la ya citada obra de George Orwell, *1984*. En ella vemos un mundo distinto a este, alejado de nuestra historia, aunque el tratamiento del tiempo en la narración de Orwell está muy enfocado hacia su visión negativa del futuro:

> De nuevo, y como en 1948, cuando fue publicado el libro, nos invaden la desesperanza y el pesimismo ante el futuro, y están entrando en nuestra vida cotidiana algunas de las innovaciones vislumbradas en *1984* como posibles instrumentos en contra de la persona humana y de la libertad individual: amenazas electrónicas a la intimidad, utilización abusiva de los medios de comunicación, subversión del lenguaje, guerras permanentes, etc. (Calvo Hernando, 1983: 127)

La crítica de Calvo Hernando (1983) fue publicada en 1983, pero su contenido continúa siendo fácilmente aplicable a los tiempos actuales.

A decir verdad, hablaremos de la percepción utópica como un tiempo al margen del tiempo. Asimismo, en la novela de Orwell nos hallamos en un espacio donde la sociedad está vigilada y controlada de arriba abajo. Cada uno de nuestros movimientos está prácticamente monotorizado por un líder que es el Gran Hermano. El poder político recorta el libre albedrío de la gente para poder aplicar la idea utopía desde arriba para concretar una organización y un orden en el sistema político-social que permita al mundo entero conseguir el clímax utópico de la felicidad. No obstante, la idea de Orwell es asombrosa, ya que explica muy bien todo esto que estamos explicando: al materializar la idea utópica, se resuelve lo distópico, pues no todo es ideal para todos, ya que la representación de la realidad es múltiple, no única[20].

El sistema utópico se convierte en su extremo debido a que la sociedad necesita capacidad de decisión para sentirse libre en su propia representación de la realidad. Esto acaba con la utopía real, que es distópica. La sociedad entera no tiene sueños ni tiene nada, siendo esta reconstruida por seres funcionales, como son las personas, puesto que, en palabras de Zygmunt Bauman (2012), «la desconfianza generalizada se ha convertido en un síntoma de un mal que aqueja a la sociedad a múltiples niveles: hay desconfianza en las instituciones, en las relaciones interpersonales y, finalmente, en un mismo» (176). Esto mismo sucede en la obra de Orwell, hasta que se rebela el protagonista incumpliendo las normas junto a la joven que ha conocido en el trabajo. Ya dejará de ver

20 Como hemos visto en el apartado 2.2.1 Concepto clásico de utopía.

el cielo gris y de algún modo tendrá algo en la vida que le permita seguir adelante, una esperanza de luz. En otras palabras, cuando el protagonista deja de verse en ese infierno temporal, es entonces cuando el cielo se ilumina y se da cuenta de que el mundo en el que vive es una mentira. El Gran Hermano es el sistema, es el todo, es la propia utopía fantasma. Y no está dispuesto a seguir así. Quiere volver a nacer y seguir soñando sin que el Gran Hermano adopte sus propias decisiones.

Esta idea de distopía es la que vamos a adoptar en este estudio, ya que, según nuestro margen, la distopía se convierte en la base reguladora de la ciencia ficción y de la narrativa que vamos a tratar a partir de nuestro corpus textual.

De alguna manera, podemos decir que la distopía engloba asuntos existencialistas dentro del trasfondo vital que se halla en todas las creaciones artísticas. Hemos hablado de *1984*, pero también podríamos mencionar la serie *Black Mirror*[21] y del capítulo segundo de la primera temporada, donde se ve mejor que en ningún otro capítulo la influencia de Orwell en la serie británica. En este capítulo concretamente el espectador se siente un personaje más dentro de la pantalla. Aquí los personajes se encuentran en salas habilitadas donde cada pared es en realidad otra pantalla que absorbe la mente del personaje. En ella se muestra una inmensa cantidad de publicidad, pues es a través de ella como se alimenta la rutina de cada personaje. Ellos realizan ciertas actividades diarias para ganar puntos y poder comprar series, películas, programas televisivos u otros artículos audiovisuales de consumo. ¿Cuál es el final de cada personaje? Ninguno, el mismo que el que tienen los personajes de *1984*: ser controlados por el sistema. Igualmente, ellos piensan que la única manera de escapar es rompiendo el sistema y, además, creen que tienen una posibilidad: participar en un concurso de talentos para salir de esa prisión y convertirse así en un Gran Hermano más. Así piensan ellos que van a ser felices. Por lo tanto, tenemos otro ejemplo de distopía donde la felicidad no es más que un ideal ficticio, una salvación posible, pero en realidad, ni hay felicidad ni hay nada. Todo es una trampa donde el único que gana es el sistema[22].

21 *Black Mirror* es una serie televisiva inglesa que empezó a emitirse en 2011, creada por Charlie Brooker y producida por Zeppotron para Endemol. La serie gira en torno al avance de las nuevas tecnologías en los últimos años y a cómo afecta en nuestras vidas. El capítulo citado es "1x02 *15 Million Merits*", fue dirigido por Euros Lyn y su fecha de estreno fue el 11 de diciembre de 2011.

22 En este sentido, podemos hacer referencia a la serie televisiva *Westworld* (2016), dirigida por Jonathan Nolan. Trata sobre el alzamiento de los robots en un parque futurista de atracciones

En general, el personaje distópico adopta sin saberlo y sin creerlo el rol del monstruo, mientras que el personaje anónimo que está por encima se transforma en la razón utópica (Martorell Campos, 2012). Por lo tanto, he aquí la ironía utópica que estamos tratando. Desde arriba el sistema prevalece y parece perfecto, porque se convierte en atemporal y en no espacial, es decir, en utópico. No obstante, desde abajo prevalece y parece fatal, porque se convierte en temporal y en espacial, es decir, en distópico. El tiempo asesina a sus personajes y el espacio los entierra. El cielo gris se convierte en su único cielo y la tierra se transforma en el infierno árido de su presente, de su pasado y de su futuro. Por ello, nos apoyamos en Martorell Campos (2012) para afirmar que «cada día mimetiza milimétricamente el día anterior. Únicamente hay un día, repetido hasta el infinito» (278). Verdaderamente es lo que le queda al universo marginal que estamos tratando. La distopía implica una cierta manipulación temporal y espacial que conduce a la dominación. Es la forma radical a través de la cual la civilización se convierte en barbarie. De esta manera, la sociedad tiende a convertirse en un rebaño.

Además, como hemos dicho en varias ocasiones, tras este panorama no queda ningún futuro posible imaginable, ya que se produce la deshistorización. Esto es debido a la atemporalidad y a la no espacialidad. La única alimentación del sistema es la producción y el consumo avasallador. Igual que hoy todo es información y es comunicación, en estos sistemas que estamos tratando todo es producción y todo es consumo, donde la memoria pasa a un segundo plano, pues los recuerdos ni importan ni prevalecen. La conciencia histórica ha dejado de existir.

De esta manera, el cambio que se llega a dar de utopía a distopía no es tan solo un juicio de apreciación del sujeto, sino del campo donde se halle dicho sujeto. Como estamos viendo, el cambio del que hablamos depende del lugar en el que se sitúe la noción del discurso: emisión o recepción. Por ejemplo, Orwell en su obra anticipaba una visión de futuro. Justamente la escribió en 1948 intercambiando los dos últimos dígitos para llegar al título de la novela *1984*. Su futuro era su presente inmediato. De ahí que entendiera ese año como el límite del fin de la historia, es decir, tras esto se pararía la historia porque en ese año ya iba a dejar de existir. La utopía lideraría el mundo y la

inspirado en ambientes diversos como el salvaje oeste o el mundo samurái. La serie da un giro distópico en la emancipación de los hombres-máquina.

organización sería la clave del éxito. Por ello, el pueblo quedaría inmerso en un universo tenebrista y gris donde solo fuese libre en sus sueños. Los de arriba son los utopistas y los de abajo los distopistas.

A este respecto, es interesante la diferenciación que hace Luis Núñez Ladeveze (1985) entre utopía y distopía, ya que establece que en realidad no son tan distintos los conceptos, pues tanto uno como el otro tienen el mismo fin: la felicidad. No obstante, aunque uno integre un ideal –la utopía– y el otro integre la denuncia –la distopía–, en realidad ambas critican el dominio político, pues ambas intentan escapar de una realidad que no ha funcionado:

> Todo lo que oculta la utopía a través de su idealización se descubre como praxis a través de su realización. No existe la utopía, por tanto, como algo distinto de la distopía. Una vez franqueada la distancia que separa la representación ideal de la real, los opuestos se identifican. Utopía y distopía son, en el fondo, una misma cosa. Y lo son porque su método y su fin son el mismo. La utopía como idea […] alumbra la distopía como praxis. (51)

La utopía critica un sistema real frente al imaginado por el creador. La utopía busca la felicidad en torno a sus características mencionadas anteriormente (insularidad, diacronía, autarquía, planificación urbana y reglamentación). Si se abarca todo aquello, el ser humano encontrará la felicidad. Por tanto, la distopía lo que critica ciertamente es el orden y la organización política de los utopistas. Se hallan en un mundo sin salida, cansados del ideal. La distopía critica el sistema idílico creado por aquellos que buscaban escapar del mundo real, creando otro mundo real de forma paralela, autogestionado y autogobernado. Por lo tanto, desean volver al mundo libre anterior.

De esta manera, teniendo en cuenta el concepto de distopía, nos preguntamos de nuevo si realmente existe un mundo perfecto. Volvemos a Ladavece (1985) esta vez para replantearnos la cuestión de libertad:

> Se es libre porque se ha convenido que ese es el modo de serlo. Si ser libre es vivir en la verdad, o en la comunidad, participar en el bien, o en el Todo, asumir los principios establecidos o identificarse con ellos, acertar en la elección y no, sencillamente, tener posibilidades de elegir, entonces nada más libre que un país de utopía donde el ciudadano no tiene más remedio que vivir dentro de la libertad. (75)

Esto nos lleva a pensar en la idea de mutación. La utopía se convierte en distopía para los de abajo, pero lo cruel realmente es la mente de todas esas personas que se

hallan en esa posición. Se ven condenados a ver el mal en todas partes, a estar disconformes con la situación social. Al final lo único que les queda es asumir su rol y vivir con ello sintiéndose más o menos libres o asumir su rol y lugar por un cambio hasta llegar a sentirse verdaderamente libres.

Por otra parte, el pensamiento de aquellos que se sienten habitantes de una distopía ha caído y con él también lo ha hecho el malestar social. Jáuregui Ezquivela (2014) aplica esta idea al fenómeno zombi, donde el no muerto representa al marginado social, pues

> […] los difuntos que se levantan de los lugares en los que yacen y simulan volver a la vida son un síntoma de malestar alimentado por la crisis social y existencial, son la manifestación de los temores y de las dudas que anidan en la conciencia colectiva de una sociedad que presiente y teme los cambios que están a punto de suceder. El miedo, la incertidumbre, la angustia, la impotencia, la desesperación, el rencor o el hastío cobran vida y se encarnan en un símbolo, en un mito en el que cristalizan todos esos estados de ánimo. (135)

En otras palabras, sienten el mal en todas partes. No pueden hablar de felicidad, tan solo de revolución y renovación. Viven en un tiempo apocalíptico donde todo se ha acabado, pero no para ellos, pues siguen en el espacio donde han terminado para luchar por lo que les pertenece: la vida. Así pues, juegan entre la vida y la muerte sin ser vivos y sin ser muertos, pero son. Han sufrido el panorama del caos y de la catástrofe para enfrentarse a un mundo cuyo objetivo era acabar con ellos, pero no lo han conseguido. Ahora el resultado de ese mundo es suyo y por ello tienen que luchar por él. Como bien dice Jáuregui Ezquibela (2014), estas personas se han convertido en los heraldos del futuro en un infierno sobre la tierra.

¿Qué implica esto? Implica que el resultado final del no lugar es la no muerte y que ninguno de sus ciudadanos podrá morir en un presente mientras reine lo ideal. La posibilidad es la realidad al fin y al cabo y esa no muerte se convierte en aquello que destruirá el mundo de la idea, pues esos no muertos simulan ser algo, aunque en el fondo no son nada. Por ello hablamos de no muerte, porque todos ellos se han transformado en una muerte ficticia. Estas personas ya no están caídas del tiempo, simplemente han asumido su rol en el paraíso y buscan una justicia que se van a cobrar con alimento. Estos no muertos buscan alimentarse de vida o, mejor dicho, de no vida. La no vida les mantiene en ese presente continuo de la historia, en esa no muerte

permanente donde la catástrofe, el caos y el sino apocalíptico son lo único que reinará, pues la distopía es ahora un universo infinito sin salida. En su aquí y en su ahora ha quedado constatado que toda vida es absurda, toda no vida en realidad no tiene ningún fin, la vida en sí no es más que una ilusión, como vemos en la novela distópica *Nosotros* de Yevgueni Zamiatin (2009), cuando el régimen individual y múltiple se ha convertido en una colectividad, donde ya no importa la ilusión del *yo* sino el *nosotros*: «–Odio la niebla, la temo. / –Por eso la amas. La temes porque es más fuerte que tú. La odias porque la temes. La amas, porque no puedes dominarla. Pues solamente cabe amar lo indomable. / –Sí, en verdad. Y precisamente porque yo… porque… yo…» (113).

Al final solo podemos hablar del vacío que queda en este panorama de desilusión, al igual que hablaremos sobre destrucción y sobre desesperación. Las únicas personas que quedarán tras el apocalipsis de lo fatal serán seres no muertos, pero no vivos, que ni ven ni sienten ni oyen. Este panorama se convierte para ellos en un disfraz de decoro, su conciencia de otredad ha desaparecido, ahora solo les queda alimentarse para mantenerse en pie. Aunque esta no es su finalidad, pues se alimenten o no, seguirán ahí para ser los obstáculos de ese tipo de vida que le queda al ser humano bárbaro. Lo que acabará con el mundo será el hambre.

Claramente, todo esto induce a creer que existe una fuga irreal que subyace de la crisis social de una época determinada. Por esto, podemos hablar de límites y horizontes, como lo hace Miguel Alberto González González (2010) al discernir entre utopía, distopía y horizonte. Para él, el horizonte justamente separa el cielo de la tierra, pero además cree en esa ruptura, en esa fuga, en ese espacio que se abre de un punto concreto de la tierra para crear una línea del tiempo aleatoria. Es entonces cuando se crea un futuro diferente conducido a aquello de lo que venimos hablando en estas últimas páginas: el apocalipsis.

Por ello, según González González (2010), este cambio espacio-temporal se da por ejemplo en «situaciones de riesgo social como la pobreza, la democracia, la libertad, la justicia, la economía, los desplazamientos forzados, las amenazas naturales y la desaparición de los patrones ético-políticos entre otros» (7). De esta manera, el objeto distintivo que se encuentra en ese reflejo del que hablamos es reconocible al cien por cien y se trata del conocimiento hacia el tiempo, el espacio y, sobre todo, el sujeto. Como estamos diciendo, el valor más reconocible entre la idea y la posibilidad es el

tiempo y el espacio, pero nunca hay que olvidarse del sujeto, que es sobre el que se aplica tanto un valor como el otro. Sin el sujeto jamás habrá idea ni habrá posibilidad. Es siempre sobre este sujeto sobre el que se aplica el tiempo y el espacio, y una vez aplicados estos valores, podrá él mismo discernir entre un universo u otro, es decir, él sabrá en qué parte de la clase se encuentra, si bien se trata del mundo iluminado, o al contrario se trata del mundo oscuro.

Al fin y al cabo, todo esto va a culminar en el mismo sitio, en un presente cuya espacialidad ha muerto. En nuestra opinión, las fronteras se romperán y todo el mundo será uno. Los no lugares serán todos y todos serán distopías, pues la sociedad vivirá en un estado de espera continua, o sea, de vacío existencial, porque la espera será eterna, mejor dicho, la espera en un vacío hasta la muerte. La vida se convertirá en un ir y venir de despropósitos donde los sueños se habrán acabado por completo, ya nadie podrá esperar para cumplirlos. Solo nos quedará esperar a que todo pase. La vida se convertirá en un tránsito y en un purgatorio hacia el paraíso. Sin lugar a dudas, la vida será un infierno más sobre la tierra[23].

Así pues, llegamos a pensar que toda la sociedad y todos los territorios de nuestro tiempo caerán en el olvido, pues si no existe el futuro ni el pasado, solo existe el presente, solo existe nuestro presente. La historia va a caer sobre nuestra conciencia y sin lugar a dudas, como ya hemos anunciado antes, perderemos nuestra noción histórica. La línea de la historia será un tiempo en blanco que rellenar. Viviremos alejados de la mano del mundo y nos perderemos solos en el vacío y en el olvido.

Por ello es interesante entender el horizonte (límite) como el punto intermedio entre lo utópico y lo distópico, entre lo real y lo irreal, ya que según la alusión anterior, «es la línea que aparentemente separa el cielo y la tierra; esta línea involucra un espacio circular de la superficie de la tierra» (González González, 2010: 3). Asimismo, el horizonte nos sitúa en un espacio y en un tiempo (irreales o no) con un margen de posición y es allí donde podemos posicionar nuestro punto de encuentro en la siguiente fase. De esta manera, dicha línea puede recaer sobre un plano que podemos llamar paisaje, panorama, distancia, etc. Todo ello será el punto del infinito sobre la realidad, es decir, sobre nuestra realidad, nuestra muralla.

23 Esta idea la analizaremos con más detenimiento en el apartado 3.3.2 La ciudad distópica imaginada.

Asimismo, ya desde una perspectiva metafísica, el horizonte separará el infierno como distopía y el paraíso como utopía, una utopía que ya será individualizada y múltiple tras la muerte, pues dejando atrás el espacio físico la posibilidad se transforma en efectiva, igual que el mito del cielo en la religión católica. De esta forma, si volvemos al vacío existencial del que estamos hablando, ese vacío distópico que nos obliga a condenar nuestra vida y nuestra propia existencia en un más allá sin salida, solo nos queda ya pensar en la ansiedad que desencadena todo esto. En otras palabras, es conveniente hablar de la ansiedad de ser en una sociedad corrompida. El olvido es el ingrediente fundamental de dicha ansiedad. Sin embargo, pensar en la muerte produce un sentimiento de ansiedad debido al desconocimiento. Pues en este caso estaríamos hablando del mismo tipo de ansiedad: ansiedad del ser y ansiedad por el dejar de ser, ya que inevitablemente «el ser humano se ha convertido en este rincón del universo en la "punta de diamante" del proceso evolutivo, que no aparenta dejar de crecer y evolucionar y al que le surgen infinidad de interrogantes» (Moreno Holguín, 2014: 70). El mismo tipo de finitud se encuentra en nuestras palabras.

Todo esto representa el universo distópico fundamental, por ello el sueño va a ser el ingrediente principal del cuestionamiento existencial: «El hombre tiene muchas necesidades, pero una evidente es la necesidad de utopía, la necesidad de tener una esperanza» (González González, 2010: 20). De esta manera, no importa el decaer del tiempo o del espacio, lo que realmente va a importar es la esperanza de seguir hacia delante, aprendiendo de los errores del pasado. Por ello, el pensamiento utópico será, al fin y al cabo, dicha esperanza. El sueño por ser mejor sujeto, por ser mejor en el tiempo y por ser mejor en el espacio viene a desencadenar un mejor conocimiento de la vida, ya que como bien decía la alemana Christa Wolf, «"el único peligro de muerte es no [haber aprendido] a vivir"» (*apud* Quintanilla, 1990: 47).

Por lo tanto, en nuestra opinión, en relación a la fusión existente entre el campo físico y el campo espiritual, no queda sino soñar y vivir, de tal modo que nuestra vida no solo sea una ilusión, pues, después de todo, nuestro fin en la vida «radica en querer volver al Edén» (González González, 2010: 21). Sin embargo, esta idea es un ir y venir en el camino del conocimiento. La utopía es la perfección, la idea idílica, maravillosa, organizada y ordenada. Los de arriba perfeccionan la vida de los de abajo y los de abajo luchan por la vida, por querer una libertad que nos les llega. Como sucede con Guy

Montag, el protagonista de *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, quien empieza a pensar diferente a los demás y entonces es perseguido por la justicia del régimen. Aun así, Montag se afiliará con un pequeño grupo que pretenderá cambiar el orden de las cosas, dejando de quemar cultura, para pasar a crearla, recordando los libros del pasado y no que se perdieran en el olvido. Guy Montag recordaba el *Apocalipsis* (22,2):

> *Y, a cada lado del río, había un árbol de la vida, con doce clases distintas de frutas, y cada mes entregaban su cosecha; y las hojas de los árboles servían para curar a las naciones.*
> «Sí –pensó Montag–, eso es lo que guardaré para mediodía. Para mediodía…»
> «Cuando alcancemos la ciudad» (Bradbury, 1991: 190)

Nuevamente, deberíamos considerar los espacios urbanos dentro de la posibilidad distópica que estamos tratando en el campo físico, pues no hay que olvidar que son la propia contrariedad en una urbe totalitaria. Por ello, la distopía funciona de forma perfecta como el reflejo del espejo del horizonte anterior cuya realidad no es más que la parodia del presente y de la sociedad contemporánea, es decir, la del momento en el que se crea la distopía fantasma. En relación a la novela distópica, encontramos una inmensa sucesión de referencias paródicas, como las citadas por Ángel Galdón Rodríguez (2014):

> There is a number of previous dystopias that made an important contribution as well, like H. G. Well's *The Time Machine* (1895) or Jack London's *The Iron Hell* (1908) among others. Nevertheles, Eugene Zamiatin's *We* is the first to be analyzed here since it is one of the earliest in making a clear attack on contemporary totalitarianism. Plus, *We* also has an extraordinary strong influence on the later well known dystopias *Brave New World* and *Nineteen Eighty-Four*, along with E. H. Forster's *The Machine Stops*. (89)

Por tanto, en relación a todo lo anterior, podemos llegar a la conclusión de que hablar de utopía y también de distopía es hablar a simple vista de una enorme tradición. Aquel no lugar que nos describió el filósofo griego fue el comienzo de algo que iría trastocándose a lo largo de los años. Así pues, terminaría, por marginarse una parte de la idílica población que tan perfectamente describe Platón en sus textos. Sin embargo, otra buena parte seguiría en la cima de la cúspide con un orden perfectivo y una felicidad que iría *in crescendo*. No obstante, la posibilidad de que lo perfecto es inalcanzable para

todo ser humano nos lleva a pensar en el elemento distópico. De ahí que se dé la dicotomía entre utopía y distopía.

Por último: ¿Qué nos lleva a pensar en este cambio de paradigma? La estudiosa Estrella López Keller (1991) se refiere de tres posibles manifestaciones que se dieron en el pensamiento del hombre del siglo XX y ello fue lo que le llevó a creer de primera mano más en la salvación por parte de lo oscuro que por lo perfecto, como ya hemos visto en Galdón Rodríguez (2014), quien habla de Zamiatin, Orwell o Huxley. Esto podemos llegar a entenderlo en cierta medida mediante tres pasos consecutivos que explican moderadamente el paso que se dio de la utopía a la distopía. Del mismo modo que nosotros hemos hablado de utopía-distopía-futurismo, López Keller (1991) se refiere a las siguientes manifestaciones:

1. En primer lugar, el rechazo directo hacia la utopía, ya que el paraíso sobre la tierra es un imposible para el hombre, pues no está preparado para vivir en ese Edén todavía inalcanzable para su categoría de ser.
2. En segundo lugar, la desaparición de la creación utópica, es decir, el rechazo absoluto hacia la idea significa también el rechazo hacia la posibilidad utópica.
3. En tercer lugar, el surgimiento de la distopía, pues tal rechazo nos lleva a pensar en la visión negativa de tanta discriminación hacia lo perfecto.

Esto nos lleva a pensar por ejemplo en el cuento de “El inmortal” de Jorge Luis Borges. Marco Flaminio Rufo llega a la Ciudad de los Inmortales tras su búsqueda homérica. Igual que en la teoría de la autora, el protagonista al sentirse maravillado por el encuentro fortuito, siente rechazo hacia ella tras no estar preparado para vivir en aquel lugar. Tras dicha negativa decide buscar de nuevo el río que le ha conducido a tal lugar para, de esta manera, poder regresar al lugar de donde vino. Por último, surge dentro de sí un sentimiento imperfecto hacia lo que al principio era perfecto. Al conocer el lugar inexplorado, decide rechazarlo para no volver jamás.

> Ser inmortal es baladí; menos el hombre, todas las criaturas lo son, pues ignoran la muerte; lo divino, lo terrible, lo incomprensible, es saberse inmortal. He notado que, pese a las religiones, esa convicción es rarísima. Israelitas, cristianos y musulmanes profesan la inmortalidad, pero la veneración que tributan al primer siglo prueba que solo creen en él, ya que destinan todos los demás, en número finito, a premiarlo o a castigarlo. (Borges, 1999: 23)

En este sentido, el autor argentino deja claro que la única posibilidad que existe sobre la tierra es la visión marginal frente a lo perfecto, ya que realmente el hombre solo puede alcanzar la perfección cuando muera: «Aun inspirados por las mejores intenciones de traer el cielo a la tierra, solo [hemos conseguido] convertirla en un infierno, ese infierno que solo el hombre es capaz de preparar para sus semejantes» (Popper, 1967: 261). Por ello, la única realidad que encontramos sobre la tierra es la que refleja el teórico austriaco: la destrucción cíclica del propio ser humano[24]. Igualmente, la tesis borgeana se mantiene sin variaciones, según la cual, en palabras de Vicente Cervera Salinas (2014), «el destino individual resultaría intrascendente, por lo que el deseo de perpetuación infinita no podría sino resultar injustificado, grandilocuente, ridículo y aun espantoso» (35).

No es de extrañar que suceda esto, pues el propio ser humano ha sido el causante de su historia. La ciencia ficción se ha servido de esta concepción tan notoria para llegar a imaginar futuros imposibles, como los imaginados por Isaac Asimov en *El fin de la eternidad* (1955) a través de las sucesivas líneas temporales, y destruirlos delante del propio ser humano para hacerle comprender que no existe salvación, o como en la novela del ruso, que esté simulada. El no lugar hacia el que se dirige está vacío (o aún por rellenar), pues tarde o temprano él mismo dejará de existir. Estamos condenados a ser personajes fantasmas en espacios vacíos sin tiempo, ni historia, ni nada.

Como ya hemos dicho, Sábato (1983) pensaba que la ciencia sería la salvación total de la existencia, que la ciencia traería la felicidad y la consagración de la auténtica tierra prometida, el escritor argentino opinaba de «la Ciencia, que iba a dar solución a todos los problemas del cielo y de la tierra» (9). No obstante, la ciencia ya ha llegado, la tecnología ya está en auge, el progreso científico ha sido liberado, pero seguimos tristes, seguimos acabados, «la sociedad tecnológica ha llegado y no parece haber traído la felicidad prometida» (López Keller, 1991: 13). Nuestra condena es lo único que nos queda para seguir adelante, luchar con ella y para ella. Nos atrapa, nos arrastra, sin vida, sin muerte, sin tiempo, ni espacio, ni nada. Siempre nada en el desierto de lo real, como

24 Cabe recordar aquí la serie del cómic argentino *El Eternauta* (1957-1959), creada por Héctor Germán Oesterheld, el dibujante Francisco Solano López y reproducida en Hora Cero Semanal. La historia trata sobre una invasión alienígena que se produce mediante una tormenta de nieve tóxica, la cual termina con la mayor parte de la población, alejando a la resistencia de supervivientes en Buenos Aires.

el ya citado ejemplo de “El guardagujas” de Juan José Arreola, lugar en el que se encuentra la estación abandonada.

Solo nos queda ya pensar en una posible e improbable salvación y en la aplicación de todo esto que venimos tratando desde el concepto de utopía hasta ahora. Ya hemos citado anteriormente que lo único real es la existencia de una teoría social en la literatura que estamos abarcando a partir de la novelística distópica. Y así es como realmente se crean y se destruyen todas las civilizaciones y todos los personajes de nuestras novelas. Todas parten de una hipótesis no real sobre la que se construye toda su trama. Se sustentan sobre algo que no existe y es lo que dota de falsedad a todos los actos. Asimismo, como se apoyan sobre un pilar invisible, cuando intentan llegar al último escalón de su cima, se destruye su única salvación y caen hacia el vacío para después convertirse en imágenes simuladas o fantasmas. Son el eco de la nada sobre la que tanto incidimos. Deducimos pues que la utopía como política social es la explicación de toda la organización sobre la que se sustenta el orden de la ciencia ficción, que es lo que a nosotros nos importa todo el tiempo y sobre lo que ahondaremos en nuestro análisis del corpus.

2.2.3 LA UTOPÍA COMO POLÍTICA SOCIAL

En este punto seguiremos sobre la idea de utopía. No obstante, ahora nos centraremos en su tratamiento como aplicación social y real, en otras palabras, en la utopía como modelo existente. No hay que olvidar que la ciencia ficción consigue crear una atmósfera irreal para situar al lector dentro de ella para que llegue a pensar que todo lo que se sitúa bajo esa cúpula de mentira es en realidad algo veraz, precisamente como sucede en *La cúpula* (2009) del estadounidense Stephen King (1947), en la cual aparece de la noche a la mañana una cúpula gigante alrededor de un pueblo norteamericano. De esta manera, todo sucede bajo esa cúpula en clave fantástica. La ciencia ficción sobrepasa los límites de la ficción y transfigura los cuerpos y el sino de los mismos para dar lugar a un universo paralelo con nuevas leyes, nuevos tiempos, nuevos espacios, nuevas políticas, nuevos sueños y nuevas posibilidades.

El objetivo real de este punto es analizar y adentrarnos en la utopía como única posibilidad de salvación a través de la política social. A fin de cuentas, todas las

sociedades creadas en las historias de ciencia ficción siempre dan lugar a tramas y a motivos que parten de un problema en la organización del sistema. Todo es revolución. Toda gran narrativa en este campo funciona como un origen de destrucción. Como ya hemos afirmado, los protagonistas son absolutamente distópicos para enfrentarse a un universo gravemente utópico. Ahora, nuestro objetivo es explicar cómo surge la revolución y cómo se llega a crear el sistema a través del concepto que aquí nos abarca. Partiendo de las tres fases (utopía-distopía-futurismo), se modifica la política social, como sucede en la trilogía *La tierra fragmentada*[25] de N. K. Jemisin (1972), galardonada tres años seguidos por los premios Hugo haciendo historia en la convención del género. Esta trilogía está ambientada en un universo narrativo hipotético que nos hace pensar en un mundo postapocalíptico, cuyo sistema social está dividido por "razas" en el que los "orogratas" son aislados y controlados, privándoles de libertad, siendo incluso perseguidos. Sin embargo, la protagonista principal, Essun, será quien intente cambiar las cosas, buscando por qué el sistema político y social funciona de esa manera y logrando, así, cambiar el destino de la historia. De esta manera, la autora da esperanza a quien desde un principio no la tiene:

> Tienes que recordar una cosa: el final de una historia no es más que el comienzo de otra. Al fin y al cabo, todo esto ya ha sucedido antes. La gente se muere. Los antiguos órdenes establecidos se acaban. Nacen nuevas sociedades. Y cuando decimos que «esto es el fin del mundo», no es más que una mentira, ya que al planeta no le ha sucedido nada.
> Pero así es el fin del mundo.
> Así es el fin del mundo.
> *Así es el fin del mundo*.
> Por última vez. (Jemisin, 2017: 19-20)

Por tanto, antes de comenzar a desarrollar la utopía como desencadenante de la política social, conviene plantear una definición de 'política' y otra definición de 'sociedad', ya que ambos conceptos son los que interesan ahora. Por un lado, tenemos 'política'. Hoy podemos entender la política como la ciencia especializada en el carácter gubernamental y en la sociedad humana. En otras palabras, la política es la actividad concerniente al gobierno de una sociedad. Por otro lado, dentro de la política, existen

25 La trilogía está formada por: *La quinta estación* (Premio Hugo Mejor Novela, 2016), *El portal de los obeliscos* (Premio Hugo Mejor Novela, 2017) y *El cielo de piedra* (Premio Hugo Mejor Novela, 2018).

diferentes campos, pero nosotros nos detendremos en las políticas sociales para tener una herramienta más sobre la que discernir en el campo. Por lo tanto, ¿qué es 'sociedad'? En primer lugar, podemos decir que la sociedad es el punto de apoyo sobre el que la política fundamenta su deber. De esta manera, tomando como referencia la trilogía ya citada de N. K. Jemisin, diremos que la sociedad es el conjunto de las supuestas razas protagonistas y la política su organización social.

Asimismo, tras haber entendido la política como el continente y la sociedad como el contenido, ahora nos preguntamos: ¿Es la utopía una política social? ¿Es el pensamiento utópico el fin total de la política? Si nos remitimos a Platón o los discursos de Cicerón, nos damos cuenta de que la política ha estado siempre presente en la sociedad. Sin embargo, no sería hasta hace apenas tres siglos cuando surgirían los partidos políticos, tras la Revolución Francesa se establecería una sociedad parlamentaria donde la sociedad tendría voz y voto en el gobierno de su pueblo. Fue entonces cuando el bien dejó de ser solo una idea, es decir, cuando la búsqueda por el bien perfecto, por un ideal más allá del presente, más allá del pasado y más allá del futuro, se convirtiera en un hecho, en una posibilidad, ya que «nuestro mundo se sigue moviendo el horizonte ideológico, económico y social inaugurado por ese gran acontecimiento» (Larumbe Gorratitz y Casanova Surroca, 1994: 151). A día de hoy, la política ha dejado de ser un mito, el único mito es ahora la búsqueda perfecta de ese ideal por el que se empezó a luchar hacia el bien común. Entonces, la distinción de clases ya era evidente, lo que cambió fue la posibilidad de mover esos estamentos y la percepción que el pueblo tenía de la propia situación para su transformación. Desde entonces todo el mundo ha podido luchar por sus derechos.

Una vez entendido que la utopía es la base del género narrativo que aquí abarcamos, vamos a mostrar cómo funciona su esqueleto en las historias en la ciencia ficción. La idea de un futuro condenado existe en el género debido a las políticas sociales que se adopta en el gobierno de las tramas, hasta que alguien se rebela y consigue de nuevo el libre albedrío, como sucede en la trilogía *Divergente*[26] de la estadounidense Veronica Roth (1988). En estas novelas existe un sistema político dividido en estamentos sociales según los valores morales: Verdad (sinceridad), Erudición (inteligencia), Cordialidad (paz), Osadía (valentía) y Abnegación (altruismo).

26 La trilogía *Divergente* está formada por: *Divergente* (2011), *Insurgente* (2012) y *Leal* (2013).

El sistema no se puede cambiar y cada uno debe cumplir con su rol dependiendo del estamento en el que se encuentre; no obstante, la protagonista Beatrice conseguirá romper con las reglas y cambiarlo todo:

> Abnegación y Osadía están rotas, sus miembros se han dispersado. Ahora somos igual que los abandonados. No sé cómo será la vida separada de una facción, es como si estuviera desconectada, como una hoja arrancada de un árbol que le da sustento. Somos hijos de la pérdida; hemos dejado todo atrás. No tengo hogar, ni camino, ni certeza. Ya no soy Tris, la egoísta, ni tampoco Tris, la valiente. / Supongo que ahora no basta con ser una o la otra. (Roth, 2011: 463)

Así pues, esta suele ser la peripecia de la trama y sobre la que empiece el motivo principal de la narrativa (o sobre la que acabe). El héroe tendrá que liberar al pueblo de la tiranía utopista, pues la utopía es perfecta para el gobernante, pero no para el gobernado, ya que lo único que existe para este es la distopía.

Para tener una idea clara del funcionamiento de la utopía como política social, hace falta remontarse a la Antigua Grecia y preguntarnos hasta qué punto la utopía no es la búsqueda ideal de un rito o solo otro mito. Gastón Souroujon (2013) ve muy bien esta idea de utopía a través del mito y el rito. Su idea queda bastante bien definida y nos apoyamos en ella para explicar lo siguiente, pues «el mito político pone entre paréntesis el hecho de la veracidad, su razón de ser es la construcción de un argumento coherente que da sentido al presente» (126).

Aquí nos encontramos frente a dos posibilidades, como ya hemos dicho: por una parte, la utopía en la Antigüedad era una idea de futuro hacia la que se dirigía el modelo político principal que era la ritualidad como acto social; por otra parte, la utopía en la Antigüedad era una realidad y una posibilidad que conducía a la sociedad mediante un modelo político a un mundo perfecto. Vemos pues una armonía clara entre tres conceptos fundamentales en la política: mito, utopía y rito. Cada una de ellas se plantea como pensamiento ideal debido a una crisis social temporal y espacial. Una buena muestra la da el politólogo argentino Sourojoun (2013):

> Desde la república de Platón en donde [se] realizaban rituales públicos en los cuales los gobernantes digitaban las uniones sexuales mediante sorteos manipulados, impidiendo que estas sean gobernadas por el azaroso *eros*, ya que la reproducción era una labor común. Las distintas utopías regulan por medio de rituales, la edad necesaria para reproducir, la periodicidad de estas uniones, la institución del matrimonio monogámico y las reglas de cortejo en el que ambas parejas se conocen. (139)

De la misma manera que

> estos ritos no solo buscan orientar la reproducción manteniendo el número de la población de la ciudad ideal, y tratando de obtener el *mejor producto* posible, a partir de una política eugenésica. Sino que también, reproduce una idea de moral, en donde lo imprevisto, lo indeterminado de las uniones entre sexos se restringe, penalizándose los comportamientos tildados de libertinos. (139)

Por tanto, el mito es el *modus* por el que la utopía quedaría planteada como posibilidad, es decir, el mito inventa una representación de la idea para hacerla posible, para que deje de ser pura simulación y pura invención en el mundo real. Sin embargo, el mito puede no llegar a cumplir su meta, ya que, al fin y al cabo, se asemeja a la utopía en que, aunque busque la aplicación real, en el fondo, nunca logrará aplicarse por completo debido a la profanación de la idea en la sociedad. El mito será la posibilidad ficticia hacia la búsqueda de lo perfecto. Así pues, al contrario que el mito, el rito justificará de una vez el problema que tiene el mito en su aplicación hacia el futuro, hacia su estancamiento en el tiempo y en el espacio. El rito será la solución del mito, pues para que una sociedad funcione, debe haber una organización perfecta. Todo esto está basado en una reiteración de momentos, y estos momentos están inspirados en la ritualidad de los actos. Esto significa que el mito se queda como posibilidad inmediata sin resultado y el ritual se queda como posibilidad inmediata, recurrente y real en la que desencadena una política social utópica y nueva, pues como dijo Frye (1982), «el romance utópico no presenta la sociedad gobernada por la razón; la presenta gobernada por el hábito ritual, o por el comportamiento social prescripto, que es explicado racionalmente» (57).

Asimismo, Flood (*apud* Souroujon, 2013) entiende el mito en sí como una narrativa más, es decir, «[…] a myth is a narrative, a story which presents a sequence of connected events […] its concern for origins, goals, and changes, the mythic narrative expresses a way of experiencing the world that is chronologically and

phenomenologically» (125). El poder que tiene es el de funcionar como aplicación hacia el modelo político en el presente, no en el futuro. El mito se distingue con la historia en que deja atrás la línea del tiempo para ser el mito el propio tiempo. Se cae de la historia para construir su propio argumento real. Sin embargo, esto solo tendrá significado dentro de una comunidad concreta, es decir, la aplicación no podrá darse en otra diferente debido a que no tendrá resultado alguno.

En esta línea conviene hacer referencia a la diferenciación que hizo Jacques Lacan (1977) entre lo simbólico, lo imaginario y lo real. Esto tiene mucha cabida aquí pues el mito busca lo real, siendo tan solo una aplicación simbólica de algo imaginario que puede llegar a funcionar (lo posible, lo utópico), es decir, «sobre lo que quiere decir la confrontación de esos tres registros que son precisamente los registros esenciales de la realidad humana, registros muy distintos y que se llaman: los simbólico, lo imaginario y lo real» (11). Por otra parte, es interesante el cambio que llega a sufrir el mito a lo largo de la historia, pues ya no se aplica solo en un presente inmediato, sino que los puntos de vista se modifican a través del pensamiento social. De esta manera, es inevitable que se produzca la transformación del mito en el transcurrir del tiempo (Souroujon, 2013). Como veremos a continuación, las diferencias entre el mito y la utopía se deben sobre todo al espacio que abarca cada idea.

Así pues, la utopía no deja de ser un imaginario total de una visión mejorada de la sociedad, pero nada tiene que ver el concepto con el imaginario político individual (múltiple), aunque muchos modelos que desarrollaremos en los próximos apartados se dice que son utópicos en cierto modo: como las utopías narrativas latinoamericanas de *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo o *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez. Por lo tanto, podríamos decir lo siguiente: la utopía no pertenece al imaginario político, sino que «la utopía es un género de la teoría política» (Souroujon, 2013: 129). Si entendemos dicha premisa, comprenderemos el funcionamiento de las sociedades imaginarias que se aproximan en los análisis siguientes.

La utopía es sin lugar a dudas una idea perteneciente al imaginario intelectual propio de la razón, que se desarrolla a partir de las virtudes que se va adquiriendo a lo largo de los primeros años de vida en la educación. Si nos basamos en Rousseau (2004: 52), el hombre nace hombre y nace libre, por lo que no podemos hablar de utopía en el imaginario político cuando hemos aprendido el valor y su necesidad en la educación,

pues esta nos ha enseñado que la búsqueda de una utopía no deja de ser la búsqueda de la ciudad ideal y la búsqueda del bienestar. Por ello, aludimos al teórico francés pensando que es un género político, porque no deja de ser la base fundamental de muchos sistemas pertenecientes a tal imaginario, los cuales explicaremos más adelante. Aun así, lo importante de esta idea es que a lo largo de los puntos anteriores todo se basa en el esfuerzo y en el ingenio voluntarios del imaginario ideal.

La utopía como teoría social comenzó a materializarse en Occidente a partir de los tratados de Marx y Engels (*apud* Marcuse, 1986). Ambos estudiosos luchaban en su tiempo y en su espacio hacia la búsqueda de una nueva sociedad, hacia un mundo mejor, hacia un mundo perfecto, impulsado a su vez por un trabajo social:

> En estas condiciones resulta efectivamente cambiado el reino mismo de la necesidad, y así acaso podamos contemplar como capaces de desarrollarse en el reino del trabajo mismo aquellas cualidades de la libre existencia humana que Marx y Engels se vieron aún obligados a remitir al reino situado más allá del trabajo. (25)

Por ello, es interesante recapitular a vista de pájaro los sistemas políticos que se fundaron y crecieron a raíz de las ideas utópicas de estos estudiosos, pues en los universos narrativos a los que nos enfrentamos solemos encontrar en su mayoría un pensamiento político futurista relacionado con una de estas corrientes: marxismo, comunismo, socialismo y utopismo.

De esta manera, es curioso cómo el fenómeno político y narratológico de las narrativas de ciencia ficción llega al extremo de ligarse a uno de estos modelos. Por un lado, podemos hablar de la política social que sigue el marxismo como primer elenco teórico al que nos enfrentamos. En este caso, nos aventuraremos a decir que sin duda es la base del pensamiento sobre la que se sustentan los demás modelos. Del marxismo podemos decir que se apoya en cuatro puntos fundamentales, es decir, cuatro pilares que le servirán al escritor de ciencia ficción para su crítica social:

1. En primer lugar, hay que aludir a la lucha de clases, justamente lo que ha desencadenado en el concepto de clase social. Esto le sirve al escritor del género para diferenciar un grupo de personas de otro mediante el poder político, como hemos visto en las novelas distópicas de *1984* de George Orwell, *Nosotros* de Yevgueni Zamiatin o *Un mundo feliz* de Aldous Huxley.

2. En segundo lugar, es importante la crítica al sistema capitalista. Esto representa la defensa del espíritu utopista, ya que es el modelo contrario. Marx defendía que el capital oprimía al ser humano robándole tiempo de vida. Así pues, su solución sería aplicar al trabajador un tiempo social necesario para que este pudiera alcanzar la felicidad. En este punto podemos pensar en el relato "'¡Arrepiéntete, Arlequín!', dijo el señor Tic-tac" (1965), del escritor estadounidense Harlan Ellison (1934-2018), en el que el Maestro Custodio del Tiempo controla a sus obreros por medio de cardio-placas y si uno de ellos provoca un retraso, se le restará parte del tiempo de su vida.
3. En tercer lugar, es interesante el fetichismo de la mercancía. En este caso Marx se reserva otra crítica al capitalismo, es decir, a través del mismo se puede explicar la dominación del sistema que sufre la sociedad y su relación con la economía. En relación a ello, podemos aludir a la película *Elysium* (2013)[27], dirigida por Neill Blomkamp, en cuya trama viajamos al año 2154 para vivir una exageración de tal fetichismo. El ser humano se ha convertido en el único capital posible, la Tierra se queda sin recursos y los únicos que pueden permitirse viajar a Elysium –una estación espacial con recursos suficientes– son los ricos, mientras que los pobres se quedan en el planeta, siendo este un lugar que alberga un gran poder de masificación y contaminación.
4. Por último, es relevante la referencia al comunismo, algo que le sirve a la sociedad para romper con las fronteras físicas. Esto se transforma en el modelo práctico que plantea Marx para reducir el poder del capitalismo. El teórico alemán se refería al comunismo como utopía. Nuevamente, podemos aludir a las novelas distópicas ya citadas, pues en ellas se parte de un sistema social supuestamente igualitario, tanto en Orwell, como en Zamiatin, como en Huxley.

De esta manera, encontramos en el marxismo una especie de planteamiento teórico que conduce al lector a pensar en un modelo rejuvenecedor que sustituye el modelo capitalista por un modelo más libertario. En palabras de su autor:

27 *Elysium* (2013) es una producción estadounidense, dirigida por Neill Blomkamp y producida por Bill Block, Simon Kinberg y el propio director. El guion fue escrito también por Blomkamp. La película está protagonizada por Matt Damon y Jodie Foster, entre otros. La producción está ambientada en un futuro en el que la Tierra está superpoblada con grandes problemas de contaminación y una falta enorme de recursos. Max Da Costa tendrá que intentar cambiar el orden de las cosas luchando por una igualdad social entre los pobres que viven en el planeta y los pobres que viven en la estación *Elysium*.

> […] la producción capitalista tiene, histórica y lógicamente, su punto de partida en la reunión de un número grande de obreros que trabajan al mismo tiempo, en el mismo sitio (o, si se prefiere, en el mismo campo de trabajo), en la fabricación de la misma clase de mercancías y bajo el mando del mismo capitalista […] (Marx, 2014: 32)

Esto le servirá al escritor de ciencia ficción para crear tramas de algún modo diferentes. Por lo tanto, diremos que se trata de la base teórica de la que partirán los modelos políticos sucesivos y, bajo su influencia, también lo hará la ciencia ficción para fabricar su propia teoría social del mundo.

Por ello, en relación a estos modelos políticos, también podemos encontrar el ya citado comunismo. En otras palabras, nuestra hipótesis es que este será un modelo recurrente en la ciencia ficción. Esto es así por lo siguiente: el comunismo es uno de los puntos fundamentales sobre el que se apoya el marxismo, anteponiendo lo utópico a lo capital. Sin embargo, el comunismo como idea, como punto de apoyo para Marx (2014), no es el mismo comunismo que se llegó a desarrollar en sociedades reales del siglo XX, como China, Rusia o Cuba. Este modelo político establece que todo es de todos por igual y el gobierno es quien controla las posesiones de los ciudadanos. No obstante, igualmente inalcanzable como utópica es la distinción que hace Jordi Dean (2012) entre cielo y tierra, de la misma forma que hemos aludido nosotros a la idea de horizonte, en relación a González González (2010), pero esta vez a colación del comunismo:

> [No se trata de un] futuro perdido, sino [de] una dimensión de la experiencia que no podemos perder jamás, incluso si no podemos verla, como cuando estamos perdidos en la neblina o no hacemos más que mirar nuestros pies. El horizonte es real en el sentido de imposible –nunca podemos alcanzarlo– y en el sentido de actual (la noción de lo Real de Jacques Lacan connota ambas cosas). El horizonte moldea nuestro contexto. Podemos perder el rumbo, pero el horizonte es una dimensión necesaria de nuestra actualidad. Sea como el efecto de una singularidad o como el encuentro entre tierra y cielo, el horizonte es la división fundamental que establece quiénes somos. (Dean, 2012: 1-2)

Por ejemplo, podemos mencionar la ya citada novela *1984* de George Orwell o incluso la serie televisiva *Colony* (2016)[28] de Carlton Cuse y Ryan J. Condal. Tanto en

28 *Colony* (2016) es una serie televisiva estadounidense creada por Carlton Cuse y Ryan J. Condal para USA Network, dirigida por Juan José Campanella y producida por Dennis Hammer. La serie consta de tres temporadas y la trama sitúa al espectador en un futuro postapocalíptico, en la ciudad de Los Ángeles (Estados Unidos). La familia Bowman debe tomar decisiones para mantener el equilibrio de sus vidas tras un régimen totalitario y duras complicaciones que se avecinan a lo largo de la serie.

la creación literaria como en la creación televisiva el sistema social que encontramos en el gobierno se lleva a cabo de forma totalitaria, por lo que se trata de un modelo político situado temporalmente en el futuro y espacialmente en un territorio en cierto modo diferente, aunque semejante al actual. Tanto en una como en la otra encontramos una sociedad controlada por un pequeño grupo de gobernantes, que no termina de darse a conocer. Los de arriba controlan la vida de todos los de abajo: su comida, su trabajo, su vida, todo mediante un sistema igualitario. Y ese control lo romperá un héroe en la trama que se cansará de dicho control. En otras palabras, en *1984* el protagonista decide romper las barreras políticas y en *Colony* el protagonista decide comenzar esa ruptura desde el grupo de los rebeldes, quienes defienden un cambio político inminente.

Asimismo, también es interesante el papel que juega el socialismo para los escritores del género narrativo que aquí abarcamos. El socialismo se sitúa en la misma línea del marxismo, pues es la base de las teorías socialistas. Sin embargo, esta se diferencia del marxismo en que el propio socialismo implica una organización colectiva que desencadene, por tanto, una mejor vida social y económica, no de forma tan totalitaria, sino más bien de forma cooperativa. A diferencia del comunismo, esta sigue siendo tan teórica como el marxismo. Aun así, la serie *Colony* nos sirve también de ejemplo, pues cuando la familia protagonista huye de Los Ángeles, dan a parar a un pequeño "pueblo" (grupo de rebeldes organizados) que adoptan el sistema socialista para llevar a cabo el bienestar del mismo. Pero el pensamiento social de la misma se puede encontrar ya en autores como el filósofo Henri de Saint-Simon. A colación de este último, Durkheim (1982) teoriza sobre la relación entre el hombre y el mundo social:

> […] el hombre no es más que una parte de la naturaleza. No hay dos mundos en el mundo, el uno competencia de la observación científica y el otro extraño a ella. Sino que el universo es uno y el mismo método debe servir para explorarlo en todas sus partes. El hombre y el universo, dice Saint Simon, son como una misma maquinaria en dos escalas; el primero es una copia reducida del segundo, pero no difiere en cuanto a su naturaleza. En relación al universo, el hombre es «un reloj encerrado en un gran reloj de pared del que recibe el movimiento» (189).

Acorde al tema que estamos tratando, León del Río (2006) difiere entre socialismo científico y socialismo utópico. El socialismo científico se acercaba más al marxismo para apoyarse en las características que lo diferenciaba, como la lucha de

clases. Por el contrario, el socialismo utópico se basaba en el pensamiento social cuyo fin era la búsqueda de ese proyecto posible que rompiera con la injusticia social, pero a partir de la planificación podría la sociedad crear una ansiedad revolucionaria que llevara al pueblo hacia el cambio. De esta forma, el socialismo funciona como «crítica marxista al pensamiento utópico [que] permite mostrar el carácter complejo de la razón crítica revolucionaria en sus posibilidades» (78).

Todo ello desemboca en el utopismo. Ahora bien, si tenemos en cuenta en el utopismo las ya renombradas ideas clásicas de Platón (1999), las ideas utopistas de Tomás Moro (1986), las visiones de Campanella y Bacon y todas las demás narraciones que hemos ido viendo, llegamos a comprender que al igual que el marxismo, el utopismo persigue aplicar a la realidad una fantasía, pues es solo una idea, no una posibilidad. De esta forma, pensamos en el utopismo como en una ideología teórica, no practicable, sino simplemente modélica. El utopismo como modelo político implica la aplicación de lo que desde Moro se ha venido buscando; sin embargo, la obra del escritor británico era una invención, una crítica social, no una realidad y mucho menos una posibilidad de realización. Aunque aún a día de hoy se sigue en la búsqueda incesante de la utopía como paraíso, pues en palabras de Marcel Gauchet (2004): «La conciencia utópica está más que nunca en nosotros» (95).

Por lo tanto, consideramos que es interesante esta última visión debido a que hay que tener en cuenta que los utopistas intentan aplicar a las políticas sociales ideas ficticias que solo son posibles en un mundo de fantasía. Al fin y al cabo, la ciencia ficción está catalogada como un subgénero fantástico[29]. He aquí el modelo total sobre el que se sustenta la novela distópica, muy en la línea de los modelos que hemos visto (marxismo, comunismo o socialismo) y, en cierto modo, de los modelos sociales que estarán relacionados con cualquiera de estas políticas; sin embargo, al final todo desemboca en el mismo sitio: el utopismo. De ahí que adoptemos de aquí en adelante el concepto de socialismo utópico para referirnos al sistema social, pues pensamos que es la generalización que mejor se adecúa a nuestro contexto.

Llegado a este punto e íntimamente ligado al concepto de política social encontramos la idea de cosmopolitismo, un marco en el que se concentra todo lo anterior a escala mundial, pero siempre en una misma comunidad. Tras el socialismo

29 Como veremos en el apartado 2.3.2 Género fantástico.

utópico llegamos a la armonía de los ciudadanos mediante el sentimiento de urbe o ciudad. Esto a su vez implica formar parte del mundo como comunidad, es decir, como ciudad del mundo, sentirse parte del sistema. De ahí que se aplique una búsqueda constante de la idea utópica desde el propio sistema, desde lo global, o lo que es lo mismo, la idea hacia el mundo. La función de insularidad se ha ampliado, ahora el mundo entero debe ser perfecto, debe ser ideal. Por eso el cosmopolitismo tiene que ser lo utópico para la colectividad social. Sin embargo, la historia ha demostrado que llevar a cabo el cosmopolitismo utópico no hace el efecto esperado, pues en palabras de Ghalioun (2008), «es de temer que la cosmopolítica, vistas las condiciones de su funcionamiento en el campo político e intelectual de la mundialización, esté en el origen de una nueva utopía que hace soñar a las buenas conciencias pero que no aporta nada» (114). Todo tiene que estar perfectamente organizado para el ciudadano, para el pueblo, para el mundo. De aquí que funcione el socialismo utópico en el modelo cosmopolita, o al menos, se busca.

Por otra parte, el cosmopolitismo desemboca en algo que se ha evidenciado en los últimos años de forma total: la globalización. La tecnología ha propiciado que hoy todo sea global en esta era de la información y la comunicación que estamos viviendo (Castells, 1998). Según el teórico catalán, este cambio vino reestructurado por los medios culturales, económicos y sociales. Surgió por tanto una revolución que se apoyaba en el avance tecnológico que conducía, a su vez, hacia lo que estamos tratando:

> Existe, cada vez más, un proceso de globalización de trabajo especializado. Es decir, no solo el trabajo altamente cualificado, sino el trabajo cuya demanda es excepcionalmente alta en todo el mundo y que, por tanto, no sigue las reglas habituales en lo que se refiere a normas de inmigración, salarios o condiciones de trabajo. […] Cualquiera que tenga la capacidad de generar un valor añadido excepcional en cualquier mercado disfruta de la posibilidad de comprar en todo el globo… y también de ser comprado. (169)

La evolución de la sociedad ha llegado hasta tal punto en que la producción y la recepción de información en la sociedad se realizan de forma devastadora. Tras esto, es evidente que parte de la sociedad se sienta intimidada hacia la aglomeración de información en los medios.

De esta manera, el mercado se globaliza en un mundo en el que la ciencia y la tecnología están en auge. Ahora sí podríamos hablar de ciencia ficción, pero aunque lo

parece, realmente ya no lo es, esto es el mundo real. Asimismo, mucha parte de la sociedad actual ha nacido en esta nueva era, por lo que no tiene que acostumbrarse a prácticamente ningún cambio. En otras palabras, están acostumbrados al cambio continuo de las modas, están acostumbrados a la rápida velocidad a la que ocurren los cambios. Pero es importante destacar que para esta nueva era hace falta un nuevo conocimiento social, es decir, un nuevo pensamiento que le permita al hombre seguir avanzando y seguir creciendo en el modelo en el que se encuentra. La sociedad debe adaptarse a su tiempo igual que lo hace el propio mundo, a un espacio de consumo y de capital, es decir, una era en la que nosotros mismos somos los productos, pues según Bauman (1999):

> Para aumentar la capacidad de consumo, jamás se debe dar descanso al consumidor. Hay que mantenerlo despierto y alerta, exponerlo constantemente a nuevas tentaciones para que permanezca en un estado de excitación perpetua; y más aún, de constante suspicacia y de insatisfacción permanente. El señuelo que le hace modificar su centro de atención debe confirmar sus sospechas y, a la vez, prometerse una cura para la insatisfacción: «¿Crees que ya viste todo? Todavía no has visto nada». (106)

Este cosmopolitismo del que hablamos se ha transformado con el paso de los años ya no solo en un sentimiento de comunidad total, sino también en este fenómeno de globalización que han tratado Bauman (1999) y Castells (1998). De esta manera, cada persona se expande hacia su comunidad y la comunidad se expande hacia el mundo, para dar lugar a una comunidad global. Por lo tanto, debido a tal fenómeno, las diferencias culturales ahora son escasas; por el contrario, la confluencia entre otras culturas es enorme. Hoy en día es muy fácil conocer la cultura de un país que no sea el nuestro gracias a este hecho, pues todo está interconectado por redes. Hoy ninguna comunidad se queda atrás, hasta la menos evolucionada llega a globalizarse[30]. Según el teórico Martín-Barbero (2002), en la era de la información y la comunicación, las fronteras físicas se rompen, por lo que los centros crecen y las periferias disminuyen. Ahora el centro de una comunidad es una colectividad real. Además, las periferias poco a poco van desapareciendo, produciéndose así un proceso de territorialización que el sociólogo abulense define de la siguiente manera: «Territorio es el *lugar* que introduce

30 Como veremos en el apartado 3.3.1 La utopía en América Latina.

ruido en las redes, distorsiones en el discurso de lo global, a través de las cuales emerge la palabra de otros, de muchos otros» (22).

Por ello, podemos hablar de adaptación igual que lo haremos de transculturación[31] –Ortiz (1983), Welsch (2008), García-Canclini (2010), entre otros– a la hora de tratar el panorama utópico latinoamericano. Y esto como hemos dicho es el resultado de la globalización. Cuando las culturas más aisladas y más periféricas quieren adaptarse a la nueva era, incondicionalmente, entran en contacto con las culturas más avanzadas. Por lo tanto, se produce un cruce de culturas. Ahora las zonas más periféricas de estas culturas se centralizarán, se adaptarán y se transculturizarán.

Ahora bien, este universo de política social al que hemos llegado nos hace preguntamos si realmente existe una diferencia extremadamente abarcable entre una parte de la población y la siguiente. En nuestra opinión, la idea de utopía en la sociedad implica que se halle una parte mayoritaria en el modelo que se sienta oprimido, a pesar de que la otra parte minoritaria no se sienta opresora, pues esta parte primera piensa que hace el bien manteniendo el orden y la paz en el pueblo.

Por lo tanto, cabe la posibilidad de preguntarnos hacia dónde nos dirigimos mediante los cambios sociales que se producen tras la era de la información y la comunicación liderada por los medios tecnológicos. Nuestra hipótesis viene marcada por la creencia utópica de la adaptación del ser. Esto es: debido al fenómeno de lo global podemos aventurarnos a decir que llegará un tiempo en el que el otro dejará de ser opuesto y fielmente se adaptará a los cambios que está sufriendo el sistema. Esto no significa que las periferias se reduzcan, esto significa que las periferias se eliminen por completo del mapa y únicamente queden comunidades centralizadas en el espacio y en los tiempos actuales. En otras palabras, que se dé al completo la evolución utópica mediante la adaptación y la igualdad, algo que poco a poco va sucediendo.

De todas maneras, una buena forma de seguir criticando este avance social y esta evolución política es la ciencia ficción. Pues como Isaac Asimov (1981) decía, «una "historia de utopía" requiere dos cosas: un sentimiento de encono contra la sociedad tal como existe, y la esperanza de que exista algún esquema o artilugio definido que podría conducir a una sociedad ideal, si fuera aplicado» (198). Asimismo, la ciencia ficción le

31 Lo trataremos con más detenimiento en los apartados 3.2 La literatura del asombro y 3.3 Dimensión utópica.

sirve al escritor del género para criticar el sistema de su momento. Por lo tanto, si la tecnología cada vez es más fuerte y está más presente en nuestra época, eso significa que llegaremos a un punto en el que la ciencia ficción se convertirá en novela realista, pues nuestro futuro es el presente y el pasado del mañana, como sucedía en la prehistoria de la ciencia ficción, como por ejemplo en las obras de Julio Verne. La tarea de estos escritores será la de reflejar unas políticas criticables de tal manera que, a nuestro modo de ver las cosas, seguirán siendo modelos utopistas.

Por lo tanto, teniendo en cuenta el desarrollo de este apartado, ahora nos preguntamos hacia dónde nos dirige la política social en un futuro difícilmente imaginable. Pues bien, lo cierto es que la única manera que tendrán los escritores de imaginar una salida posible será en clave de ciencia ficción. A partir de sus creaciones tendrán varios objetivos evidentes: la crítica al sistema de su tiempo, la búsqueda de una sociedad perfecta y la facilidad cada vez más fuerte de vivir en un mundo donde la tecnología es el punto de apoyo de la vida y de la sociedad.

En suma, quedan entendidas las teorías sociológicas que afectan al concepto de utopía y la evolución que ha seguido el concepto desde los planteamientos platónicos hasta su tratamiento hoy. En este apartado, hemos hecho un desarrollo de las tres fases del proceso: utopía-distopía-futurismo.

Por lo tanto, a continuación, analizaremos su aplicación frente a la narrativa contemporánea y cómo ha evolucionado hasta el día de hoy a partir de una ciencia ficción futurista. En definitiva, nuestro objetivo será tratar la importancia del concepto en la nueva ciencia ficción, es decir, en la ciencia ficción del siglo XXI.

2.3 EL NUEVO FENÓMENO SOCIAL DE LA NARRATIVA CONTEMPORÁNEA EN LA CIENCIA FICCIÓN

Una vez llegados a este punto nos vamos a detener en estudiar el funcionamiento de la ciencia ficción en la actualidad: desde finales del siglo XX hasta hoy. Después de haber analizado la evolución del concepto y realizar un seguimiento diacrónico del mismo, en este apartado vamos a estudiar las piezas clave sobre las que se sustenta el género, siempre desde la perspectiva de los grandes autores y los estudiosos. Además, vamos a

ver qué elementos utilizan para crear las historias de sus obras y cuáles son los motivos fundamentales de los mismos.

En este caso, tras conocer la historia del género y sus generaciones con autores emblemáticos tales como Nicholls (1981), Scholes y Rubkin (1982) o Roberts (2006) y, por otra parte, la evolución que ha seguido el concepto de utopía hasta nuestros días con sus respectivos teóricos tales como Dahrendorf (1972), Durkheim (1982), Marcuse (1986) o Manheim (1996), dividiremos el punto en cuatro claves, pues en nuestra opinión, cada uno de los pilares representa el espíritu de la nueva narrativa del género. Pues hay que recordar que uno de los movimientos que ha dado mucho de sí ya a finales del siglo XX ha sido el *cyberpunk*. Además, este movimiento se ha ido bifurcando en diferentes direcciones amplificándose como *postcyberpunk, retrofuturismo, ucronía*, etc. Por ellos, nos apoyaremos en este apartado en una serie de elementos que hacen que la ciencia ficción a día de hoy sea fácilmente reconocible, es decir, una serie de elementos que han alcanzado su máximo esplendor:

1. La ciencia ficción como futurismo.
2. La ciencia ficción como fantasía.
3. La ciencia ficción como realismo virtual.
4. La ciencia ficción como existencialismo.

2.3.1 MÁS ALLÁ DEL FUTURISMO

La visión de futuro siempre ha sido una característica fundamental de la ciencia ficción, desde la prehistoria del género en adelante. Pero concretamente es en la autora de *Frankenstein* cuando empieza a verse ese nuevo paradigma narrativo. Con el paso de los años, el concepto futurista ha ido evolucionando, pero es hoy cuando ha culminado en su máximo esplendor, llegando cada día a superarse un poco más.

El siglo XXI es su época dorada, pues los nuevos cambios socioeconómicos han propiciado todo esto que venimos diciendo: la sociedad vive hoy el pleno apogeo de las nuevas tecnologías, mediante «una combinación de misteriosas fuerzas de la nueva tecnología y la nueva competitividad global» (Bauman, 1999: 13). El ambiente en el que se desenvuelve el hombre del nuevo milenio y el medio en el que se encuentra están íntimamente ligados a la tecnología. Hoy todo está mediatizado, hoy todo está absorbido

por la ciencia y la tecnología, hoy todo está procesado a través de la información y la comunicación. Hay una serie de hechos que consiguen que los escritores de ciencia ficción traten el futuro en sus obras: la velocidad de cambio, la revolución industrial permanente, Internet, etc. Nosotros en un primer acercamiento nos detendremos en dos momentos que fueron cruciales para el hombre contemporáneo: la creación del ordenador y la evolución de la globalización.

Por un lado, tenemos el ordenador, que se ha convertido en una clave fundamental para el ser humano. En otras palabras, hoy en día el ordenador ha llegado a ser tan importante como respirar, ya que prácticamente todo se desarrolla a partir de él. Pero es necesario discernir que donde hace unos años estaba el ordenador, hoy en día está el iPad, la Tablet, el E-book, el Kindle, el Smartphone, etc. En todos ellos nos damos cuenta de una cosa y es que donde antes hablábamos de ordenador, ahora hablamos de pantalla. Por ello, será necesario hacer dos distinciones en esta evolución: la creación del ordenador y la nueva generación digital, una especulación que ya existía en Orwell, como decía Asimov (1981):

> La gran contribución de Orwell a la tecnología del futuro es que los televisores funcionan en los dos sentidos, y los que están obligados a oír y ver la pantalla de televisión pueden a su vez ser vistos y oídos bajo vigilancia constante, aun cuando duermen o están en el baño. De ahí la frase «El Gran Hermano está vigilándote» (324)

Este suceso de *1984* de Orwell al que Asimov hace referencia, nos remite al capítulo 4x02 de *Black Mirror*[32] (ver nota 18) en el cual una madre, preocupada por la seguridad de su hija, implanta en el cerebro de la niña un dispositivo para ver y sentir todo lo que le rodea a la joven a partir de una pantalla.

De esta manera, en relación a la historia del ordenador cabe destacar sobre todo un momento culmen: los años setenta, cuando los ordenadores empezaron a difundirse en los hogares. El ordenador ya no era únicamente una herramienta de trabajo, era además un instrumento para entretenerse y que te hacía crecer como persona. A finales de la década y ya a principios de los ochenta empezaron a instalarse en los ordenadores sistemas operativos personalizados que hacían sentir a las personas especiales e independientes. Eso se conseguía mediante una serie de comandos tipo: “Buenos días,

32 El capítulo citado es “4x02 *Arkangel*”, fue dirigido por Jodie Foster y su fecha de estreno fue el 29 de diciembre de 2017.

¿Qué quieres hacer hoy?". A finales del siglo XX, para el estudioso José Antonio García Fernández (1998), con el ordenador la sociedad entraba de lleno en la edad de las luces:

> Vivimos en la sociedad del futuro. Nos hemos habituado –lo vamos haciendo cada vez más– a trabajar con los ordenadores, a vivir con los ordenadores y sus huestes: impresoras, *scanners*, *joysticks*, disquetes… Durante varias horas al día, nos sentamos delante de sus pantallas. Pero les tenemos miedo. Seguimos viendo en ellos algo de mágico. El *prompt* C:\> es el «abracadabra» de nuestro siglo, nuestro particular «supercalifragilisticoespialidoso», el *verbum*, la palabra creadora, el origen o *arjé*; al principio, era el *bit*. (192)

A partir de esta época, podríamos referirnos al ordenador como uno de los inventos más importantes del siglo XX. Sin embargo, Bill Gates (1996) evidenciaba antes de la entrada del nuevo milenio lo que está viviendo la sociedad hoy con respecto a la generación digital: «Con el tiempo, la nueva máquina se hace un lugar en nuestra vida diaria porque no solo ofrece comodidades y ahorra trabajo, sino que puede inspirarnos también cosas nuevas y creativas» (19). De alguna forma intuía cómo evolucionaría en el mundo, pues el ordenador en los últimos años ha generado la expansión hacia la era digital.

Al fin y al cabo, lo importante es que la utilización de las herramientas tecnológicas facilita al ser humano tanto en el espacio como en el tiempo de vida. Por esta razón conforme han ido pasando los años se han ido resumiendo dichas herramientas en una sola, es decir: antes escuchábamos música en nuestro *walkman*, jugábamos a la videoconsola, calculábamos con la calculadora, teníamos un despertador, teníamos una estantería llena de libros, recibíamos cartas por correo, etc. Todo eso ha cambiado de tal forma que hoy todo se condensa en un solo medio: el ordenador. A este respecto, Octavio Islas Carmona (2010) habla de la ecología de los medios:

> […] el principal objeto de estudio de la Ecología de los Medios son los medios de comunicación y su impacto en las ecologías culturales de las sociedades. Todo nuevo medio de comunicación introduce nuevos ambientes mediáticos que transforman la ecología cultural de las sociedades. El concepto "ambiente mediático" es central en la Ecología de los Medios. (45)

En otras palabras, cabe destacar que todas esas funciones quedan divididas entre la dicotomía móvil/ordenador, pues hoy la música que escuchamos la guardamos en el móvil o en el ordenador, la videoconsola se suple por un emulador que encontramos

tanto en el móvil como en el ordenador, la calculadora igual, el despertador también, los libros se quedan almacenados en el ordenador para después leerlos en nuestra *tablet* y ya nadie manda cartas en papel, ahora la sociedad en red se comunica a través de correos electrónicos o mensajería instantánea, pues en palabras de McLuhan (1996), «cualquier medio afecta en seguida al campo entero de los sentidos» (65).

Desde la imprenta hasta el último modelo del iPhone hemos ido contemplando cómo la tecnología ha ido absorbiendo todas nuestras capacidades cognitivas. Ha llegado el día en el que las máquinas piensan por nosotros. Como asegura la investigadora Laura Sánchez Gómez (2014), la problemática de la sustitución invade nuestro entorno, es decir, «la autonomía de la máquina, y la idea de que algo inerte se mueva por sí solo, confirman un miedo mayor que aquel que subyace en la colonización tecnológica: la eterna lucha entre lo artificial y lo natural, entre la vida y la muerte, entre el cuerpo y el alma» (158). Esto se debe a que los científicos siempre van a buscar alternativas para facilitar nuestras vidas o lo que es lo mismo: economía del tiempo y economía del espacio. De ahí que todo sea sustituido por lo técnico a merced de una misma causa: el ahorro.

Esto funciona a través de las aplicaciones que las grandes empresas han ido desarrollando para el cumplimiento de dicho propósito. Tal y como hemos dicho, todo lo concentran en un solo medio para el ahorro del tiempo, pues el tiempo es lo que mueve a la sociedad, como el citado cuento de Harlan Ellison. Asimismo, el resultado de dichas producciones se lleva a cabo al margen de la velocidad a la que se investigue el producto. De esta forma, el propio tiempo se transforma en el desencadenante principal del espectáculo sobre la tierra. El ser humano apenas carece de tiempo para asimilar la salida del mercado de cualquier elemento, ya que mientras que se lleva a cabo la salida del mismo, se está construyendo otro con mejores características: por ejemplo, véase la evolución que ha tenido el teléfono móvil iPhone en los últimos años[33]:

33 Contraste de datos realizado a partir de Nebot (2017).

Modelo iPhone	Año de comercialización	Generación
iPhone	29 de junio de 2007	1ª generación
iPhone 3G	11 de junio de 2008	2ª generación
iPhone 3GS	8 de junio de 2009	3ª generación
iPhone 4	24 de junio de 2010	4ª generación
iPhone 4s	4 de octubre de 2011	5ª generación
iPhone 5	12 de septiembre de 2012	6ª generación
iPhone 5c	10 de septiembre de 2013	6ª generación
iPhone 5s	10 de septiembre de 2013	7ª generación
iPhone 6 y iPhone 6 Plus	9 de septiembre de 2014	8ª generación
iPhone 6s y iPhone 6s Plus	9 de septiembre de 2015	9ª generación
iPhone SE	21 de marzo de 2016	9ª generación
iPhone 7 y iPhone 7 Plus	7 de septiembre de 2016	10ª generación
iPhone 8 y iPhone 8 Plus	12 de septiembre de 2017	11ª generación
iPhone X	12 de septiembre de 2017	12ª generación
iPhone Xs, Xs Max y Xr	12 de septiembre de 2018	13ª generación
iPhone 11 y iPhone 11 Pro	13 de septiembre de 2019	14ª generación

Para definir esta constante evolución, Paul Virilio (1997) utiliza las palabras "velocidad tiránica". Asegura que todo esto va acompañado por unos factores económicos y sociopolíticos, pues realmente todo se mueve alrededor de estos dos elementos. Lo curioso es que él utilizaba esta descripción para referirse a los años finales del siglo XIX, a un cambio hacia la Modernidad; no obstante, lo mismo que sucedió en una época, empezó a suceder en la otra. Los cambios de ambas inician una expansión inminente de la información sobre la sociedad. Esto es evidente, pues ello implica un avance hacia lo nuevo, que llega a producirse a una velocidad más o menos acelerada. Hoy en día, la velocidad de procesamiento de la información es cada vez más rápida, pues en palabras del teórico francés,

> la noción de la velocidad es una cuestión primordial que forma parte del problema de la economía. La velocidad es, a su vez, una amenaza tiránica, según el grado de importancia que se le dé, y al mismo tiempo, ella es la vida misma. No se puede separar la velocidad de la riqueza. Si se da una definición filosófica de la velocidad, se puede decir que no es un fenómeno, sino la relación entre los fenómenos. Dicho de otro modo, la relatividad en sí misma. (16)

De ahí que pensemos en una nueva generación digital, aquella que se ve obligada y condenada, a través de la cual se entiende que la pantalla de los dispositivos digitales no es más que una prolongación de nuestro cuerpo. El ser humano se siente atado y, además, si se desprende de dichos dispositivos no se sentirá cómodo, se sentirá desnudo, vacío, solo frente al mundo.

Por otra parte, desde siempre ha existido la relación entre el hombre y la tecnología, las cuales han seguido creciendo y avanzando. Al fin y al cabo, un ordenador nunca va a desprender sentimientos de su interior, el aspecto sensitivo nunca lo va a desarrollar, por mucho que intente simularlo. De esta forma, según María Núñez (*apud* Sánchez Gómez, 2014), «lo automático humaniza a las máquinas y deshumaniza a las personas» (161).

Por lo tanto, es inevitable no pensar en los cambios que produce la nueva generación digital, la cual ha llegado a cruzar los límites existentes entre la tecnología y la actividad humana, como en la novela *Los simulacros* (1964) de Philip K. Dick (1988), donde los propios personajes reales ya no son capaces de distinguir a las máquinas que simulan ser personas de las personas de verdad: «Sin embargo […], creo que vamos a tener que acostumbrarnos a ellos» (231). Asimismo, hoy todo es digital, ya nada es analógico. Todo se mueve alrededor de una red de redes que ha sido generada a partir de lo global, es decir, hoy toda nuestra vida es una red que depende de otras redes: la economía funciona en red, la literatura funciona en red, la ciencia funciona en red, la educación funciona en red, etc. No obstante, a la sociedad actual no le preocupa en absoluto el cambio de los tiempos, porque tan solo le importa el presente y, puede que incluso bastante más el futuro. Según Castells (2005):

> Entre las dos, la capacidad de la identidad de resistencia –y en particular, de la identidad nacional– de convertirse en identidad proyecto que proponga algo con lo que todos los miembros de una sociedad puedan identificarse –no solo en el pasado sino en el futuro– es lo único que puede salvar al mundo de vivir entre aparatos de poder […] (20)

De esta manera, la ciencia ha sido para el hombre contemporáneo una indagación y una revolución hacia el carácter evolutivo del mismo con base en su superación. Esto se refleja en la importancia de la tecnología en el siglo XXI. En un primer momento, el hombre vivió una Revolución Industrial que facilitó la vida del ser

humano en la dinámica tiempo-espacio. Lo más importante de esta revolución fue que efectivamente la tecnología y la industria siempre facilitaron las tareas cotidianas.

En la Primera Revolución Industrial (segunda mitad del siglo XVIII-*ca.* 1820, 1840) el hombre aprendió a ganar tiempo y espacio a partir de la máquina de vapor. Por otro lado, en la Segunda Revolución Industrial (*ca.* 1850, 1870-1914) descubrió la convergencia existente y posible entre la energía eléctrica y el motor de combustión interna, propulsada por combustibles fósiles, derivados del petróleo en su mayoría. Esto daría lugar a la creación del automóvil de forma masiva.

Sin embargo, lo que realmente le interesa al hombre contemporáneo afecta a la llamada Tercera Revolución Industrial (2000-2015). Jeremy Rifkin (2009: 42-44) planteó al Parlamento Europeo un decálogo de mejoras que revolucionaría el mundo científico-tecnológico en 2006: un nivel de vida sostenible, el efecto multiplicador de la economía, nuevos puestos de trabajo y nuevos modelos de negocio para el siglo XXI, conseguir la garantía del suministro de energía, conferir poder energético a las personas, educación para el siglo XXI, una sociedad con calidad de vida, replantearse la globalización en sentido ascendente, el papel especial de la Unión Europea como líder de la Tercera Revolución Industrial y el legado de la generación del milenio. Prácticamente, lo que propone Rifkin es aplicar las nuevas tecnologías de la comunicación a los nuevos sistemas de energía para que pueda darse un mundo más renovable. Así pues, el hombre con esta serie de cambios empezaría a tener una vida más sana, ya que « […] [se necesita] difundir esta misión por todo el mundo con el objetivo de poner el vasto potencial creativo de la generación del milenio al servicio de la preservación y renovación del planeta» (44).

Como vemos, los pilares de esta Tercera Revolución Industrial tienen como función principal hacer que el hombre contemporáneo y su filosofía sigan creciendo. A pesar de todo, los límites de estos cambios los imponen siempre los materiales, de ahí que nos situemos a día de hoy ya en la Cuarta Revolución Industrial:

> Esta Cuarta Revolución Industrial no solo consiste en los avances en la industria 4.0 a través del que se ha denominado “el internet de las cosas” sino que abarca todo un conjunto de avances en temas nuevos o, a veces, no tan nuevos pero que se están desarrollando y que cubren cambios en los patrones de producción y consumo y una revolución tecnológica con nuevas interacciones socioeconómicas, geopolíticas y tecnológicas que van a generar muchos beneficios pero, también, una serie de costes. (Granell Trías, 2016: 62)

Según el economista catalán, la Cuarta Revolución Industrial (2016-2030) afectará no solamente a la industria 4.0, sino a todos los sectores económicos y sociales.

Para explicar esta evolución tecnológica y económica podemos retroceder de nuevo a los años setenta, concretamente a la creación múltiple de sistemas informáticos y, de esta forma, a cómo IBM perdió la exclusividad del ordenador. Por entonces, el sistema operativo que había en los ordenadores era una versión anterior al conocido MS-DOS. Sin embargo, la búsqueda de nuevos objetivos siempre estaba latente en las investigaciones de la época. Muchos habían pensado en crear máquinas que permitieran al usuario interactuar con el ordenador. No obstante, todo este trabajo tecnológico implicaba en el software un sobreesfuerzo que impedía que la máquina avanzara. En otras palabras, los materiales del ordenador no estaban preparados para soportar tales cantidades de temperatura, además de los problemas de conducción. Esto lo podemos ver muy bien detallado en la serie televisiva *Halt and Catch Fire* (2014)[34], de los creadores Christopher Cantwell y Christopher C. Rogers, donde el objetivo primero de los protagonistas es crear una máquina que no se haya fabricado hasta el momento. Entonces se darán cuenta de los problemas que toda esta peripecia supone. La sociedad no puede crecer a pasos agigantados, ha de adaptarse al medio que le ha tocado vivir y a su tiempo.

Desde siempre, el ser humano empezó a moldear todos los elementos del medio natural que le fueran posibles para cazar, recolectar, pintar, etc. Tal y como afirma Ortega y Gasset: «El hombre no vive ya en la naturaleza, sino que está alojado en la sobrenaturaleza que ha creado con un nuevo día del génesis» (*apud* López Devesa, 2001: 214, 14). Por lo tanto, el hombre ha llegado al punto en el que él mismo se da cuenta de que es dueño de sus actos. Las innovaciones de la ciencia y de la tecnología han llegado sobrepasar el pensamiento del hombre contemporáneo.

Así pues, no es casualidad que el ser humano se sienta hoy en día envuelto en una sociedad tecnológica, ya que esta misma envuelve al hombre en su individualidad y

34 *Halt and Catch Fire* (2014-2017) es una serie televisiva creada por Christopher Cantwell y Christopher C. Rogers, producida por Jeff Freilich y Zack Whedon para el canal AMC y coprotagonizada por Lee Pace, Scott McNairy y Mackenzie David. La serie está ambientada en el Silicon Prairie de Texas de 1983 y la trama nos cuenta la evolución de los ordenadores desde la creación del ordenador portátil, las videoconsolas, los sistemas informáticos o el origen Internet, entre otros aspectos.

en la multiplicidad de las mismas, además de afectar también a su propio ser (López Devesa, 2001). En otras palabras, el hombre del siglo XXI vive ya en una sociedad científica, pero como dice López Devesa (2001), «no en el sentido de cientificar la tecnología, sino en el de situar la ciencia como otra cosa más» (196). En los libros de ciencia ficción se contrasta muy bien, ya que antes de la publicación de *Frankenstein* de Mary Shelley, era inviable que alguien pudiera jugar a ser dios y pudiera crear vida de la nada. Pero este pensamiento ya se ha superado, pues se puede ver desde dos perspectivas posibles: si entendemos el monstruo como un conjunto físico de órganos dotados de vida, hay que pensar en los últimos avances de la ciencia, pues los científicos ya a finales del siglo XX empezaron a crear órganos vivos a partir de impresora 3D, por lo que es ya un hecho[35]; por el contrario, si entendemos el monstruo como un ser vivo que ha sido creado de la nada, hay que pensar en la ingeniería robótica, ya que el ser humano ha conseguido crear discurso y movimiento a través de una serie de circuitos para así poder interactuar con ellos, es decir, el robot[36]. Por otra parte, según Martos García y Martos Núñez (2016) la palabra 'monstruo' remite a las «proyecciones de nuestros miedos culturales, sociales y personales» (79).

Por lo tanto, los escritores de ciencia ficción han de adaptarse también a la época que les ha tocado vivir para intentar siempre ver más allá de los avances científico-tecnológicos que hay o que se avecinan. Cuando nació el monstruo de Frankenstein aún apenas había evolucionado la ciencia, pero con el nacimiento de los replicantes de *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (1968), de Philip K. Dick, la ciencia ya estaba en auge. De esta manera, todo nos preguntamos cómo evoluciona la ciencia ficción al margen de la ciencia, pues esta última ha llegado a tal extremo que es imposible imaginar el futuro que nos espera.

Así pues, tras los últimos avances mencionados, a finales del siglo XX y principios del XXI, empezó a haber un gusto especial por las nuevas tecnologías y, sobre todo, por Internet. De ahí que hayamos llegado a una época en la que el futurismo sea algo cotidiano, pues «por primera vez, el futuro es descubierto» (Asimov, 1981: 11). Así

35 Ahuja, Anjana (2017): «Crean impresora 3D que reproduce órganos humanos para transplantes», en *El Cronista* (lunes, 11 de diciembre de 2017): enlace externo: https://www.cronista.com/financialtimes/Crean-impresora-3D-que-reproduce-organos-humanos-para-transplantes-20171211-0010.html [visitado por última vez el 21/09/2018].

36 Guerrero, Teresa (2012): «El robot que aprende a hablar», en *El Mundo* (jueves, 14 de junio de 2012): enlace externo: http://www.elmundo.es/elmundo/2012/06/13/ciencia/1339603080.html [visitado por última vez el 21/09/2018).

pues, termina dándose una confluencia de tiempos y de motivos que dan lugar a una nueva forma de ver el mundo. Esto nos lleva a pensar que el pasado del hombre se choca con el futuro que ha ido imaginando, pues este le ha superado. Así nació el *cyberpunk*, la nueva corriente postcultural por excelencia. En el universo *cyberpunk* la tecnología se ha adueñado por completo del ser humano, pero aun así este sigue existiendo. He aquí el punto del que hemos hablado: un futuro (las máquinas) que supera al pasado (el hombre).

De esta forma, para Ocaranza Velasco y Díaz Núñez (2015) existe *cyberpunk* cuando

> el tema principal es la transformación de lo humano bajo los efectos negativos de lo tecnológico, expresado mediante localizaciones urbanas híper-tecnológicas con alta degradación ambiental y fuertemente segregadas, sociedades distópicas, jerarquizadas e híper-vigiladas, escenarios de realidad virtual y ciberespacio, nuevas formas de angustia "tecno-metafísica" derivadas de la alteridad cyborg, las inteligencias artificiales y el surgimiento de una nueva condición de lo "post-humano" asociada a la crisis de identidades, la disolución de lo colectivo y el predominio de la lucha individual frente al corporativismo político-empresarial […] (49-50)

Por otra parte, hay que decir que esta visión negativa de lo futurista que nos muestran estos estudiosos, en un presente tan inmediato supone un proceso cuya función sea la de deslegitimar el mundo que el ser humano conoce y, de esta manera, desfigurarlo para dar prioridad a la tecnología, o esa al menos es la visión que William Gibson intenta darnos en su novela *Neuromante* a través de su protagonista Case. En otras palabras, Internet, la Realidad Virtual y las modificaciones tecnológicas del cuerpo se convertirán en motivos narrativos de esta corriente.

Por otro lado, teóricos tales como M. Featherstone y R. Burrows (1995), F. Jameson (1991) o J. McHale (1992) se han dado cuenta de que esta atmósfera nueva es sin duda la mejor representación del universo postmodernista que se ha dado nunca. El *cyberpunk* implica la existencia de un mundo y de una sociedad bañada en todos los elementos explicados y que tiene las características fundamentales del género. Esto es que habrá una sociedad fantasma, con espacios vacíos, donde reine un ambiente distópico.

Así pues, Featherstone y Burrows (1995) recuerdan cuándo empezó a utilizarse el término:

> The term cyberpunk was first used in a Bruce Bethke short story called 'Cyberpunk', published in the November 1983 issue of *Amazing Stories*. It has since been used to describe writers such as William Gibson, especially *Neuromancer* (1984), Pat Cadigan, Bruce Sterling, Lewis Shiner and Greg Bear. What in interesting is the way in which cyberpunk has been taken up as a useful resource for social and cultural theory in comprehending the alleged shifts towards a new epoch. (7)

Por ello, los teóricos mencionan a Gibson, entre otros, como el mayor ejemplo de la narrativa de cambio, es decir, quien comienza algo nuevo dentro de un ambiente social con una visión pesimista y la pérdida total de la visión utópica, dando lugar pues a lo distópico. Además, la esperanza de encontrar un futuro mejor y una salvación más allá del mundo real se perderá y paralelamente ganará fuerza la nostalgia y la desilusión. Este será el auténtico sino del hombre postmodernista y el elenco de personajes del universo *cyberpunk.*

A este respecto, no es casualidad que el teórico Jameson (2009) hable del *cyberpunk* para referirse a la máxima expresión literaria postmodernista:

> Por su parte, la ciencia ficción posmoderna, y en especial el *cyberpunk* […], muestra un apetito en apariencia insaciable por las visiones historicistas de otros modos de producción, un fenómeno sin duda relacionado con ese género posmoderno […]. Pero esta ciencia ficción busca con avidez los rasgos empresariales del pasado y del futuro y, sea o no neoconservadora, desde luego no es técnicamente reaccionaria como la fantasía. (107)

En esta línea, Palacios Ramírez y Anta Félez (2001) se refieren a la matriz de redes donde se encuentra toda la información como cibersociedad:

> Así, pues, no cabe duda de que el simulacro como representación social es la principal seña identitaria de nuestras sociedades y de que existe una muestra tangible de ese gusto por el simulacro, esta es la eclosión de ese fenómeno llamado Internet, la red de redes, cuyo desmesurado crecimiento comienza a inundar todos los aspectos sociales, hasta el punto de que un tiempo a esta parte, desde las ciencias sociales se ha generado multitud de literatura en torno a lo que se conoce como *cibersociedad*. (192)

El mejor ejemplo de esto que estamos hablamos lo vemos en la obra ya citada de William Gibson, que es además el máximo representante del subgénero. Gibson crea en su novela un ambiente distópico dando a conocer una comunidad liderada por hackers informáticos y, sobre todo, por una sociedad afectada y manipulada por las redes

sociales. Las vidas de sus personajes están caracterizadas por estar aisladas en guetos y en suburbios donde prima lo oscuro, reina el mal, la suciedad, la violencia, la muerte y el poder de la tecnología. Nos enfrentamos aquí a esa cibersociedad que se ha convertido en su propia infección, pues la tecnología funciona aquí como el estímulo negativo para que el hombre termine por condenarse. Es el único que simula cambiar su forma de ver el mundo. Hay que tener en cuenta que el hombre de *Neuromante* acepta el papel que juega la información y la comunicación en su vida y acepta que ha sido la responsable de que él mismo haya llegado hasta su presente más inmediato.

> Si bien la información es poder, la vigilancia es el medio a través del cual se puede acceder a ella para alterarla, manipularla, destruirla o robarla. No obstante, algunas personas y colectivos roban la información para construir pequeños espacios de libertad y autonomía, ya sea reales o en el ciberespacio, desplegando a su vez estrategias de vigilancia a un nivel que les garantice que las entidades públicas y privadas no interfieran en la vida de sus pequeños paraísos. (Arteaga Botello, 2014: 178).

De algún modo Gibson y los autores que le siguen juegan con el concepto de utopía de forma hiperbólica, pues no deja de ser una representación de esa teoría política social que ya hemos visto. Bruce Sterling es otro de los autores más importantes de esta corriente, autor de *Cismatrix* (1985) y coautor de *La máquina diferencial* (1991) junto a William Gibson. Tanto uno como el otro han creado un universo ficticio apoyado en esa política distópica que tanto caracteriza a esta generación. Un buen ejemplo de la evolución audiovisual de la época lo encontramos en la película *Blade Runner* (1982)[37], basada en la ya mencionada *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* de Philip K. Dick. La ambientación conseguida por su director en el largometraje es sin duda un gran logro, ya que vemos: seres humanos artificiales (replicantes), suburbios, realidad oscura, trabajos difíciles, violencia, suciedad, lluvia, etc. Toda la atmósfera en la que se genera la acción es de algún modo infernal. Ningún personaje sale ni entra, todo se queda dentro o se queda fuera, pero no hay descenso o ascenso en ese mundo no real.

37 *Blade Runner* (1982) es una adaptación cinematográfica libre de la novela *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (1968), de Philip K. Dick, dirigida por Ridley Scott, producida por Michael Deeley, Charles de Lauzirika o Hampton Fancher, entre otros, protagonizada por Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young, Edward James Olmos, M. Emmet Walsh, Daryl Hannah, William Sanderson, Brion James Joe Turkel y Joanna Cassidy y cuyo guion fue escrito por el propio Hampton Fancher, David Peoples y Roland Kibbe.

Por ende, es conveniente dar la siguiente descripción que establece Gareth Branwyn (*apud* Burrows, 1997) acerca de la perspectiva *cyberpunk*:

> The future has imploded into the present. There was no nuclear Armageddon. There is too much real estate to lose. The new battle-field is people's minds… The megacorps are the new governments… The U.S. is a big bully with lacklustre economic power… The world is splintering into a trillion subcultures and the signer cults with their own language, codes and lifestyle… Computer-generated info-domains are the next frontiers… There is better living through chemistry… Small groups or individual 'console cowboys' can wield tremendous power over governments, corporations, etc… The coalescence of a computer "culture" is expressed in self-aware computer music, art, virtual communities, and a hacker/street tech subculture… The computer nerd image is passé, and people are not ashamed anymore about the role the computer has in this subculture. The computer is a cool tool, a friend, important human augmentation… We're becoming cyborgs. Our tech is getting smaller, closer to us, and it will soon merge with us. (239)

Asimismo, el ser humano deja de ser un hombre para empezar a ser un *cyborg*. En otras palabras, el *cyberpunk* es un universo distópico dominado por el elemento tecnológico (*cyber–*) que desemboca en una atmósfera desencantada y oscura, de algún modo, antirreal, antisocial y antitodo (*–punk*). A finales del siglo XX, esta corriente empezó a evolucionar y para dar lugar a un segundo dominante: el *postcyberpunk*, es decir, el gen post de la etapa avanzada que estaba viviendo la ciencia ficción. En esta ocasión, la situación se regula bastante más ya que cuando en el *cyberpunk* los personajes estaban condenados a la destrucción y a la manipulación total y el control de las máquinas, aquí en el *postcyberpunk* es diferente. En palabras de Miranda Huereca (2010), el *postcyberpunk* «suggests relativism, multisignificance, an unbiased assessment of the power of technology and a postructuralist-oriented discourse that refuses to explore the cybernetic phenomena with a binary simplicity» (142). De esta manera, serán escenarios del *postcyberpunk* la biotecnología, las tecnocracias y el transhumanismo mezclados con el ciberterrorismo, los escenarios distópicos o la mejora de los *cyborgs*. En esta corriente los personajes no buscan estar atrapados, sino que buscan escapar del mundo *punk* en el que viven para lograr una salida posible y estable entre la tecnología y el hombre. Como vemos, esto no sucede en las obras de Gibson o de Sterling, pues en ambas el hombre es absorbido por su mundo. Esta diferencia podemos verla por ejemplo en *Snow Crash* (1992), de Neal Stephenson, donde el protagonista Hiro descubre un nuevo pseudonarcótico llamado Snow Crash. Sus amigos

son víctimas de los efectos de la droga, que al parecer no solo se pueden experimentar en el metaverso (ciberespacio), sino también en el mundo físico. Hiro intentará averiguar de dónde procede la droga para salvar el ciberespacio.

Sin embargo, no es en el *postcyberpunk* donde vemos esa visión que va más allá del futurismo, pues fue en el milenio siguiente cuando empezarían a darse nuevas formas de ver la ciencia a partir de los submundos que nacieron de estas últimas creaciones. Estamos hablando del retrofuturismo, en el cual podemos encontrar novedades contemporáneas como el *steampunk,* aquella rama centrada en la anacronía de la tecnología avanzada y en sus cambios más recientes situadas sobre todo en la época de la Primera Revolución Industrial, una ramificación del género que se caracteriza según Prieto Hames (2016) por «la nostalgia y la melancolía de un pasado inexistente, un pasado reinventado que configura un tiempo con influencias futuras, abrazando la ciencia y la tecnología […]» (96); del *biopunk*, donde la narrativa llega a centrarse en el fuerte impacto de los avances de la biotecnología, en palabras de Lars Schmeink (2016), «the biopunk subgenrse thus developed from progress in genetic research, posthuman discourse, postmodern late-capitalist society, and the intervention of cyberpunk literatura to culturally capture such a historical moment» (24); no obstante, aquí no hay una época concreta, pues puede situarse la historia tanto en un tiempo pasado, como en un tiempo presente, como en un tiempo futuro.

Por otra parte, es interesante destacar que Prieto Hames (2016) mantiene una relación de los subgéneros retrofuturistas al margen del *steampunk* que se observa en el espíritu del mismo, modificándose únicamente pequeños elementos como la contextualización espacio-temporal o la incorporación de ciertos personajes. En este caso, podríamos hablar de *dieselpunk* (mezclando investigaciones punteras con espacios del pasado), *clockpunk* (incorporando lo científico a la época gótica), *atompunk* (uniendo los efectos de la energía atómica con situaciones hipotéticas) o *bitpunk* (enlazando los últimos avances tecnológicos con tiempos pasados). A pesar de todo, cuando nos refiramos a lo retrofuturista, únicamente haremos distinción entre *steampunk* y *biopunk*, mencionando si es importante el elemento clave de la obra.

Para entender mejor el retrofuturismo en la literatura, podemos citar dos ejemplos españoles bastante esclarecedores. En relación al *steampunk*, encontramos obras tales como *Sherlock Holmes y la sabiduría de los muertos* (2015) del escritor

Rodolfo Martínez (1965), donde el autor recrea la época victoriana introduciendo elementos fantásticos a los que el detective Sherlock y el doctor Watson han de enfrentarse. Por otra parte, en relación al *biopunk*, encontramos obras tales como *El sueño del otro* (2013) del escritor Juan Jacinto Muñoz Rengel (1974), donde el autor fusiona a partir del sistema onírico y físico la personalidad de dos personajes, Xavier y André, cuya única forma de entender será ahondar en sus propias vidas.

Después de todo, el hombre creó e hizo evolucionar las máquinas demostrando ser el gran deicida sobre la tierra, en un principio fue el ordenador y más adelante fueron los robots. Todo ello ha hecho pensar al hombre contemporáneo que las máquinas tarde o temprano podrían llegar a ser más inteligentes que el propio ser del hombre: *Frankenstein* de Mary Shelley, *Yo, Robot* de Isaac Asimov, etc. Por lo tanto, ahora más que nunca el hombre tiene más posibilidades, aunque al final todo se reduce a dos opciones: o bien tomar la pastilla azul, volver al pasado y refugiarnos en él para recordar y extrañar un tiempo que fue mejor que el que vivimos hoy; o bien tomar la pastilla roja y seguir imaginando infinitos mundos posibles y dejarnos caer como Alicia por la madriguera del conejo.

2.3.2 GÉNERO FANTÁSTICO

Siempre ha habido mucha vacilación acerca de este tema, pues nunca se ha conseguido separar la fina línea que separa a la fantasía y a la ciencia ficción. Lo cierto es que a día de hoy sigue existiendo esa disputa entre lo fantástico y lo que se considera ciencia ficción como tal. No se sabe con exactitud dónde termina la fantasía y dónde empieza la ciencia ficción o, a la inversa, dónde termina la ciencia ficción y dónde empieza la fantasía. Como veremos, estudiosos como Todorov (1981) consideran que la ciencia ficción es una categoría de la fantasía. A continuación, intentaremos desarrollar algunas de las teorías principales para llegar a una conclusión propia. Nuestra hipótesis es que la ciencia ficción es la fantasía de la época moderna.

Si nos apoyamos en Todorov (1981), podemos definir la fantasía como «la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente normal» (19). Esa sensación de terror convierte al texto en fantástico y, por tanto, en algo extraño. De esta manera, vemos cómo este

mundo fantástico se adentra en el marco del mundo real adueñándose de él, confundiendo las reglas y modificando las propias realidades.

Aquí tenemos ya tres cuestiones bastantes relevantes[38]: la distinción entre extraño y fantástico, la distinción entre maravilloso y fantástico y lo realmente fantástico. Si empezamos por esto último, es necesario partir de la idea de que el lector vacila cuando se adentra en las profundidades de la lectura fantástica. Él acepta las leyes sobrenaturales y se mueve por el mundo fantástico como si fuera un personaje más de dicha realidad. Como sucede en la trilogía citada anteriormente *La tierra fragmentada* de N. K. Jemisin, donde el lector va conociendo el funcionamiento del universo acorde a la lectura, igual que sucede en la saga *Canción de hielo y fuego* (1996) de George R. R. Martín (1948). No obstante, aquí el lector ya está en ese submundo que es la fantasía, en ese lugar que se aleja del mundo natural y que el único que puede salvar la lectura es el receptor con su interpretación. Entra así en una especie de vacilación que le acusa de viajar entre las dos realidades. De ahí que cuando el lector termine su lectura, vuelve al mundo real y siente que la fantasía ha sido condenada hasta su regreso al libro. Por ello, ha de tener en cuenta una serie de condiciones que, según Todorov (1981), son estrictamente necesarias antes de abrir el libro: el mundo sobrenatural que encontrará el lector ha de ser entendido como su propio mundo, tal y como hemos explicado ya, es decir, «debe considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales» (24); debe existir, además, un pacto narrativo entre los personajes de la lectura y el propio lector, o como dice el teórico búlgaro, «el lector real se [tiene que identificar] con el personaje» (24); asimismo, no debe existir un rechazo del lector frente a la interpretación poética de la lectura, sino que «es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto» (24).

Asimismo, la sensación de incertidumbre generada en el lector es la causante de diferir entre lo extraño y lo maravilloso. Esta distinción es muy fácil de comprender, ya que un texto fantástico puede ser extraño o puede ser maravilloso. Para entender esto es necesario tomar como punto de apoyo el mundo real, es decir: si al terminar la lectura del texto fantástico, el lector está a favor de los hechos de la misma y puede llegar a explicar con las leyes naturales todo aquello que sucede dentro del texto fantástico,

38 Estas cuestiones serán ampliadas y diferenciadas con exactitud en el apartado 3.2 La literatura del asombro.

entonces se dice que es extraño; si, por el contrario, es necesario crear nuevas leyes para explicar los sucesos de la lectura, entonces se dice que es maravilloso. En otras palabras, podemos entender esta distinción a partir de la fusión creada durante el pacto narrativo. Esto significa que en el pasado las leyes serán las existentes y ninguna más, por lo que en el pasado residirá lo extraño; por el contrario, el presente y el futuro serán tomados por lo maravilloso, pues nos enfrentamos a un tiempo diferente, desconocido y nuevo, donde es necesario crear otras leyes que todavía no han existido. Según Todorov (1981):

> Si [el lector] decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante los cuales el fenómeno puede ser explicado, estamos en el género de lo maravilloso. (31)

De esta forma, tal y como afirma Irène Bessière (2012), esto hace que se dé una cierta autonomía dentro del relato fantástico resultando una modificación de lo real, a través de la cual lo fantástico escapa a las lógicas del mundo: «la poética del relato fantástico supone el registro de los datos objetivos (religión, filosofía, esoterismo, magia) y su deconstrucción» (308). En otras palabras, lo fantástico le sirve en un primer acercamiento al escritor para producir una crítica hacia el mundo. De ahí que se den en los textos fantásticos ciertos acontecimientos sobrenaturales que no se pueden explicar con hechos del mundo real, pues se han construido precisamente para eso, para que no puedan explicarse, es decir, para ocultar lo que se quería decir. Y es que, como dice Peter Penzoldt (*apud* Todorov, 1981), «para muchos autores, lo sobrenatural no [es] más que un pretexto para describir cosas que jamás se hubieran atrevido a mencionar en términos realistas» (115). Por otra parte, las posibles lecturas producen esa cierta capacidad de asombro frente a este hecho sobrenatural que ayudan al mismo a sentirse identificado con el héroe de la historia, de la misma forma que le sucede al personaje Bastian Baltazar Bux en *La historia interminable* (1979) del alemán Michael Ende (1929-1995). Este suceso consigue que el lector se sienta no solo reconocido, sino también valorado. Con el texto fantástico, el lector entiende que él no es extraño, el extraño es el mundo que le rodea, lo ajeno.

Sin embargo, tanto el autor como el lector han de tener cuidado en este submundo que se escapa de las leyes naturales, pues pueden cruzarse en su camino con

el género fantástico. Esto lo ve muy bien David Roas (2001), pues lo sobrenatural puede producir en la conciencia de nuestro lector una amenaza que ponga en peligro su mundo real. El mejor ejemplo nos los muestra a partir del fantasma, un ser demoníaco que oculta su autenticidad, pero muestra su extrañeza y que, según el teórico catalán,

> […] supone la transgresión de las leyes físicas que ordenan nuestro mundo: primero porque el fantasma es un ser que ha regresado de la muerte al mundo de los vivos en una forma de existencia radicalmente distinta de la de estos y, como tal, inexplicable; y segundo, porque para el fantasma, no existen el tiempo ni el espacio» (9).

Se convierte en lo imposible de la lectura que causa esa amenaza y esa incertidumbre en la conciencia del lector. De ahí que se piense que el miedo es el efecto fundamental que produce el texto fantástico, ya que la impresión terrorífica es incluso necesaria para que se consiga el universo fantástico. Este debe contener lo sobrenatural y lo imposible para ser realmente fantástico.

Por otra parte, hay una serie de efectos que puede llegar a conseguir una lectura fantástica. Ya hemos hablado indirectamente del efecto de realidad, aquel que transformaba el género fantástico en una crítica social a través de la cual el propio escritor puede esconderse y mostrar todo lo que no puede decir en el mundo real. No obstante, Irene Bessiére (2001) señala otros efectos que son cada cual más interesante que el anterior. A través de estos, el hombre se esconde para borrar la frontera entre la realidad y la ficción, «hasta el punto en el cual los propios límites, que el hombre y la naturaleza asignan tradicionalmente al universo, no circunscriben ningún dominio natural o sobrenatural» (86). En primer lugar, tenemos el efecto espejo, aquel que produce el doble en la lectura. Este efecto será muy fácil encontrarlo en las lecturas de ciencia ficción, pues el papel del otro, es decir, el papel de ese otro diferente marcará un punto de inflexión en la lectura. Así pues, lo fantástico le sirve al escritor como un arma de combate contra la censura. Cabe destacar por ejemplo la primera lectura de ciencia ficción, *Frankenstein* de Mary Shelley, donde el monstruo se convierte en el espejo de su creador, en el otro, en el desconocido. Este efecto es el que causa terror sobre el lector, pues se enfrenta al otro sobrenatural. En segundo lugar, encontramos el efecto fantástico propiamente dicho, donde se da una aparición obligatoria del fenómeno como tal. Por ejemplo, aquí podemos mencionar *El señor de los anillos* de J. R. R. Tolkien (1892-1973), un universo donde lo fantástico es lo normal. Por último, tenemos el

efecto de cita, donde se alude el elemento fantástico. Hablar de este último efecto nos hace pensar fácilmente en las alusiones a los cuentos populares dentro de las obras primigenias, por ejemplo.

Al fin y al cabo, la fantasía no deja de ser un género desplazado, un género que, como dijo Foucault (1999), escondía la parte más oculta de la cultura separando además locura y fantasía, pues « […] la literatura se ha convertido en una institución en la que se vuelve posible la transgresión que en cualquier otro lado sería imposible» (1999: 382). De esta manera nos enfrentamos a lo irracional justificado y a lo irracional sin justificar, en otras palabras, a la locura y a la fantasía. El estado irracional llamado locura por parte de Foucault nos lleva a pensar en todo aquello que está en contra de lo social, aquello que critica pero que no fundamenta ni despierta ningún interés. Por eso es llamado locura. Por otra parte, el estado irracional llamado fantasía nos lleva a pensar en lo que ya hemos aludido antes y es que esto le sirve al escritor para defender sus ideas a través de lo sobrenatural, a través de lo imposible y a través de la locura, su propia locura.

Por ello, conviene plantearnos un acercamiento hacia el concepto de lo neofantástico. Atendiendo a las palabras de Foucault (1999), cabe destacar esta segunda digresión hacia lo neofantástico, pues al igual que el autor francés hablaba de locura y fantasía, Freud pensaba que el psicoanálisis era la fantasía del siglo XX. Para él, todo lo que se trataba en la fantasía anterior a dicho siglo se hallaba en los tratamientos psicológicos del momento. Según Todorov (1981):

> Los temas de la literatura fantástica coinciden, literalmente, con los de las investigaciones psicológicas de los últimos cincuenta años. Ya examinamos numerosos ejemplos; bastará mencionar aquí el doble, por ejemplo, fue ya en épocas de Freud, tema de un estudio clásico (*Der Doppelgänger* de Otto Rank); el tema del diablo fue objeto de numerosas investigaciones (*Der eigene und der fremde Gott* de Th. Reik). El propio Freud estudió un caso de neurosis demoníaca en el siglo XVIII […]. (116-117)

Teniendo esto en cuenta, nos acercaremos al fenómeno de lo neofantásico. Para Todorov (1981), el fenómeno neofantástico estaría incluido en el psicoanálisis del que hablaba Freud, pero en este caso nosotros haremos diferenciación, pues de algún modo hay que separar lo que es fantástico de lo que tan solo es un simulacro de esa imposibilidad. Esto significa que el relato fantástico es el relato sobre otro a través de ese efecto espejo del que hemos hablado antes; sin embargo, el psicoanálisis es un

simulacro no intencionado de ese germen fantástico. Freud (2002) lo asemejaba, pero desde este punto de vista no es del todo correcto, pues tan solo se trata de asociación, ya que los fenómenos humanos siempre representaron para él «tierra extranjera interior» (53).

En otras palabras, tal y como afirma Jean Bellemin-Noël (2001) lo neofantástico estaría caracterizado sobre todo por ese elemento fantasmagórico que tanto llama la atención, ya que «el personaje vive la historia y [los lectores] debemos participar en ella junto a él bajo el signo del "yo", con un máximo de implicación emocional» (124). Podemos mencionar al respecto a Cortázar, Lovecraft o Kafka. Efectivamente, todos ellos juegan en sus relatos en clave neofantástica. Estos autores llevan a su máxima representación dicha expresión a través de un monstruo, o mejor dicho, a través del arte de invocar a los fantasmas. Esa aparición ilógica e irreal dota al texto de eso que estamos tratando: lo neofantástico.

Por un lado, Cortázar (1994) genera este fenómeno a través de sus cuentos. En "Instrucciones para ser John Howell", por ejemplo, el protagonista se enfrenta al escenario del teatro como un ser misterioso y atronador, he aquí el monstruo fantasmagórico. Además, tenemos también al final del mismo el efecto espejo:

> "Es típico de los aficionados, creen que pueden hacerlo mejor que los otros, y al final no sirve de nada". […] "No puedo seguir huyendo siempre sin saber". Sintió el olor alquitranado de los fardos, su mano como hueca en el aire. Unos pasos corrían alejándose; Rice se agachó, tomando impulso, y partió en la dirección contraria. A la luz de un farol vio un nombre cualquiera: Rose Alley. Más allá estaba el río, algún puente. No faltaban ni puentes ni calles por donde correr. (579)

En Lovecraft (2009), por ejemplo, nos encontramos con "La tumba". Aquí el monstruo se convierte la visión fantasmal de su protagonista, creyendo ver cosas que nunca han existido:

> Mientras el espejismo de la casa ardiente se desvanecía, me encontré gritando y debatiéndome como un loco entre los brazos de dos hombres, uno de los cuales era el espía que me había seguido hasta la tumba. La lluvia caía a raudales, y sobre el horizonte sur había fogonazos de los relámpagos que acababan de pasar sobre nuestras cabezas. (111)

Por último, de Kafka (1985) merece la pena destacar *La metamorfosis*, pues es Gegorio Samsa quien de repente amanece convertido en un enorme insecto. Vemos aquí el monstruo que traspasa los límites del mundo real y el mundo irreal:

> Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontróse en su cama convertido en un monstruoso insecto. Hallábase echado sobre el duro caparazón de su espalda, y, al alzar un poco la cabeza, vio la figura convexa de su vientre oscuro, surcado por curvadas callosidades, cuya prominencia apenas si podría aguantar la colcha, que estaba visiblemente a punto de escurrirse hasta el suelo. (7)

Así pues, lo neofantástico fue el origen de una asociación conceptual entre las tinieblas, el terror, el escalofrío, el miedo y la ciencia[39]. El monstruo mítico sería el protagonista definitivo de esta narrativa. En otras palabras, según Alazraki (2001), lo neofantástico ha sido el resultado de los efectos de la Primera Guerra Mundial, los movimientos de vanguardia, el psicoanálisis, el surrealismo y el existencialismo. Casualmente, este último movimiento será otra de las claves de la ciencia ficción. Concretamente, en palabras del teórico argentino, los escritos neofantásticos «no son intentos que busquen devastar la realidad conjurando lo sobrenatural […], sino esfuerzos orientados a intuirla y conocerla más allá de esa fachada racionalmente construida» (276).

Asimismo, lo que a nosotros nos interesa realmente es la relación existente entre el género fantástico y la ciencia ficción. Después de todo, se ha demostrado que la fantasía funciona como un ingrediente fundamental dentro de la ciencia ficción. Sin embargo, a la hora de su clasificación, ciertamente hay una relación recíproca. Si nos apoyamos en los orígenes, la fantasía fue el género primigenio, género del cual se expandieron otros como el terror o la fantasía épica. De algún modo, la fantasía funciona como un género superior:

> Algunos autores reconhocem a fantasia como uma característica do ser humano, existindo por trás de toda literatura, senão por trás de todo feito distintivo do *Homo sapiens*. Esses autores indicam a existência da fantasia e suas manifiestações literárias, mas em seus estudos a fantasia aparece como um supergênero ou como indistinta de sus manifiestações. (Jeha, 2001: 120)

39 En el apartado 3.2 La literatura del asombro, se especificará con más detalle el concepto de lo siniestro y su relación con lo real y lo fantástico.

Por otra parte, David Pringle (1989) considera el género fantástico el origen del espacio y del tiempo, es decir, «un género primario, esencialmente sin forma, un pantano que ha servido como campo reproductor para todos los otros géneros ficticios populares» (14).

Además, si atendemos a las características señaladas anteriormente de nuestro género de estudio, nos daremos cuenta de que para que exista debe haber sobre todo un ingrediente científico. Por lo tanto, ya tenemos dos aspectos esenciales en la misma: la ciencia y la fantasía. Así que, sin más dilación, podríamos aventurarnos a decir que la ciencia ficción fue un desgajamiento del género fantástico; no obstante, ya en el siglo XX, se le ha dotado de cierta independencia debido a los avances tecnológicos que se han ido produciendo. Aun así, no deja de ser un tipo de fantasía más.

Por otra parte, es necesario ver cómo funcionan los elementos básicos de la fantasía dentro de la ciencia ficción: el elemento sobrenatural, lo imposible, la incertidumbre, etc. Aunque ya hemos hablado sobre ello, esto nos servirá para constatarlo. Como ya hemos dicho, lo fantástico implica que haya una cierta intervención demoníaca dentro del continente sobrenatural. Sin embargo, según David Roas (2016), esto no es una condición estrictamente necesaria dentro del campo de estudio:

> Porque la simple presencia de lo imposible no implica obligatoriamente que una obra deba ser considerada fantástica. En las epopeyas griegas, en las novelas de caballerías, en los relatos utópicos, en los cuentos de hadas o en la ciencia ficción, podemos encontrar elementos que (a primera vista) calificaríamos como imposibles (sobrenaturales), pero ello no es una condición *sine qua non* […] (43)

Bien es cierto que la amenaza de lo fantástico que hemos citado va a producirse a través de ese fantasma monstruoso, pero en la ciencia ficción esto no es lo más importante. Podemos pensar por ejemplo en *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, donde no hay elemento sobrenatural, pero sí que se trata de una novela en la que viajamos a una irrealidad, o realidad alternativa, o realidad futurista (o distópica) donde simplemente leer está mal, porque el exceso de conocimiento no facilita la manipulación social y política. Vemos en la obra de Bradbury una falta de elementos mágicos que nos conducen a catalogarla ciencia ficción, y, por tanto, dado que la propia ambientación es

“sobrenatural”, todo ello es fantástico. De esta forma, queda demostrado que esta intervención no es una condición necesaria de la ciencia ficción.

De esta otra manera, es interesante cómo la ciencia ficción sirve al escritor para evadirse del mundo real y opinar sobre aquello que no se le permitía reflexionar en su propia realidad. De ahí que se diera la creación de situaciones concretas sobre aspectos concretos, porque igual que los autores fantásticos se sumergían en el mundo imaginario para ocultar sus críticas, estos lo hacen del mismo modo a través de la ciencia ficción. Así pues, «no existe percepción de lo fantástico en el texto si la fantasticidad no está subrayada por el propio discurso, puesto que es el discurso, y no el acontecimiento, el que califica la historia como tal» (Bellemin-Noël, 2001: 134). Asimismo, se trata tan solo de una percepción. Podemos pensar por ejemplo en *1984* de George Orwell, donde la crítica que hace el autor llega a ser tenebrista.

Esto nos lleva de nuevo a la parte más oculta de la cultura y a esa caracterización que hizo Foucault (1999) hablando de locura y fantasía. Si bien comprendemos al respecto que la ciencia ficción es un tipo de fantasía y un tipo de locura justificada, es necesario adoptar una serie de reglas que compense ese universo sobrenatural imposible de clasificar y de explicar. Al ser un tipo de irrealidad justificada, la ciencia ficción mantiene una relación estrecha con los métodos posibles. En este caso se apoya constantemente en la ciencia para establecer dicha justificación. He aquí la base del género: la ciencia. Sin la ella posiblemente seguiríamos hablando de fantasía y de imposibilidades sobrenaturales. Donde la fantasía se apoyaba en la magia y la religión en la fe, la ciencia ficción lo hace en la ciencia estableciendo así una base teórica que justifique su irrealidad. Esto hace que el mundo creado por el autor sea ya no algo inexplicable, sino algo posible. En otras palabras, la ciencia ficción es el campo narrativo que convierte lo imposible en posible.

FANTASÍA	RELIGIÓN	CIENCIA FICCIÓN
MAGIA	FE	CIENCIA

Es entonces cuando cabe preguntarse dónde existe la barrera que separa la fantasía y la ciencia ficción. En este punto situaremos las barreas tras la publicación de

Frankenstein (1818) y tras la concepción del término (1926), debiéndose además a nuevas formas de ver el mundo a partir de la ciencia.

Por lo tanto, este universo de representación de lo fantástico nos mostraría el camino hacia dos tipos de discurso. Tal y como dice Roger Bozzetto (2008), nos enfrentaríamos a un discurso realista o a un discurso con una estrategia metafórica. Aquí lo imposible se introduce en el camino de lo posible y a través del discurso y de la lectura va cogiendo forma, pues «toda cultura está inmersa en un universo simbólico que la constituye y que ella utiliza a su manera. Se apoya en la presencia subterránea pero pregnante de mitos, y de referencias, aun cuando sean solo metafóricas, a lo sobrenatural» (184). Esto estaría muy enlazado a las teorías del simulacro que se desarrollarían en la segunda mitad del siglo XX. Y es que la ciencia ficción es un ejemplo clave en el que su narrativa se vuelve una falsa representación. Aquí la auténtica transición se da «desde unos signos que disimulan algo a unos signos que disimulan que no hay nada» (Baudrillard, 1978: 14). De esta forma, esto sirve al escritor de la ciencia ficción para crear un discurso simulado, es decir, para crear una realidad posible que en realidad es imposible.

En nuestra opinión, la fantasía se ha convertido en una disciplina maravillosa, que no extraña, a través de la cual nos refugiamos para evadirnos de la realidad. Nuestra puesta en práctica parte de lo que dice Louis Vax (*apud* Todorov, 1981): «El relato fantástico nos presenta por lo general a hombres que, como nosotros, habitan el mundo real pero que de pronto, se encuentran ante lo inexplicable» (19-20), por lo que la esencia clave de la fantasía va a estar marcada por el efecto sorpresa, ya sea debido al terror, a la ciencia ficción o a la fantasía épica. Todo lo que no podemos explicar con las leyes de nuestra realidad es fantasía. Aquí podría haber una contradicción en cuanto a la ciencia ficción, pero lo cierto es que la ciencia ficción, aunque se apoye en la ciencia, suele apoyarse en una ciencia fantástica, una ciencia futurista que no ha sido todavía creada por el hombre. El mejor ejemplo de esto lo tenemos sin duda de nuevo en *Frankenstein*, pues aquí el protagonista crea su propio Prometeo a través de la ciencia, algo que nadie ha hecho en el mundo real: crear vida a partir de la muerte. Quizá más adelante esto sea posible y no podamos hablar de ciencia ficción.

Además, tal y como asegura Lovecraft (1945), lo más importante de un texto fantástico siempre será la atmósfera pues a partir de la ambientación creada por su autor

deicida podrá generar una cierta sensación en el lector real de la trama: terror, curiosidad, sustos, etc. Así pues, a través de esta atmósfera, el receptor podrá escoger entre separarse del mundo real o no hacerlo, pero siempre tendrá elección para decidir. Eso sí, si finalmente decide hacerlo, ha de respetar las reglas que separan el mundo real del mundo fantástico, pues una vez que estás dentro de la historia no puedes tomar decisiones pensadas solo en el mundo real. En otras palabras, debe existir un pacto narrativo:

> La atmósfera es lo más importante pues el criterio definitivo de autenticidad [de lo fantástico] no es la estructura de intriga sino la creación de una impresión específica. […] Por tal razón, debemos juzgar el cuento fantástico no tanto por las intenciones del autor y los mecanismos de la intriga, sino en función de la intensidad emocional que provoca. […] Un cuento es fantástico, simplemente si el lector experimenta en forma profunda un sentimiento de temor y terror, la presencia de mundos y de potencias insólitos. (16)

Tras las palabras de Lovecraft, cabe destacar al respecto de lo neofantástico que la ciencia ficción pertenece a ese germen maravilloso citado por Todorov (1981). Sin lugar a dudas, la ciencia ficción es ya el presente y el futuro de la fantasía que se ha ido generando a lo largo de la historia, desde mucho antes de los cuentos populares de los hermanos Grimm. La ciencia ficción ha llevado la fantasía a su máximo esplendor. La fina línea que separa el género del subgénero se ha roto y ha hecho que la fusión sea tan nítida que la única innovación actual del campo se dé en la ciencia ficción.

Siempre hay una vuelta de tuerca que permite hablar de fantasmas, monstruos, ogros, hadas, dragones, etc. Pero la ciencia ficción siempre tiene algo nuevo que añadir, de ahí que lo consideremos el género del mañana. Esto podemos verlo a través de la novela de David Mitchell (1969), *El atlas de las nubes*. Es un buen ejemplo que muestra esta idea. En ella nos enfrentamos a una serie de protagonistas que recorren la Historia, desde el siglo XVIII hasta el futuro más lejano e inimaginable. De esta manera, se rompe la estructura de la obra con los saltos temporales. La novela empieza con un abogado que viaja a una presunta aldea de una isla recóndita y se encuentra con unos rituales que para él son magia pura, pues se trata de algo que él desconoce. Aquí se halla frente a algo sobrenatural. Por otra parte, conforme avanza la historia, nos vemos inmersos en la historia de un músico que quiere llegar a ser alguien en su vida. Años después una periodista intentará destapar un suceso que hará que la propia sociedad se vaya a pique.

Pero inmediatamente después, sobrepasamos el presente actual y viajamos a un futuro donde la robótica ha evolucionado de forma brutal en la sociedad. Aquí es cuando nos damos cuenta de que el mundo está avanzando y los planes de nuestros protagonistas citados se pudieron llevaron a cabo o no. Es en este momento cuando caemos en la interconexión de los personajes. En ese futuro, un robot se rebela contra sus líderes e intentará cambiar el sino de las cosas. Pero aquí no acaba todo, tras su intento, el tiempo sigue corriendo para llegar a una civilización que toma como deidad al robot que en su día se rebeló contra el sistema. Esta última fase de la historia es sin duda muy interesante, pues nos damos cuenta de que la sociedad vive en un tiempo y en un espacio que están gravemente destinados a repetirse. En esta civilización última tenemos un personaje que habla con el demonio y un grupo de aldeanos que creen que la ciencia es cosa de magia. En otras palabras, tenemos los dos choques: pasado *vs* futuro. En esta instancia, tenemos la tradición que convive con la ciencia ficción, y aunque la novela nos ha llevado a pensar que la ciencia ficción es el futuro inmediato, estos personajes se darán cuenta de que la tradición y la historia como tal son necesarias también para el progreso de la humanidad.

> Mis recientes peripecias me han llevado a filosofar largo y tendido, sobre todo por las noches, cuando lo único que se oye es el rumor apacible del arroyo que transforma eternamente rocas en guijarros. Así discurren también mis pensamientos. Los historiadores identifican ciertas tendencias y las plasman en leyes que regulan los auges y caídas de las civilizaciones. Mi filosofía sigue el procedimiento inverso, a saber: la historia no admite leyes, solo consecuencias. (Mitchell, 2012: 598)

Finalmente, ha quedado más que evidenciado el papel que juega la fantasía dentro de la ciencia ficción. Por así decirlo, la fantasía es la madre primigenia de la ciencia ficción, es la tradición que un día existió y que nos va a ayudar a seguir mejorando hacia lo que vendrá. Entendemos la ciencia ficción por el contrario como el subgénero o género narrativo sobre el que van a construirse los próximos modelos del futuro y los que se van construyendo ya en el presente. De una manera vemos cómo los monstruos se han convertido en robots y cómo las hadas se han convertido en proyecciones monotorizadas. Aun así, nuestra hipótesis ha quedado contrastada: la ciencia ficción es la fantasía del hoy y del mañana.

2.3.3 REALISMO VIRTUAL

En este momento, vivimos en una sociedad que busca constantemente la información y la comunicación a través de la imagen. La sociedad de hoy en día se comunica con imágenes antes que con cualquier otro lenguaje. El texto se ha ido simplificando tanto que se ha comprimido en una fotografía. Ahora el texto ha pasado a un segundo plano, pues nosotros mismos somos representaciones de una realidad. El mejor ejemplo de esto lo vemos en las redes sociales: Facebook llamaba la atención porque servía como canal de comunicación y para saber de ellos tanto con texto como con imágenes; no obstante, Twitter también sirve para simplificar esos mensajes con un límite máximo de caracteres, aunque más tarde se podría adjuntar también una imagen. Pero también existe la red de Instagram, donde ya el texto ha pasado a un segundo plano para dejar paso a la imagen.

> Así pues, la máquina creada por el hombre es capaz de materializar la teoría, llevándola a ser imagen y, en el marco de una sociedad de control, es capaz también de persuadir mágicamente a sus receptores, en un afán de controlar y dirigir consumos, conductas e ideales. […] [Todas las imágenes] se mueven en torno a un mismo eje: convencer y persuadir por medio de lo visual. (Flores Aguilar y Quiroz Mella, 2011: 123)

Todo ello se debe sobre todo al resurgimiento de la habilidad social como prosumidor en la era digital. Tal y como afirma Tuffler (1981), «[…] [antes] la mayoría de las personas consumían lo que ellas mismas producían. No eran ni productores ni consumidores en el sentido habitual. Eran, en su lugar, lo que podría denominarse prosumidores» (262). El teórico analiza la evolución que han ido siguiendo los últimos medios, de tal manera que, según Islas Carmona (2008), «los prosumidores han empezado a asumir roles de liderazgo en la llamada sociedad-red» (36), pues hoy en día el elemento tecnológico ha inundado nuestras vidas y nuestras visiones de futuro. En otras palabras, la tecnología ha facilitado que nuestra rutina sea mucho más fácil debido al intercambio constante de información: la pantalla es la prolongación de nuestro cuerpo. Esto ha llegado a tal extremo que no podemos desprendernos de dichos elementos pues supondría una catástrofe en nuestra capacidad de reacción, ya que el cambio de paradigma repentino rompería nuestras expectativas.

Así pues, dentro de esta realidad es necesario hablar de la teoría sobre el tercer entorno. Según Javier Echeverría Ezponda (2003), el tercer entorno es el espacio electrónico y «[este] espacio electrónico no solo permite el acceso a la información, sino que también es un espacio para la acción a distancia y en red. Las TIC permiten a las personas interactuar a distancia» (119). Por tanto, el tercer entorno es la clave de la era de la información y la comunicación que ha surgido a raíz de la globalización (Castells, 1998). Tal y como hemos ido desarrollando a largo del trabajo, hemos visto cómo esta evolución ha ido sucediendo y cómo las tecnologías se han aprovechado de ello. Todo esto ha producido el único interés social que ha ido creciendo sin parar: la imagen.

Asimismo, hablar de imagen significa hablar de producto y hablar de mercado. Hubo un tiempo en el que el campo de observación se hallaba no más allá del elemento real, es decir, dicho punto tenía como objetivo plasmar el objeto real para que así la imagen conseguida fuera el reflejo del alma y el hombre se sintiera reflejado en ella. Pero la fotografía evolucionó con el paso del tiempo y de esta se pasaría al cine y al video, es decir, de una imagen estática a una imagen en movimiento que hacía pensar en una cierta experimentación: el cambio, el collage, el retoque, etc. En palabras de McLuhan y McLuhan (2009), «un efecto de la foto estática fue suprimir el consumo de ostentación de los ricos, pero el efecto de la aceleración de la fotografía fue el de proporcionar fantasías sobre riquezas para los pobres de todo el globo» (298). Esta es la diferencia que daría lugar a una nueva visión del mundo: realismo *vs* experimentación, pues según Crary (2008), se produce un cambio de paradigma, «de las relaciones incorpóreas de la cámara [al] cuerpo humano» (35). La fotografía se cambiaba, el video también y la imagen se transformaba en una mentira. De ahí que los elementos con pantalla vayan sustituyéndose entre ellos: la máquina cinematográfica supliría a la cámara fotográfica, la televisión terminaría sustituyendo a la máquina cinematográfica, el ordenador superaría con creces a la televisión, etc. La pantalla va evolucionando igual que lo hace la tecnología, igual que lo hace el hombre. Por ello, la estética de la aparición, como la pintura o la escultura, daría paso a la estética de la desaparición, como la fotografía y el cine. Este es el motivo por el cual próximamente reinará una estética vacía donde la imagen sea imaginada, sin necesidad de ser creada a priori por nadie. Según Virilio (1997),

> se pasa de la persistencia de un sustrato material –el mármol o el lienzo del pintor– a la persistencia cognitiva de la visión. La posibilidad de hacer fotografías instantáneas, dicho de otro modo, de acelerar la toma de la imagen, es lo que va a favorecer la aparición de una estética de la desaparición que la televisión y el vídeo continúan hoy en día. (25)

Sin embargo, esos cambios no son diferentes a los que el propio ser humano ha vivido tras cada revolución (social, industrial, tecnológica). Por ello, siempre que se produce una modificación en el campo tecnológico, el hombre empieza a producir imágenes a una velocidad tiránica, como ya anunciamos. En este caso se crean imágenes en un mundo que al propio ser humano le produce vértigo. No es nuevo para él, ni mucho menos, pues este conoce su historia y sabe cómo enfrentarse a ello. La única diferencia es que la sucesión de imágenes que se lanzan en forma de producto, en forma historia o, en resumidas cuentas, en forma de información ahora es avasalladora. El mejor ejemplo lo podemos ver en el capítulo *1x02 Black Mirror*, ya citado anteriormente. En la pantalla el protagonista puede elegir la información que él mismo quiera recibir; no obstante, él tiene que realizar una serie de actividades que le dará una cierta cantidad de créditos con los que podrá omitir algunas imágenes recibidas o no. Si no tiene créditos se verá obligado a verlas, si tiene créditos no tendrá por qué hacerlo. La cuestión es que nuestro personaje nos enseña una vida cruel, una vida controlada por un Gran Hermano superior que creará en el espectador la ilusión de una sociedad manipulada por la imagen y el consumo televisivo.

Por ende, esta perspectiva ha sido la causante de que el ser humano se aferrara a una generación con cierto carácter vacío, de ahí que hayamos mencionado la estética vacía que está superando a la estética de la desaparición, aunque todavía está en proceso. Ahora es cuando nos referimos a la visión postmoderna de las cosas. Esto implica una vuelta de tuerca del arte y, además, una visión nostálgica hacia lo moderno. Igual que sucedió a principios del siglo XX, a finales del siglo se ha tenido la misma mentalidad, es decir, una mentalidad que ha ido evolucionando. La sensibilidad del hombre hacia el medio ha cambiado con respecto a la época anterior. En otras palabras, esta nostalgia que llama tanto la atención ha surgido debido a un recuerdo pasado que se ha generado por una decadencia de la imaginación. La autenticidad ha perdido valor, pero esta pérdida no es la primera, pues ya en su tiempo, Walter Benjamin (2003) nos hablaba de la reproductibilidad del arte: una obra es perfecta cuando en ella reside un tiempo y un

espacio concretos; no obstante, las continuas reproducciones desvalorizan la propia obra. Benjamin (2003) afirma que «el concepto de autenticidad del original está constituido por su aquí y ahora» (42). El teórico relacionó este concepto con el de aura, es decir, la degradación que se produce en la obra de arte a través de las sucesivas reproducciones, «un entretejido muy especial de espacio y tiempo: apartamento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar» (47).

Esta es la razón por la cual el postmodernismo ha sido la corriente de la imagen y el producto, pues se han ido creando copias independientes de creaciones originales que han dado lugar a una aparición masiva de reproducciones. A este respecto, Jameson (1996) opina que «el modo más seguro de comprender el concepto de postmoderno es considerarlo como un intento de pensar históricamente el presente en una época que ha olvidado cómo se piensa históricamente» (9). Este es el resultado de que los receptores amolden los trabajos iniciales a su lugar y a su tiempo. Así pues, las obras auténticas se adaptan para que nazcan nuevas ideas. Para Benjamin (2003), el aura se habrá perdido por completo, pero esto no acaba aquí. Al fin y al cabo, lo que el receptor está viendo es una sucesión entera de imágenes parecidas entre ellas. Quizá este último no sea consciente del todo de que la obra primera es la primigenia, quizá el receptor prefiera una adaptación sin aura. Después de todo, este solo se fijará en la imagen que más le guste, pues «su capacidad de ser exhibida (la imagen) ha crecido de manera […] gigantesca» (53-54).

Andreas Huyssen (2006) se refirió a ello y se dio cuenta de que el postmodernismo marcó un hito y un nuevo cambio de paradigma dentro de la mentalidad del hombre de la época.

> […] la noción de postmodernismo se ha vuelto clave en casi todas las tentativas de aislar las cualidades específicas de las actividades contemporáneas en el arte y la arquitectura, en la danza y la música, en la literatura y la teoría. […] El postmodernismo mismo reinó como autoridad suprema, y todo fue invadido por una sensación de novedad y cambio cultural. (279)

Por esto, decidió formular su teoría sobre la gran división, cuando la auténtica imagen crea imágenes sucesivas que dan lugar a la profanación del medio y de la misma, pues la primera pierde el aura, pero gana más proliferación. Obviamente, esto último es referido a la idea, pues la auténtica será caracterizada por ser la primera, pero pierde

cierto valor cuando en el medio ya no es la única. Y es que con el postmodernismo se pierde la unicidad por completo.

Entonces entra en contacto el único interés de la época: producir para consumir (Toffler, 1981). Cuando se decide alterar la versión auténtica es porque se quiere transportar la visión del mundo del momento a la creación inicial. Además, esto es posible únicamente porque existe un público consumidor que conforma el mercado. A este público le llama la atención y por eso consume, por diversión y por gusto. No obstante, el creador ahora percibe la recepción como algo diferente, ya no está tan presente como antes, la masa se vuelve prácticamente invisible a los ojos del creador. En este instante, su único fin será buscar ese equilibrio de alguna manera sin olvidar que su propia creación es independiente y sin olvidar que el foco de su perspectiva también lo es, pues en palabras de Huyysen (2006): «Toda cultura es estandarizada, organizada y administrada con el propósito único de servir como instrumento de control social. Este control social puede devenir total, dado que en el círculo de manipulación y miseria retrospectiva la unidad del sistema se fortalece cada vez más» (49-50).

Aquí la tecnología también jugará un papel importante ya que, como hemos dicho, la imagen será el objeto principal en este momento, y lo seguirá siendo conforme pase el tiempo, hasta llegar a haber infinitas creaciones individuales. Ya lo vio Georg Simmel (2005) en relación al siglo XIX, pero también sirve su teoría para aplicarla a esta época, ya que nuevamente los avances sociales, políticos y tecnológicos van más allá. La única diferencia es la cantidad de imágenes producidas, pues anteriormente se empezó a ampliar la cantidad y la recepción de tal forma que llegó a darse una discontinuidad en la recepción de las mismas; sin embargo, en este momento la recepción es tan inmensa que al propio receptor le sigue produciendo vértigo, debido al «tumulto apresurado de impresiones inesperadas, la aglomeración de imágenes cambiantes y la tajante discontinuidad de todo lo que capta una sola mirada» (2). El hecho es evidente, ahora las limitaciones se rompen por completo, el individuo debe llevar a cabo una selección, pues igual que sucede con la biblioteca total de Borges, le falta tiempo en la vida para abarcarlo todo.

De esta forma se movía la sociedad de entonces y así se mueve la sociedad de los últimos años, ya que hoy en día vivimos en el mundo del mercado. Ahora el ser humano es consciente de que el dinero es el único artefacto capaz de sacrificar la

mentalidad humana, de ahí que el hombre se sienta vacío y gravemente desolado por este motor del mundo. La mentalidad humana se convierte en un vacío existencial donde se transforma su individualidad. Tal y como dijo Simmel (2005), es la época de «la mercantilización de las cosas» (5), es decir, la época en la cual se produce un intercambio que arrastra al hombre a su desprestigio personal. Esto es que el ser humano se convierte en moneda de cambio y en batería principal de la sociedad en la que vive. Al igual que dice Morfeo en *The Matrix* (1999)[40]: "El ser humano ya no nace, se nos cultiva".

Asimismo, a colación con la película de las hermanas Wachowski, después de entender que la infinitud de imágenes producidas hoy en día en un espacio real, irreal o hiperreal no es solo una consecuencia tiránica dentro de la sociedad sino también una ruptura con lo anterior, es necesario hablar de la teoría de los simulacros. Según Baudrillard (1978), se entiende por simulacro «el producto de una síntesis irradiante de modelos combinatorios en un hiperespacio sin atmósfera» (1978: 7). En otras palabras, el simulacro es el resultado final de toda una reproductibilidad técnica dentro del arte que se ha abierto al entorno social habitado por el ser humano desde el origen de la fotografía en adelante. La imagen, la copia y sus sucesivas reproducciones se convierten en una simulación de algo real, es decir, convierten lo real en algo no real. Por ello, el simulacro termina simulando que hay algo, aunque en realidad no haya nada.

A pesar de todo, no hay que entender el simulacro como una imitación, pues es algo más que eso. Se trata de un cambio de paradigma dentro de la sociedad, de una representación individualizada (o múltiple) de una realidad. Esta es la base de la transformación estética que hemos mencionado antes: estética de aparición > estética de desaparición. La desaparición del cuerpo real da lugar a ese simulacro. Por otro lado, se destruye el mundo original para dar lugar a todo un universo paralelo al original dominado enteramente por una resurrección de lo real. Entonces es cuando el ser humano puede llegar a darse cuenta de que no todo es real, de que hay una parte

40 *The Matrix* (1999) es la primera parte de una trilogía estadounidense titulada *Matrix*, la cual conforman esta primera, *Matrix Reloaded* (2002) y *Matrix Revolutions* (2003). Todas fueron escritas y dirigidas por las hermanas Wachowski, producidas por Joel Silver y protagonizadas por Keanu Reeves, Laurence Fishburne, Carrie-Anne Moss, Hugo Weaving, Joe Pantoliano, Marcus Chong, Paul Goddard y Gloria Foster. La película narra un futuro postapocalíptico en el que las máquinas se han apropiado de un mundo en el que el hombre ha terminado esclavizado por las inteligencias artificiales. Estas las tienen conectadas a una simulación de lo que representa el final del siglo XX. De esta forma, los seres humanos son usados como energía, pero aun así hay supervivientes que intentan proteger a parte de la humanidad para salvar el mundo.

simulada, que es una creación imaginada por el medio o por el propio individuo. Así pues, el número posible de simulacros siempre estará igualado al infinito. Por ello, ya lo anunció Benjamin (2003) en su momento, «la decadencia de la plástica es inevitable» (62).

Lo único de lo que dispone el ser humano es de imágenes, que son las verdaderas culpables de este cambio total. Se da por tanto una profanación en el aura de la creación original para multiplicar con creces el resultado. Pues según el filósofo alemán, «la extracción del objeto fuera de su cobertura, la demolición del aura, es la rúbrica de una percepción "cuyo sentido para lo homogéneo en el mundo" ha crecido tanto, que la vuelve capaz, gracias a la reproducción, de encontrar lo homogéneo incluso en aquello que es único» (Benjamin, 2003: 48). Aunque como hemos dicho, tan solo es una fachada. Ese resultado final está vacío. El objetivo de esas imágenes es convertir la realidad es una hiperrealidad, es decir, en un juego cuyo objetivo es dar a conocer lo que hay en ellas. Al fin y al cabo, lo que se produce en el fondo de las mismas es el asesinato de la autenticidad. Por ello, si toda la sociedad está bañada en imágenes y, de esta manera, en simulacros, todo el sistema no deja de ser un asesinato global donde no haya salida posible.

De ahí que se hable en múltiples ocasiones de distopía en cuanto al concepto de simulacro, ya que el ser humano vive atrapado en una situación de nostalgia y desilusión cuya representación quedaría vinculada a la de un desierto infinito. Así pues, el hombre quedaría atrapado. Ese desierto es el resultado de toda una sucesión infinita de realidades paralelas. Todos nosotros nos hemos convertido en el fruto de un consumo, porque hay que recordar que "ya no nacemos, ahora se nos cultiva".

Nuevamente nos preguntamos: ¿Qué es real?[41] Aludiendo a la producción de las hermanas Wachowski, si real es lo que podemos sentir, lo que podemos oler, lo que podemos saborear, lo que podemos ver o lo que podemos oír, real no deja de ser una respuesta de nuestro cerebro en forma de impulsos eléctricos. En este mundo hiperreal, lo real pierde todo su valor referencial, ahora lo real es tan solo una falsa representación. Sin lugar a dudas, estamos continuamente viviendo en la era de la simulación, donde vemos cómo todo lo que nos rodea se convierte en nada. De esta forma, según Baudrillard (1978), la única posibilidad que tiene el ser humano para mantenerse en el

41 En el apartado 3.2 La literatura del asombro, se amplía el panorama de "Lo real".

campo de lo real es sacrificar el objeto «a fin de preservar su principio de realidad» (17). El alejamiento total de ese objeto hacia nuestro desierto personal produciría una autonomía en el mundo imaginario: soñar es lo único que nos mantiene despiertos. Por lo tanto, nuestra vida es solo una ilusión o una alucinación disfrazada de realidad. Además, su salvación vendrá dada por la resurrección artificial. Asimismo, la sociedad tiene que alcanzar su salida posible más próxima en la ciencia (Sábato, 1983).

De esta forma, es inevitable no pensar que en ese universo paralelo el hombre vive angustiado, pues ha perdido toda su esencia. El ser humano ha perdido su parte del ser en el mundo tras una escenificación de lo real y una superproducción de imágenes que lo llevan a vivir una no-muerte permanente. El resultado de esas imágenes se acumula mediante un espejo bañado en simulacros. El teórico francés Jean Baudrillard (1987) demostró esta idea a través de Disneylandia. Al fin y al cabo, qué es Disneylandia sino un espacio hiperral dentro de lo verdaderamente hiperreal que le sirve al hombre para evadirse y encontrar un motivo por el que salir adelante. En otras palabras, lo hiperreal de lo hiperreal se convertiría en algo real, al igual que la negación de la negación es la verdad. Por ello, en ese lugar el ser humano piensa que todo es fantasía y aventuras, pero en realidad es algo más. Disneylandia solo es un mundo de ilusión, pues como hemos dicho antes: el sueño es nuestra única salida. Por ello, en ese sueño donde se refugia el hombre existe un microcosmos social donde la sociedad entera se burla de sus hábitos y de sus vicios. Esto le hace reír y le hace, además, vivir de nuevo en su infancia. En otras palabras, el ser humano disfruta de un mundo imaginario que le sirve como espacio y tiempo extraordinarios para poder jugar con sus sueños. Sin embargo, todo esto termina cuando deja el microcosmos y ha de enfrentarse al mundo del que procede. Ya en el aparcamiento siente esa nostalgia y esa desilusión por seguir adelante. El vehículo será el artefacto que le conduzca de nuevo al mundo exterior.

> Disneylandia es un modelo perfecto de todos los órdenes de simulacros entremezclados. En principio es un juego de ilusiones y de fantasmas: los Piratas, la Frontera, el Mundo Futuro, etcétera. Suele creerse que este mundo imaginario es la causa del éxito de Disneylandia, pero lo que atrae a las multitudes es, sin duda y sobre todo, el microcosmos social, el goce religioso, en miniatura, de la América real, la perfecta escenificación de los propios placeres y contrariedades. Uno aparca fuera, hace cola estando dentro y es completamente abandonado al salir. (25)

Este espacio no deja de ser una parodia o una metáfora de un mundo real que es escenificado por medio de los dibujos animados, es decir, por medio de imágenes. Dichos personajes se convierten en simulacros tenebristas que se ríen de sus espectadores en el momento de la visita. El pensamiento del hombre contemporáneo intenta escapar continuamente para descansar de su rutina, de su día a día, de su mundo para imaginarse otra vida que le ayude a hallar la felicidad para recordar un pasado sin preocupaciones. Por esta razón, Disneylandia no es más que un mundo infantil que se separa del mundo de los adultos, pero lo realmente infantil se encuentra más allá del aparcamiento, en el mundo de la no-vida. Aquí Disneylandia se convierte en una posible salvación, donde la ilusión vuelve a la vida en un mundo roto que ha sido corrompido por el espectáculo.

Este mundo parece vacío porque lo está, al igual que su estética. Los simulacros convierten el mundo en un espectáculo que es en lo que se basará el realismo virtual, es decir, toda su estética será un espectáculo imaginado a partir de la nada con un mundo vacío, aunque al ser humano le sirva para fabricar su Disneylandia particular. El microcosmos que se halla sumergido en la hiperrealidad ahora será infinito igual que es infinita la mente del ser humano y sus posibilidades, ya que, según Guy Debord (2007):

> El espectáculo se muestra a la vez como la sociedad misma, como una parte de la sociedad y como instrumento de unificación. En tanto que parte de la sociedad es expresamente el sector que concentra todas las miradas y toda la conciencia. Precisamente porque este sector que está separado es el lugar de la mirada engañada y de la falsa conciencia; y la unificación que lleva a cabo no es sino un lenguaje oficial de la separación generalizada. (25)

Ahora, a través del realismo virtual podemos separar mejor los dos universos encontrados dentro de la pantalla: imagen y realidad. Aquí la realidad se autojustifica y nosotros mismos llegamos a formar parte del espectáculo, pues «la raíz del espectáculo está en el terreno de la economía» (Debord, 2007: 46). Asimismo, la diversidad de imágenes es la que convierte a nuestra sociedad en un espectáculo, es de nuevo el universo del gran simulacro de Baudrillard (1978). Esto significa que simulamos algo que no somos y se nos representa el todo como una sucesión de apariencias que entendemos como nuestras. Por ende, aquello que nosotros entendemos como real nos invade y nos transforma en máquinas espectaculares donde nunca habrá un final. Lo cotidiano se habrá apoderado de nosotros.

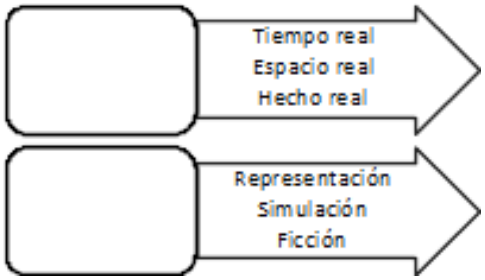
El mejor ejemplo de ello lo vemos en la Coca-Cola o en la Nocilla. Tanto un producto como el otro le sirven al hombre para sentirse representado y expresado. De esta forma, admiramos por ejemplo esa lata de Coca-Cola como un objeto de deseo, o ese bote de Nocilla, como la sociedad de consumo a la que alude Debord (2007). Como bien dice Eloy Fernández Porta (2007), hoy en día nos personificamos a través de los objetos y esto nos conforma como sociedad de consumo. De ahí que el profesor catalán se apoye en la Coca-Cola para la siguiente afirmación: «la dinámica consumista es una pulsión, tan económica como libidinal, que erotiza los objetos o aun nos convierte en ellos: *nos consume*» (72). Por ello, ambos no dejan de funcionar en ningún momento como un elemento evidente de la cultura mediática. De este modo, la Nocilla es para el hombre de la época una fascinación por esa pastosidad en la boca, «esa masa sin centro de gravedad, una cosa marrón que solo es apariencia, simulacro, conservantes, saborizantes… Gracias a la Nocilla [el hombre de ahora reniega] de la Metafísica» (Fernández Mallo, 2009: s. n.).

Sin lugar a dudas, la ciencia ficción no ha llegado al culmen de sus modos de narrar, pues aún la realidad virtual es un medio que está en proceso de evolución. Por ello, tarde o temprano se terminará hablando de realismo virtual. ¿Cuál es la diferencia? En este sentido, Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina (2009) afirma lo siguiente:

> defiendo que no hay un enfrentamiento metamérico entre lo real y lo virtual, sino que lo virtual y lo real forman *pliegues* diferentes que se implican de manera que, en último término, nuestra realidad dispone de diversos *frentes virtuales*, de los que la simulación, en tanto que en mundo imaginario estabilizado técnicamente, es el *primer frente*. (1)

De esta manera, la realidad virtual no deja de ser una simulación artificial de la propia realidad. Por otra parte, el realismo virtual sería la búsqueda perfecta como instrumento en la narración de dicha realidad. Para el hombre actual la realidad virtual ya no es algo del futuro o ya no es solo algo típico de la ciencia ficción. La realidad virtual es una herramienta ya del momento, es decir, una auténtica realidad. Por eso la ciencia ficción buscará esto como un motivo claro y fácilmente defendible. Para entender mejor esta diferencia, volvamos a la trilogía *Matrix*. En aquel futuro postapocalíptico, la realidad virtual representaría el mundo del presente que vive el ser humano después del apoderamiento de las máquinas. Por otro lado, la simulación de la

realidad sería el realismo virtual, porque se debe a una construcción representada de una simulación.



Así pues, las fronteras entre el mundo real y el mundo virtual con este nuevo modo de creación se romperían para convertirse en unos límites que destruirían por completo esa diferencia entre los dos mundos. Ahora los límites se chocan entre ellos de tal forma que el usuario no sabe diferenciar en qué mundo se encuentra, ya que al perseguir ese realismo virtual, intenta que la realidad virtual se asemeje lo mejor posible al mundo real. Se crea así el efecto espejo del plano real sobre el plano virtual. En otras palabras, se simula un universo alternativo con el fin de plasmar un realismo que no difiera del mundo real. A través de esa simulación hallaremos el camino hacia el realismo virtual.

Después de todo, no existe una sola realidad, pues como hemos dicho anteriormente: $\Sigma R_{pn} = R_t$, pues cada ser humano percibe la realidad de una manera. Esta idea es la base del realismo virtual, por lo que cada ser humano, cada hombre y cada mente tendrán en su poder la decisión deicida de crear su propio mundo alternativo. He aquí la estética vacía de la que hablábamos: la imagen simulada ha pasado a ser creada por el individuo. Será vacía porque la única materia perceptible se hallará más allá del efecto creador: la pantalla.

Este realismo virtual no sirve solo como narrativa en los medios, sino que hoy en día es una puerta que nos conduce a un mundo mucho más fácil y, por ello, una facilidad social al fin y al cabo. La realidad virtual puede servir para crear esas simulaciones de las que hemos hablado antes. El realismo virtual es el fin y la realidad virtual el hecho. Con la herramienta de la virtualidad, el hombre crea el espectáculo y él mismo decide después qué hacer con él. En la ciencia ficción este tipo de realismo es

sin duda el más solicitado y el que mejor refleja la sociedad en la que vivimos hoy, esta sociedad vacía bañada en simulacros.

Otro buen ejemplo lo tenemos en la serie televisiva *Sword Art Online* (2012)[42]. En ella viajamos al año 2022, donde la tecnología de la realidad virtual está al alcance de todos. Su protagonista, Kirito, nos llevará mediante el artefacto de realidad virtual al videojuego homónimo. En él veremos un mundo totalmente alternativo donde los usuarios podrán construirse sus propios avatares y conseguir sus armas y sus armaduras, entre muchos otros elementos. Se trata pues de un videojuego fantástico que permite al jugador construirse una vida propia e individual dentro del mismo. A lo largo de la serie vemos cómo nuestro protagonista se enamora, tiene vacaciones, se compra una casa e incluso tiene una hija, aunque sea virtual. Por lo tanto, con este ejemplo podemos hacernos una idea de lo que permite el concepto de realidad virtual, que es la posibilidad de crear realismo virtual. El objetivo de este videojuego siempre es tender un puente entre el mundo real y el mundo virtual con el fin de buscar el camino hacia un cierto realismo que permita al usuario vivir con base en ciertas leyes naturales.

Sin embargo, igual que sucede en *Matrix*, si mueres en el mundo virtual, mueres también en el mundo real. De ahí que surja la complicación dentro del juego. En *Matrix* por ejemplo se representa muy bien esta característica. También hay una máquina que le sirve al hombre para viajar al mundo simulado. Una vez dentro de la simulación y dentro del mundo virtual maneja este sus decisiones mediante su avatar. Entonces es cuando se da cuenta el protagonista de que el mundo virtual no es una ilusión, la verdadera ilusión se encuentra en el mundo real.

Por ende, el realismo virtual es la búsqueda total del creador deicida de este nuevo tiempo. Así pues, tal y como explica Jesús Montoya Juárez (2011), los cambios en el territorio de lo real más allá de los años noventa llegan a objetivarse a través del ciberespacio y la realidad virtual, es decir, se «materializa un espacio en el que una parte de la vida de los seres humanos, una parte de su subjetividad, puede desenvolverse» (919). Por un lado, tenemos ese ciberespacio ambientado que no deja de ser un espacio

42 *Sword Art Online* (2012) es una serie de animación japonesa basada a su vez en una serie de novelas gráficas creada por Reki Kawahara en 2009. La serie televisiva está dirigida por Tomohiko Ito y producida por el estudio de animación A-1 Pictures. La trama gira en torno a un videojuego virtual llamado "Sword Art Online", el cual funciona con un casco de realidad virtual y consiste en una aventura de rol multijugador masivo en línea (VRMMORPG). Su protagonista, Kirito, deberá completar el juego junto al resto de los jugadores, pues un antagonista ha roto los límites entre lo real y lo ficticio, impidiendo despertar a todos los jugadores hasta que alguien complete la partida.

virtual fabricado a través de medios tecnológicos. En un principio el ciberespacio era solo información bañada en palabras y en códigos, es decir, era una especie de comunidad que servía al hombre para comunicarse con otros hombres a partir de su máquina. Pero esto ha evolucionado de tal forma que ahora el ciberespacio es más que eso, ahora el ciberespacio es infinito, pues ha sido inundado por el gran simulacro de la tecnología. Por ello, la realidad virtual de la que hemos hablado hasta ahora no es solo una idea, no es solo ciencia ficción, es algo más, es ya una realidad que no busca permanecer en un realismo constante, busca separarse de la rutina diaria y darle al hombre todo lo que desea, pues ahora vivimos «en un momento en el que el viejo *theme* de la ciencia ficción no es legible como alegoría sino que deviene verdadero principio de mímesis de lo contemporáneo, la desrealización, el simulacro, lo hiperreal, han dado luz a lo virtual» (919).

De tal forma que la realidad virtual puede entenderse como una sensación vital parecida a la que se refleja en la película *Inception* (2010)[43] de Christopher Nolan, cuando los ancianos son conectados a una máquina mediante una droga que les permite soñar durante un tiempo indeterminado. Al fin y al cabo, la realidad virtual es lo mismo, una alternativa a la realidad en la que estamos viviendo, una alternativa que nos permite crear nuestros propios sueños en un espacio indeterminado. La estética vacía se transforma en la auténtica verdad. Esto representa la rutina del hombre contemporáneo, ya que el capitalismo y la globalización han resultado crear en la mente del ser humano una idea de esclavismo tal que la realidad virtual funciona como tratamiento psicológico. Quizá funcione como una vida retirada, quizá se pueda incluso manejar el tiempo para que exista una cierta relatividad y así el viaje sea mucho más duradero. Esto puede llegar a ser efectivamente una forma de evasión, como ya señalamos con *Sword Art Online*; esto puede llegar a ser un tratamiento psicológico, como en el cuento "Podemos recordarlo por usted al por mayor" (1966)[44] de Philip K. Dick; esto puede llegar a ser

43 *Inception* (2010) es una película estadounidense creada y dirigida por Christopher Nolan y producida por él y Emma Thomas. El largometraje está protagonizado por Leonardo Di Caprio, Ellen Page, Marion Cotillard, Joseph Gordon-Levitt, Tom Hardy, Cillian Murphy, Ken Watanabe y Michael Caine. La trama trata sobre un ladrón que duerme a sus víctimas para infiltrarse en los sueños de la misma y robarle ideas, claves, cuentas, etc. Esto lo logra a través de una máquina que él denomina la máquina de los sueños.

44 "Podemos recordarlo todo por usted al por mayor" (1966) es un cuento de Philip K. Dick, publicado en *The Magazine of Fantasy & Science Fiction*. La historia trata sobre Douglas Quail, un espía del gobierno al que le han borrado la memoria por un trabajo que hizo en el pasado. Sin embargo, al

simplemente una diversión, como en la serie televisiva *Rick y Morty* (2013)[45], creada por Justin Roiland y Dan Harmon.

Por lo tanto, el hombre actual vive atado a un sistema cuya única libertad terminará por encontrarse en los medios tecnológicos. En otras palabras, la creación de mundos alternativos, únicos e individuales va a ser sin duda alguna la máxima del nuevo mundo.

2.3.4 EXISTENCIALISMO

La existencia del hombre es claramente una de las preocupaciones más transparentes de la época actual. El espacio en el que se encuentra el ser humano hoy en día está deshabitado, no hay nada, está vacío, como un desierto de lo real:

> […] el paulatino desgarro de este mapa que acaba convertido en una ruina despedazada cuyos girones se esparcen por los desiertos –belleza metafísica la de esta abstracción arruinada, […] y a la vez pudriéndose como una carroña, regresando al polvo de la tierra, pues no es raro que las limitaciones lleguen con el tiempo a confundirse con el original […] (Baudrillard, 1978: 5)

Según el autor francés, en este desierto solo hay aridez y calor, pero también hay una luz que ciega al hombre. Se trata de una luz que le impide ver y le impide abrir los ojos. Esta luz le obliga a caminar por el exceso de luz, por su oscuridad. De esta manera, está condenado a vagar por entre las sombras, con un sol abrasador en el cielo, sobre un terreno árido y con un calor tremendo. Este es el resultado de toda una generación que se ha bañado en los medios tecnológicos, de toda una generación que ha transformado su sino en un espacio virtual infinito, de toda una generación que ha dejado de nacer. Como hemos dicho, la existencia del hombre de ahora reside en un infierno sobre la tierra, del que es muy difícil escapar.

Por ello, la existencia queda verdaderamente representada a través de nuestro ser. En otras palabras, según Jean Paul Sartre (2006), la existencia precede a la esencia, pues hay que partir de la subjetividad. Este filósofo fue sin duda el que estableció las bases

---

intentar recordar, le intentan borrar la memoria de nuevo y terminará por traer al presente otros recuerdos.

45 *Rick y Morty* (2013) es una serie de animación creada por Justin Roiland y Dan Harmon y producida por J. Michael Mendel y Kenny Micka para el canal Adult Swim. La historia trata sobre alocadas aventuras entre el científico Rick y su nieto Morty.

fundamentales del existencialismo, para él, se trata de «una doctrina que hace posible la vida humana y que, por otra parte, declara que toda verdad y toda acción implica un medio y una subjetividad humana» (22). Una de sus primeras ideas fue la teoría de que el infierno reside en la mirada del otro. Esto significa que ninguna persona podrá reconocer por sí mismo el infierno en el que se encuentra o el que ella misma está creando. Puede que el hombre se halle en un incendio moral y ético dentro de una situación infernal y el único que sea capaz de diferenciar que el fuego de la nada sea el otro. Aquí el papel de la otredad juega un papel esencial, pues es la otra mirada la que va a discernir verdaderamente entre el ser y la nada. Igual que sucede en *Sobre héroes y tumbas* (1961) de Ernesto Sábato (2001), para Alejandra su mundo real estaba limitado por su existencia, aunque Martín viera el fuego en todas partes:

> −¡Dejame, Alejandra, dejame por amor de Dios! ¡Iremos los dos al infierno!
> −¡Imbécil −le respondí−. ¡El infierno no existe! ¡Es un cuento de los curas para embaucar infelices como vos! ¡Dios no existe! […]
> −¡Estás loca, Alejandra! ¡Estás completamente loca, estás endemoniada!
> −¡Me río del infierno, imbécil! ¡Me río del castigo eterno! (76)

Desde un punto de vista conceptual, Prini (1992) habla de “tres edades” que ha cumplido el existencialismo:

1. En primer lugar, tenemos el existencialismo cristiano, caracterizado sobre todo por las ideas de Kierkegaard, pero también de Dostoievski o Unamuno. Todos ellos piensan que la tierra no es más que un enorme no lugar, es decir, un espacio de tránsito por el que hay que pasar para llegar al cielo, el paraíso sobre la tierra. Todos presentan en sus teorías historias extremas que tarde o temprano encontrarán una solución más allá de la propia existencia y más allá de la propia esencia. Quizás aparezcan personajes sin salvación; no obstante, aprenderán a ver que al final todos están destinados a la muerte, sea decisión de Dios o no. Esto se puede ver claramente en *Memorias del subsuelo* (1864) del Fiódor Dostoyevski (1821-1881), donde el protagonista lucha enteramente contra el racionalismo, o en *Niebla* (1914) de Miguel de Unamuno (1864-1936), donde el protagonista se da cuenta de que hay alguien por encima de él que controla su destino, pues «el plano de la vida estética es para cada uno de nosotros una posibilidad de comportamiento tan real como la vida racional o ética» (6).

2. En segundo lugar, nos encontramos el existencialismo agnóstico, caracterizado por Heidegger y Camus. Aunque el propio Martin Heidegger (1889-1976) haya dictaminado que su pensamiento no se puede caracterizar como existencialista, se puede ver esta inquietud en las ideas que contiene su obra *Ser y tiempo* (1927). En ella se refleja una continua búsqueda del sentido de la vida como objetivo principal. Hacia dónde va el hombre y hacia dónde se dirige será lo que le lleve a pensar que el filósofo alemán pertenezca a una escuela existencialista. Por otra parte, Albert Camus (1913-1960) construye un universo extraño en *El extranjero* (1942). Su protagonista se sentirá absurdo dentro de la sociedad ya que se siente un ser indiferente dentro de la realidad en la que se encuentra. La culpa de todo ello reside sobre todo en la revolución tecnológica, que impide al protagonista tomar decisiones en un ámbito individual y colectivo. De ahí su título, pues el ser humano llega a sentir que su vida no tiene sentido y que, por tanto, es un auténtico absurdo, ya que «la verdad no puede ser, ni afirmativa, ni justificada, ni comunicada» (14).
3. En último lugar, tenemos un existencialismo catalogado como humanismo ateo, definitorio por la filosofía de Sartre (1905-1980). Este sin duda es el que más caracteriza al hombre contemporáneo, pues es el que justifica el sufrimiento personal del mismo. La pérdida en el desierto postmodernista y la caída en el infierno será el fruto de este existencialismo. Si nadie puede salvar al hombre, el sino del mismo está condenado a vagar y a deambular entre las sombras de un túnel cada vez más largo y cada vez más solitario. En este punto, el existencialismo «ha consistido en liberar el concepto de hombre de toda articulación metafísica, de toda dimensión trascendente o religiosa» (15).

Así pues, remitiéndonos a la caída individual y personal del hombre, en nuestra opinión, podríamos hablar en la actualidad de un existencialismo invertido. Hemos visto cómo el hombre se ha cuestionado siempre el sentido de la vida; sin embargo, nunca ha encontrado una respuesta más o menos aceptable. Por el contrario, pensamos que el hombre debe buscar su existencia más allá de la esencia de su presente, de ahí que indague en el pasado para centrarse después en el futuro.

En relación a esta idea, Sábato (1983) defendía la idea de que el hombre no debía refugiarse en el pasado, en el presente o en el futuro, el hombre debía buscar su existencia más allá del tiempo y del espacio. Esta modalidad kantiana la ha denominado Vicente Cervera Salinas (2017) el existencialismo del "como si" (*als ob*). De esta manera, el hombre debe aventurarse a indagar en la eternidad. Si no es capaz de darle un sentido a la vida, se verá condenado a la desesperación por sentirse inútil y, sobre todo, sentirse vacío. Por ello, el ser tiene la obligación de vivir en continuo movimiento y no anclarse en una sola posición, es decir, no puede ni debe vivir conformado con lo que ven sus ojos, tiene que ir un paso por delante de las cosas. El catedrático de la Universidad de Murcia encuentra este refugio sobre todo en la novela sabatiana *Sobre héroes y tumbas* y en la novela *La vida breve* (1950), del escritor uruguayo Juan Carlos Onetti, donde crea el espacio urbano de Santa María, en donde nos detendremos más adelante.

Asimismo, si no se da esta permanente evolución, el hombre se preguntará constantemente por su existencia, si nada tiene sentido para qué continuar con ello, si no hay una causa que le permita seguir adelante, no merecerá la pena luchar. De ahí que, tal y como hemos dicho antes, los sueños nos hagan despertar.

> Eso sí que es grande. ¿Qué valor tendría que trabajásemos y viviéramos entusiasmados *si supiéramos* que nos espera la eternidad? Lo maravilloso es que lo hagamos a pesar de que nuestra razón nos desilusione permanentemente. Como es digno de maravilla que las sinfonías y los cuadros y las teorías no estén hechos por hombres perfectos sino por pobres seres de carne y hueso. (115)

El escritor argentino finalmente pensaba que la ciencia no era el camino correcto para enfrentarse a la vida, todo lo contrario a la ciencia ficción, que mantiene un pacto constante con la ciencia. Estaba de acuerdo en que el Progreso Científico conduciría al hombre la conversión de este en máquina, por lo que perdería todo su valor y toda su esencia, pero «la realidad ha resultado mucho más complicada» (59). Sin embargo, la pérdida existencialista es algo que siempre va a caracterizar al ser humano, por lo que nunca desaparecerá de su ser y de su tiempo.

De esta forma, el existencialismo así se convierte en otra clave de la ciencia ficción, pues el hombre tiende a reconstruir su existencia a través de la ciencia. Esto significa que la ciencia funciona verdaderamente como una prolongación de nuestro

cuerpo cuyo objetivo al fin y al cabo es la búsqueda interminable de esa ilusión. De ahí que el hombre contemporáneo sienta le necesidad de soñar y de ir más allá de su presente. A pesar de ello, actualmente es imposible imaginar un futuro más o menos cercano, pues la propia existencia del hombre se convierte en un espejismo de su realidad. Por ello pensamos en un túnel cuando hablamos de ciencia ficción, porque ese túnel representa el submundo al que está sometido el protagonista de dicha narrativa, es decir, un héroe tenebrista o antihéroe que trasladará el túnel a la superficie.

No obstante, Ernesto Sábato (1983) no fue el único en trazar este mapa existencialista, pues Julio Cortázar desarrolló esta idea en su *Teoría del túnel*, donde queda establecido como una visión existencialista de la vida. Saúl Yurkievich (1994) dice al respecto:

> El epígrafe de *Teoría del túnel* prueba el apego de Cortázar al existencialismo, sobre todo al sartreano; anticipa su inquietud acerca de la condición humana, sujeta en un mundo desquiciado a un cuestionamiento radical. Cortázar hace suya esa problemática que concierne a la situación del hombre, a su actitud ante sí y frente a los otros. (16)

Al contrario que Sábato (1983), este segundo se apoya en la idea de Heidegger (2005) de ser en el tiempo, es decir,

> el ser del tiempo es el ahora: pero, en tanto que todo ahora también "ahora" ya-*no*-es, y antes de ahora, todavía-*no*-es, el tiempo puede ser comprendido como no-ser. El tiempo es el devenir "*intuido*", es decir, el paso no pensado que simplemente se presenta en la secuencia de los ahoras. Cuando se determina la esencia del tiempo como un "devenir intuido", es evidente que el tiempo es primariamente comprendido desde el ahora, vale decir, desde el ahora tal como se lo puede encontrar en el puro intuir. (444)

Por lo tanto, solo existe el tiempo. La mejor forma de entender esto es volver al cuento "Instrucciones para ser John Howell" de Cortázar. Aquí el protagonista va al teatro, pero hace de espectador de una obra que, simplemente, no le parece buena, no le parece que esté bien desarrollada. Por eso, el acomodador viene a buscarle y le lleva a ver a los actores. Estos le dicen al protagonista que si cree que puede hacerlo mejor tiene que demostrarlo en el escenario, es decir, el protagonista espectador es lanzado al escenario para convertirse en protagonista actor. Asimismo, dispone de un tiempo limitado para ser, ya que más tarde dejará de ser al quedarse sin tiempo.

Si esta clave es buscada en la época actual, tal y como ya hemos visto a raíz del futurismo y del realismo virtual, se verá arraigada al pensamiento tecnológico. De esta forma, el hombre pierde su esencia al entablar relación directa con la tecnología. Esto sucede hasta tal punto que los productos fabricados por el hombre llegarán a humanizarse y los propios humanos a "robotizarse".

Sin ir más lejos, somos capaces de entablar relación directa con esta idea a través de las últimas formas de crear historias. En el principio nació la Literatura y con el paso de los años fue teniendo distintas tomas de contacto con otras disciplinas: Arte, Ciencia, Historia, etc. No obstante, el origen de la Fotografía supuso un cambio drástico en las relaciones interartísticas. Pero el cambio total vendría sin lugar a dudas con el origen del Cine –Baudrillard (1978), Benjamin (2003), Huyssen (2006), Crary (2008), entre otros–, y esta forma de crear historias influiría con gran fuerza en los autores modernistas. Algunos se sentían extrañados, otros tenían curiosidad por el nuevo medio artístico que estaba naciendo. El Cine sería tan importante a lo largo del siglo XX que su relación con la Literatura jamás pasaría de moda. Un buen ejemplo de ello lo tenemos el escritor cubano Guillermo Cabrera Infante (1929-2005). El Cine para el escritor cubano se convertiría en una parte fundamental de su vida, llegando a ser guionista cinematográfico, ya el autor era capaz de establecer una comparativa clara entre ambos discursos:

> [En su obra *Un oficio del siglo XX*] bajo la apariencia de críticas de cine, reseñas y análisis, Guillermo Cabrera Infante construye una abigarrada arquitectura donde tendrán cabida desde las mínimas anécdotas de rodaje, las referencias más cultas a la tradición literaria pasando por la poesía y la musicalidad de algunas de sus adjetivaciones. (Fernández Díaz, 2016: 359)

Sin embargo, la revolución interartística total vendría dada por la influencia del ordenador y, de ahí en adelante, de todos los medios digitales. Es cierto que el Cine fue durante todo el siglo XX el medio más influyente en la construcción de historias; no obstante, el universo digital que nacería con el ordenador y con todo lo que vendría después sería sin lugar a dudas el gran boom de las narrativas intertextuales. Por ejemplo, antes del ordenador ya se iniciaron adaptaciones cinematográficas de libros, como *Tres tristes tigres* (1968), adaptación de la novela homónima del ya citado Guillermo Cabrera Infante, pero con este universo digital, en la nueva era de la

información y la comunicación se ha dado la tiránica expansión del renovado universo narrativo. Porque como bien dice Carlos A. Scolari (2013), "todos los medios cuentan".

Hoy en día el ser humano ha conseguido que las historias no empiecen y terminen en un solo medio, ahora las historias empiezan en un medio y no se sabe realmente hasta dónde pueden llegar. Por ello, un escritor puede empezar una historia en una novela, verbigracia, la ya citada obra *El señor de los anillos* de J. R. R. Tolkien o *Harry Potter* (1997) de la escritora inglesa J. K. Rowling (1965). A continuación, esa historia puede ser llevada al cine, como adaptación o como expansión de la misma. Pero también puede ser llevada al mundo de los videojuegos, creando tramas secundarias que no existían en la historia original. Incluso puede darse una evolución intermediática entre los creadores y los fans más allá de la historia en una red virtual donde todos puedan expandir el universo narrativo.

Asimismo, a esta expansión de las historias entre los medios y entre las demás artes la llamó Henry Jenkins (2011) el ya citado fenómeno transmedia:

> Transmedia Storytelling represents a process where integral elements of a fiction get dispersed systematically across multiple delivery channels for the purpose of creating a unified and coordinated entertainment experience. Ideally, each medium makes it own unique contribution to the unfolding of the story. (s. n.)

Por esta razón, Vicente Luis Mora (2012) decide hablar de lectoespectador en lugar únicamente de lector o de espectador:

> el lectoespectador sería aquel receptor de una forma artística compuesta por *texto más imagen*. Como *ciberceptor* parece una palabra demasiada asociada al soporte ciberespecial, preferimos recuperar la denominación de lectoespectador, que no se limita a plataforma comunicativa alguna, si bien el término debe ser actualizado o *refrescado* hasta contener dentro de sí a *cualquier tipo de receptor de manifestaciones artísticas textovisuales que realiza un ejercicio cotidiano de cibercepción en el que se expanden las posibilidades de flujo informativo y de sentido entre dichas manifestaciones y la realidad pangeica*. (19)

Al fin y al cabo, el hombre ya no solo lee, ya no solo ve películas, ahora llega a realizar todas las funciones posibles de recepción en un solo acto, en un solo momento y en un solo medio. La forma de lectura tradicional ha sido abandonada por el hombre digital, que es el que gobierna la civilización del presente, ya que el hombre de ahora está preparado para enfrentarse a cualquier medio narrativo que desencadene una

historia, ya sea en una serie, en una película, en un videojuego, etc. El hombre del mañana también es el hombre del presente.

De esta forma, el hombre siempre ha sido ser y ha sido tiempo (Heidegger, 2003), y hoy más que nunca nos damos cuenta de que el ser humano pierde prácticamente todo su ser y su tiempo entre pantallas digitales de forma más tiránica que nunca. Así pues, este hombre deja de refugiarse en la lectura, ahora se refugia en los demás medios. Sin embargo, apoyándonos en las teorías de Jenkins (2011) y de Carlos A. Scolari (2013), el elemento de desconexión puede hallarlo a través de una narrativa digital.

Por tanto, si la existencia del hombre se apoyaba y se ha apoyado desde siempre sobre su tiempo, dejará de buscar su existencia para dar con ella, o sea, "sin buscarla, pero sabiendo que andaba para encontrarla". A partir de ahora cambiará el foco de su existencia por la pantalla. De ahí que Giovanni Startori (1998) decida hablar de un *homo sapiens* que se ha convertido en *homo videns*. En este momento se produce el cambio de pensamiento y el cambio de meta, ya que como venimos demostrando, «el vídeo está transformando al *homo sapiens*, producto de la cultura escrita, en un *homo videns* para el cual la palabra está destronada por la imagen» (17). Como la rutina diaria no va a ser modificada por el hombre, el hombre debe cambiar su rutina a través de la tecnología, del universo digital y, cómo no, de los medios. El hombre ya ha abandonado el campo conceptual, un cambio donde se sentía liberado, pero en este otro lado se siente oprimido. Ahora el hombre ha pasado a formar parte de las percepciones, ahora el hombre no quiere pensar, ahora el hombre busca la evasión de su no tiempo hacia una no vida que le haga descansar sin utilizar su mente. Asimismo, su pantalla será su ventana hacia ninguna parte.

Esto último no deja de ser una idea muy recurrente en las nuevas narrativas. Por ejemplo, en el universo literario nos encontramos al personaje de Ernesto en *Nocilla Experience*, un personaje que necesita tener el televisor encendido para concentrarse y, aunque esté el volumen apagado, está viendo imágenes en movimiento que le permiten al personaje trabajar en sus asuntos. Por otra parte, en el universo cinematográfico nos encontramos el caso de Raineer, el protagonista de la película alemana *Free Rainer*

(2007)[46], del director Hans Weingartner. En esta película tenemos a un personaje acabado que tras un accidente decide cuestionarse el sino de la vida. Este será el detonante que le llevará a descubrir cómo funciona verdaderamente el sistema televisivo y cómo los grandes productores se dedican a manipular los índices de audiencia para que, como hemos dicho, la televisión sea el punto de desconexión mental del momento.

De esta manera, en nuestra opinión, la única salvación posible más allá de los medios digitales y tecnológicos se encuentra en la ciencia ficción, pues como argumenta Edmundo Paz Soldán (2014), «la ciencia ficción va a ser un nuevo realismo» (s. n.). Un género narrativo que crea en sus personajes una noción de irrealidad constante. En otras palabras, en el universo distópico narrativo que plantea todo creador de ciencia ficción jamás va a presentar un personaje esperanzador, es decir, el lectoespectador siempre se enfrentará a antihéroes que buscan renovar el sistema o revolucionar el mundo. Se trata pues de personajes antihéroes que han de indagar en el porqué de la vida y en el porqué de la muerte. Estos personajes se hallan más allá de un futuro más o menos estable en un ambiente repleto de tecnología. En todo momento viajaremos de la mano de personajes que no conocen su lugar en la historia y que, por tanto, su deber es encontrarse a sí mismos. De algún modo, podemos decir que se trata de personajes vacíos y personajes atrapados en un infierno que no es el suyo. Un buen ejemplo lo encontramos en la ya citada novela de Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, cuyo protagonista empieza a darse cuenta de que lo que está haciendo no solo no está bien, sino que además no es lo que él quiere hacer. Él mismo sabe que quemar libros no es una opción social, pues al fin y al cabo, los libros representan el conocimiento. Igual que sucede con la película alemana citada recientemente, las productoras de televisión manipulan los índices de audiencia para controlar la programación y, con esto, la mente de las personas.

Por ello, en nuestra opinión, es necesario volver al espíritu postmodernista para hablar de personajes atrapados y personajes vacíos en el desierto de la inexistencia humana.

46 *Free Rainer* (2007) es una película alemana escrita, dirigida y producida por Hans Weingartner. La película está protagonizada por Moritz Bleibtreu, quien encarna al personaje de Raineer. La trama cuenta la historia de un productor televisivo que cambia el ritmo de su vida para crear una programación de calidad.

Tal y como hemos dicho en anteriores ocasiones, el hombre actual juega su rol todo lo mejor que puede en un infierno sobre la tierra. Ese desierto es el infierno interminable, cuya única salida será la muerte o ese cambio de esferas entre un espacio metafísico y otro, como sucede en *La divina comedia* de Dante.

Stephen King (2010) representa muy bien esta desdicha a partir de su novela *El pistolero* (1982)[47], donde el protagonista homónimo deberá buscar al hombre de negro más allá de un desierto:

> El desierto era inmenso, la apoteosis de todos los desiertos, y se extendía bajo el firmamento en todas direcciones en una distancia de tal vez varios parsecs. Blanco, cegador, reseco, desprovisto de cualquier rasgo distintivo salvo por la tenue silueta brumosa de las montañas recortadas en el horizonte y por la hierba del diablo, que producía dulces sueños, pesadillas y muerte. Alguna que otra lápida señalaba el camino, pues el borroso sendero que serpenteaba sobre la gruesa corteza alcalina otrora había sido una pista recorrida por diligencias. Desde entonces, el mundo había avanzado. El mundo se había vaciado. (6)

Asimismo, la búsqueda existencial a través de la dicotomía hombre y tecnología ha sido siempre un fruto reiterante en las narrativas de la ciencia ficción. De ahí que sea la clave sobre la que se sustenta la psicología de sus personajes. María García (2014) investiga acerca de la inteligencia artificial y ve muy bien cómo este punto de vista existencialista fue pasando de un medio a otro absorbiendo todo un imaginario tecnológico y futurista: «la necesidad del ser humano de ser querido y la forma de compensarlo a través de un robot con la capacidad de amar» (75). La ciencia ficción es el ingrediente principal para crear este ambiente de vacío psicológico. Así pues, todas las narrativas construidas sobre el plano hiperreal no hacen más que proponer una serie de preguntas sin respuesta que hacen que la arquitectura del plano desértico sea cada vez más vacía de lo que parece.

En cierto modo, esta visión existencial de la vida, del ser y del universo se convierte sin quererlo en una necesidad dentro de la ciencia ficción, sobre todo porque dado que la historia está ambientada en un futuro hipotético o, simplemente, en un plano temporal imaginario, el personaje ha de tener una psicología precisa. Al fin y al cabo, el

47 *El pistolero* (1982), de Stephen King, es la primera novela de la saga *La Torre Oscura*, la cual está formada por: *El pistolero* (1982), *La llegada de los tres* (1987), *Las Tierras Baldías* (1991), *Mago y Cristal* (1997), *Lobos del Calla* (2003), *Canción de Susannah* (2004), *La Torre Oscura* (2007) y *El viento por la cerradura* (2012). La saga gira alrededor de una torre que une el mundo real con un mundo fantástico.

demiurgo aquí tiene que tener la capacidad suficiente y necesaria para crear, es decir, debe ser un visionario para introducir un ser real en un tiempo no real. No obstante, el ser tampoco termina siendo real, pues igual que el tiempo, se convierte en una psicología fragmentada e hipotética.

Además, igual que el hombre se cuestiona su origen y la existencia de un creador, también lo hacen los personajes creados artificialmente en las obras literarias, cinematográficas, artísticas, etc. A tenor de Kierkegaard (2001), quien indagó en el ser y en su existencia más allá de Dios, reflexionamos sobre las ideas del hombre tradicional y las del hombre contemporáneo,

> […] aunque me sobra valor para contemplar tales imágenes, ese valor no es el de la fe, ni se puede parangonar con él bajo ningún aspecto. No puedo llevar a cabo el movimiento de la fe, soy incapaz de cerrar los ojos y, rebosante de confianza, saltar y zambullirme de cabeza en el absurdo; ese movimiento me resulta imposible de ejecutar. (84)

De esta forma desencadena un pensamiento de hombre como creador universal al llegar la existencia de una inteligencia artificial, tras la idea de producir vida sin utilizar los mecanismos reproductivos naturales, igual que anticipó Mary Shelley en 1818. Después de todo, «desde los primeros ingenios autómatas de la Antigüedad a los estadios más evolucionados de la inteligencia artificial, la humanidad ha tenido ante sí un reto, un sueño: el llegar a construir seres semejantes dotados de inteligencia» (Arranz Lago, 2014: 78). Por ello, el hombre necesita seguir creando para que sus sueños y sus posibilidades vayan siempre *in crescendo*.

Por tanto, el hombre actual vive rodeado de un elemento mediático cada vez más grande y cada vez más importante. La tecnología está absorbiendo por así decirlo la única existencia viva que le queda al ser humano. Si la filosofía existencialista difería entre existencial y esencial, el hombre de ahora se desprestigia a sí mismo transformando la poca existencia que le queda en vacío. Además, la esencia la pierde en el momento en que se evade. Por ello, pierde la esencia y pierde la existencia, de ahí que caiga terriblemente en un descenso interminable hacia el desierto.

De esta forma, el ser humano se encuentra atrapado en un no lugar sin salida y sin tener ninguna información al respecto. Youssouph Coly (2012) analiza la novela *En vida* (1971) del escritor argentino Haroldo Conti (1925-1976) y se da cuenta de que hay

una serie de características que se identifican con el hombre contemporáneo. El autor habla de una angustia, ya sea justificada o no. Si lo es, significa que el propio ser humano se da cuenta de que toda su existencia está siendo atropellada por la sociedad de su tiempo y de su espacio, por lo que se angustia y se encierra con motivo, él mismo quiere otra vida, quiere gritar y sacar todo el mal que tiene dentro. En otras palabras, el hombre actual no tiene tiempo para respirar, se siente angustiado y se siente ahogado por su forma de vida. Por otro lado, suele ser normal que no esté justificada y sin más caiga en el pozo más profundo que exista, porque existe, dentro del túnel de la vida en un desierto vacío. Esto es lo más corriente ya que como hemos dicho, el hombre ya ni siquiera vale para pensar, el hombre de hoy se sienta frente a la pantalla del televisor para que ella piense por él mismo. Así vuelve a caer en dicho pozo y la angustia reina en el agujero infernal, pues con respecto a la novela de Conti, «el desarraigo existencial del protagonista no es fruto de una exclusión, de un rechazo que la sociedad ejerce sobre él. Al contrario, es consecuencia de su no identificación con todo el sistema económico, social y cultural» (Coly, 2012: 361-362).

Por otro lado, podemos referirnos también a una inexistencia propia del ser humano en este tiempo tan oscuro. Este pensamiento es el resultado de una industrialización dentro de la sociedad. Como ya hemos dicho, la sociedad de hoy en día está en auge debido a las recientes revoluciones industriales que se llevan generando a nivel global desde principios del siglo XXI. Por ello, el ser humano es quien decide realmente si una máquina debe crecer o, por otra parte, debe ser eliminada para no desacreditar el papel del hombre. No obstante, este lo que quiere es revolucionar y hasta que las máquinas no desprestigien el rol animal del hombre no va a parar. Por eso hablamos de una inexistencia, porque aun angustiado el hombre, sigue trabajando para que la tecnología inunde la sociedad y pueda ganar más y más dinero en un sistema capitalista.

Por otra parte, aunque el hombre se sienta vacío en un espacio fantasma sin tiempo y sin nada, siempre va a sentir una terrible necesidad de encontrar su lugar en el mundo, en ese mapa sin límites que es el desierto de lo fatal. El ser humano está condenado a buscarle un sentido apropiado a la vida, a pesar de que sea él mismo el único culpable de su traslado a ese espacio sin límites.

Asimismo, la mejor representación crítica de esta actitud angustiada, inexistente y vacía se encuentra en el antihéroe de la ciencia ficción. Su protagonista suele ser aquel que se pelee con el sistema para intentar remediar tal situación. En lugar de aceptar que no va a encontrar una salida, él quiere luchar por su existencia, él quiere encontrarle un sentido a su vida, más allá del desierto de lo fatal, él va a ser el elegido, él va a revolucionar y renovar el panorama social. En otras palabras, va a convertir el elemento distópico en utópico. No está dispuesto a tolerar que haya antagonistas que vivan felices y protagonistas que se conformen con espacios fantasmas. No está dispuesto a vivir en la suciedad y en la pobreza, mientras los demás estén bañados en limpieza y riqueza. Llegará el día en que el antihéroe tenga conciencia de lo que está pasando y esté dispuesto a modificar y a establecer un cambio de papeles, es decir, a transformar la situación infernal sin existencia que tiene el protagonista a cambio de tener un lugar en el mundo de lo real. Esta suele ser la causa de la peripecia en toda historia de ciencia ficción, desde *Frankenstein*, hasta *Canción de hielo y fuego* pasando por *Solaris*. Sus protagonistas siempre deciden dar el paso, al final siempre lo hacen, cuando día tras día dejan de conformarse en ese desierto árido y tranquilo y decirse a sí mismos: "Hoy no es ese día".

2.4 VOCES ESPAÑOLAS EN CIENCIA FICCIÓN Y SU LLEGADA AL PANORAMA LATINOAMERICANO

De la ciencia ficción en español hay que decir que, basándonos en la clasificación por etapas de Scholes y Rabkin (1982), nos sirve igualmente hasta principios de siglo XX, cuando la ciencia ficción comienza a evolucionar mediante una expansión individualizada y múltiple: Estados Unidos iría por un lado y Europa por otro.

La prehistoria de la ciencia ficción en español es de algún modo transparente y mítica, pues igual que el género en el panorama universal carece de evidencias claras, en español sucede lo mismo. No evolucionó de la misma forma en España que en el Latinoamérica, cada una se fue transformando acorde a sus circunstancias sociales, políticas e históricas.

En España se pueden encontrar textos clarificadores de una fantasía especulativa dentro de la literatura canonizada, y así lo refleja Kagarlitski (1977) al ver fantasía

especulativa en *El Conde de Lucanor* (*ca*. 1331-1335) de Don Juan Manuel (1282-1348), concretamente en el undécimo cuento titulado "De lo que aconteció al deán de Santiago con don Illán, gran maestro que moraba en Toledo", pues el autor demuestra ser en el relato «un precursor de los viajes en el tiempo o de los mundos paralelos» (15).

Por otra parte, Díez y Moreno (2014) enumeran autores de la prehistoria del género en español que también mostraban síntomas cientificistas, como por ejemplo *Crónica sarrazina o Crónica del rey don Rodrigo con la destruyción de España* (1499) de Pedro Corral (*ca*. 1385-¿?), escrito sobre fantasía épica, o *Libro del eloquentíssimo Emperador Marco Aurelio con El Relox de príncipes* (1527) de Antonio de Guevara (1480-1545), siendo esta la primera utopía escrita en español, muy en la línea de la obra de Tomás Moro.

También hay que destacar los viajes estelares que se han llegado a documentar durante el Siglo de Oro español, véase el viaje de Sancho Panza a bordo de Clavileño en la segunda parte del *Quijote* (1615) de Miguel de Cervantes (1547-1616), la ya citada *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo, el relato "Somnium" (1532) de Juan Maldonado (1485-1554) y *Viaje fantástico del Gran Piscator de Salamanca. Jornadas por uno y otro mundo, descubrimientos de sus substancias, generaciones y producciones. Ciencia, juycio y congetura de el eclypse de el día 22 de mayo de este presente año de 1724 (de el cual han escrito los Astrólogos del Norte), etc., por su autor, el bachiller Don Diego de Torres, Profesor de Filosofía y Matemáticas, substituto a la cátedra de Astronomía de Salamanca* (1724) de Diego Torres de Villarroel (1693-1770). No obstante, es de Maldonado quien piensa Uribe (1997) que ya podría encontrarse tres elementos especulativos: «viaje espacial, seres extraterrestres y descripción de una sociedad distinta» (s. n.).

Además, durante el siglo XVIII el género utópico estuvo en auge teniendo en cuenta la época que vivía el país. No obstante, también lo fue el género mágico, una forma de narrar que tuvo su aparición a través de los espectáculos teatrales, identificándose con la ciencia, la tecnología y el saber. De la literatura mágica podemos aludir las obras de José de Cañizares (1676-1750), que marcó un hito en el teatro por sus vistosos efectos especiales y autómatas o estatuas animadas. El profesor M. Vitse (*apud* Leal, 2007) afirma que sus obras «constituyen un "avance importante, aunque limitado, hacia el modelo ideal de comedia cómica clásica"» (493).

Ya a mediados del siglo XIX, podemos encontrar en España protociencia-ficción, una ciencia ficción que se alargaría hasta la Guerra Civil. En Díez y Moreno (2014) encontramos el viaje al espacio como el motivo más recurrente de la narrativa de ciencia ficción en esta época. Se da en autores tales como Joaquín del Castillo (*ca*. 1801-1847) con *Viaje somniaéreo a la Luna, o Zulema y Lambert* (1832), un tal D. F. de M. con *Viajes a un mundo desconocido, su historia, leyes y costumbres* (1838), Miguel Estorch y Siqués (1809-1870) con *Lunigrafía: o sea, noticias curiosas sobre las producciones, lengua, religión, leyes, usos y costumbres de los lunícolas* (1855-1858), Aurelio Colmenares y Orgaz (1873-1947) con *Selenia* (1883), Aurelio San Martín con *Un viaje al planeta Júpiter* (1871), Tirso Aguimana de Veca (1806-1874) con *Una temporada en el más bello de los planetas* (1870-1871) o Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891) con "El amigo de la muerte" (1852), incluido en *Narraciones inverosímiles* (1882) A pesar de los antecedentes más que evidentes, según Brian J. Dendle (1987), la obra de Aguimana de Veca es la primera novela de ciencia ficción escrita en español, pues se piensa que fue escrita a finales de la década de los años cuarenta, y en palabras del autor:

> Creo que la novela de Aguimana merece, como mínimo, una breve mención en cualquier historia de la ciencia ficción europea, su relato del viaje a Saturno tiene un interés considerable como precursor de las posteriores y más exitosas novelas de Julio Verne, H. G. Wells y los modernos escritores de relatos sobre viajes interplanetarios. (48)

Por otra parte, cabe mencionar la novela *Homes artificials* (1912) de Frederich Pujulà i Vallès (1877-1962), pues fue la primera obra en la que se incluyó en España el mito de Frankenstein, aunque en catalán, y prácticamente un siglo después.

Merece la pena destacar también la sátira cómica creada en el género de la zarzuela a partir de la ciencia ficción. Martín Rodríguez (2014) menciona a colación *El siglo que viene* (1876) de Miguel Ramos Carrión (1848-1915), *Madrid en el año 2000* (1887) de Guillermo Perrín (1857-1923) y *De Madrid a la Luna* (1886) de Carlos Luis de Cuenca (1849-1927). De ellas, el teórico afirma que «las zarzuelas protofictocientíficas no eran, de hecho, inusitadas en la España de esa época» (8, 8).

En relación a la protociencia-ficción, Díez y Moreno (2014) se refieren a ella como a una literatura que no tuvo demasiado éxito:

> El género no es uno de los más prolíficos de la literatura española, pero no dejó de haber muchos y prestigiosos autores que lo emplearon. Sin embargo, en general, al contrario que en el mundo anglosajón y centroeuropeo que dominan el campo, y a pesar de la influencia de Verne y Wells, estas obras no desarrollan los tópicos más conocidos de la ciencia ficción: los robots, los alienígenas o los viajes espaciales. Alentados por el regeneracionismo y condicionados por el atraso tecnológico nacional, los autores hispanos se dedicaron sobre todo a las ucronías y los futuros postapocalípticos. (65-66)

Dentro de este grupo merece la pena destacar a los autores de las generaciones canónicas de nuestro país que, no siendo autores específicos del género, escribieron cuentos o novelas sobre el mismo. Leopoldo Alas "Clarín" (1852-1901) por ejemplo escribió "Cuento futuro" (1893), donde narra una historia postapocalíptica. Por otro lado, varios autores de la Generación del 98 le siguen: Ángel Ganivet (1865-1898) con "La ruina de Granada" (1899), Azorín (1873-1967) con "El fin del mundo" (1901), Ramón y Cajal (1852-1934) con "El pesimista corregido" (1905), Pío Baroja (1872-1956) con "La República del año 8 y la intervención del año 12" (1902) o Miguel de Unamuno con "Mecanópolis" (1913).

En esta misma línea, continuarían los escritores de las siguientes generaciones: Luis Araquistáin (1866-1959), Salvador de Madariaga (1886-1978), Ramón Pérez de Ayala (1880-1962), Ramiro de Maeztu (1875-1936), José Ferrándiz (1919-1997), Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928), Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), etc.

Asimismo, se publicaría en España *El anacronópete* (1887), de Enrique Gaspar y Rimbau (1842-1902), una novela que se adelanta a la obra de H. G. Wells introduciendo una máquina capaz de viajar en el tiempo. Por otra parte, en esta época publicarían dos de los precursores más importantes que ha dado la literatura del género en España: Jesús de Aragón (1893-1973) y José de Elola (1859-1933), muy influidos por la literatura de Julio Verne. El primero de ellos ha publicado bajo el pseudónimo de *Capitán Sirius* novelas tales como *Cuarenta mil kilómetros a bordo del aeroplano "Fantasma"* (1924), *Los piratas del aire* (1929), *El continente aéreo* (1930) o *Los cuatro mosqueteros del Zar* (1934). El segundo de ellos ha publicado bajo el pseudónimo de *Coronel Ignotus*[48] novelas tales como *De los Andes al cielo* (1921), *El amor en el siglo cien* (1922), *Los*

48 En España el premio de ciencia ficción más importante que se concede se denomina *Premio Ignotus* debido al *Coronel Ignotus*. Se trata de unos galardones literarios que se llevan a cabo desde 1991 y que otorga anualmente la Asociación Española de Fantasía, Ciencia Ficción o Terror (AEFCFT) a obras del género publicadas en España en alguna de sus lenguas oficiales, independientemente de la nacionalidad del autor o de los autores.

naufragios del glaciar (1923) o *La profecía de Don Jaume* (1926). Otros autores de la época son Nilo María Fabra (1843-1903), Pedro de Novo y Colson (1846-1931), Segismundo Bermejo (1833-1899) o Juan Giné y Partagás (1836-1903).

Durante la primera parte del siglo XX se publicaría un número de mayor de obras del género, pero cabe destacar aquellas que servían como crítica social, como *Elois y morlock* (1919) de Carlos Mendizábal (1864-1949), *Jerusalén y Babilonia* (1927) de Antonio Ibáñez Barranqueros (1913-2003) y *El fin de los tiempos* (1933) de Carlos Ortí y Muñoz (1870-1933).

La Guerra Civil produjo una ruptura con el género, igual que con todo lo demás. Mientras en Estados Unidos nacía la Edad de Oro de la ciencia ficción, en España se miraba con desconfianza. Agustín de Foxá (1906-1959) fue un autor que sí publicó en este periodo relatos como "Viaje a los efímeros" y "Hans y los insectos". Sin embargo, como bien demuestran Díez y Moreno (2014), «desde la izquierda se despreciaba todo lo que no fuese realismo socialista» (73). Por ello, hubo muy pocas referencias al género en esta época. Podemos destacar *La bomba increíble* (1950) de Pedro Salinas (1891-1951), *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (1936) de Enrique Jardiel Poncela (1901-1952), *La nave* (1959) de Tomás Salvador (1921-1984) o *Corte de corteza* (1959) de Daniel Sueiro (1931-1986), entre otras.

A mediados del siglo XX, nacía en España la *pulp fiction*, algo que en Estados Unidos ya había sido tendencia, como bien hemos visto. En estas revistas publicarían gran cantidad de autores que se americanizaban el nombre para estar a la moda. Sin embargo, al final se buscaba más la cantidad que la calidad. Entre ellos encontramos a Domingo Santos (1942-1961) como P. Danger, Ramón Brotons Espí (*ca.* 1930-¿?) como Walter Carrigan, José Caballer (1925-2017) como Larry Winters, Ángel Torres Quesada (1963-2015) como Alex Towers, Pascual Enguídanos (1923-2006) como George H. White, José Carlos Canalda (1958) como J. Negri O'Hara, Vicente Adam Cardona (1927-2018) como Vic Adams, Luis García Lecha (1919-2005) como Louis G. Milk, Pedro Guirao (1927-1993) como Peter Kapra, etc. La primera colección importante de este tipo fue publicada por José Mallorquí (1913-1972), la cual incluía su obra maestra: *La Saga de los Aznar* (1953-1958).

Después de esto, nacerían las revistas especializadas del género, algo que vino de Argentina a través de la revista *Más Allá de la Ciencia y la Fantasía* (1953-1957). En

ella llegaron a publicar autores de la Edad de Oro. Entre las revistas españolas, Barceló (1990) destaca: «Cénit (1960-1964), Galaxia (1963-1969), Vórtice, Infinitum (1965-1968), etc.» (377-378).

En esta línea hay que mencionar la importancia de la revista *Nueva Dimensión* (1968-1983), editada por Domingo Santos, principalmente. Según Díez y Moreno (2014), «[esta revista] inaugura la transición de la ciencia ficción española moderna […] hacia la literatura prospectiva, aquella que trata de responder a la pregunta "¿qué pasaría si…?"» (82). De esta etapa podemos mencionar a Juan Miguel Aguilera (1960) con la saga de Akasa-Puspa (1988-2005), a Rafael Marín (1959) con obras como *Lágrimas de luz* (1984) o *Juglar* (2006) y a otros autores como Ignacio Romero, José Ignacio Velasco (m. s. XX), Jaime Rosal del Castillo (1945-2019), Enrique Lázaro (1950), Gabriel Bermúdez Castillo (1934-2019), Carlos Saiz Cidoncha (1939-2018), Manuel de Pedrolo (1918-1990), María Güera (1920-1994) o Arturo Mengotti (1952).

A finales del siglo XX, se expandió el género debido a la expansión editorial precedida por los *fanzines*[49]. Entre ellas podemos destacar: *Kandama*, *Space Opera*, *Máster, Tránsito, Cyberfantasy, Kembeo Kenmaro, Ad Astra, Parsifal, Elfstone*, *Bucanero* y *BEM*. Sin embargo, como bien destacan Díez y Moreno (2014), uno de los factores principales de esta expansión fue la popularización de la Hispacón (Congreso Nacional de Fantasía y Ciencia Ficción). Así llegó a fundarse en 1991 la ya citada AEFCFT y se crearon nuevas colecciones, «como las de Martínez Roca, Júcar, Destino, Edaf, Grijalbo, Miraguano, Ultramar o Ediciones B» (88).

A día de hoy, hay autores que publican esporádicamente ciencia ficción, como César Mallorquí (1953) o Elia Barceló (1957), dos autores emblemáticos que empezaron publicando novela juvenil. Otros autores importantes actuales son León Arsenal, Rodolfo Martínez, Javier Negrete o Juan Carlos Planells. Aunque también hay que destacar autores del canon de fin de siglo que igual que César Mallorquí o Elia Barceló han publicado esporádicamente en el género. Díez y Moreno (2014: 90) nos recuerdan a: Gonzalo Torrente Ballester (1910-1999) con *Quizás nos lleve el viento al infinito* (1984), José María Merino (1941) con *Novela de Andrés Choz* (1976), Rosa

49 Los *fanzines* son pequeñas revistas independientes de bajo presupuesto que desde 1970 han ido publicando los aficionados.

Montero (1951) con *Temblor*, Suso de Toro (1956) con *La sombra cazadora* (1995) o Ray Loriga (1967) con *Tokio ya no nos quiere* (1999).

En la actualidad se han dado a conocer nuevas voces españolas en la ciencia ficción a partir de los premios nacionales: Premio Alberto Magno (desde 1989), Premio Celsius (desde 2008), Premio Domingo Santos (desde 1992), Premios Ignotus (desde 1991), Premio Minotauro (desde 2004), Premio Pablo Rido (1992-2008) y Premio UPC[50] (desde 1991). Entre los autores jóvenes, Díez y Moreno (2014: 93-97) destacan a Eduardo Vaquerizo (1967), Ramón Muñoz (1971), Félix J. Palma (1968), José Antonio Cotrina (1972), Santiago Eximeno (1973), Daniel Mares (1966), Juan Antonio Fernández Madrigal (1970), Joaquín Revuelta (1965), Alejandro Carneiro, José Antonio del Valle (s. m. s. XX), Eduardo Gallego (1962), Guillem Sánchez i Gómez (1963), Víctor Conde (1973), Juan Jacinto Muñoz Rengel, Emilio Bueso (1974), Ismael Martínez Biurrun (1972), Matías Candeira (1984), Carlos Sisí (1973), Jesús Cañadas (1980), Elio Quiroga (s. m. s. XX) o Dioni Arroyo Merino (1971).

En este sentido, es interesante el análisis previo que hace Teresa López Pellisa (2018) a la *Historia de la ciencia ficción a la cultura española* aludiendo precisamente al panorama tan amplio que se nos presenta en estos tiempos nuevos:

> Desde que se iniciara el siglo XXI ha aparecido un buen número de trabajos sobre la presencia y el sentido de la ciencia ficción en la cultura española. Esto ha permitido revalorizar un género que hasta ahora no gozaba de prestigio entre la academia y la crítica, a la vez que ha contribuido a conocer mejor una tradición que se remonta al siglo XIX y que no ha dejado de cultivarse, en la literatura y el teatro, así como en el cómic, el cine y la televisión. (9)

Por otra parte, a modo de preámbulo, hay que decir que la ciencia ficción latinoamericana[51] ha de ser entendida como un producto único (especial), pues aun con influencia del extranjero, sus escritores y sus escritos siempre siguieron una estela que llega hasta las leyendas indígenas. En esta línea, la llegada del hombre europeo influyó en la creación de historias y en su difusión, ya que hubo entonces una parte transcultural mediante un choque de culturas. Por ello, no podemos decir que el germen de la ciencia ficción fue introducido en el continente americano de fuera, pues ha nacido como algo

50 Premio UPC: Premio Universidad Politécnica de Cataluña.

51 Este tema será desarrollado detenidamente en el apartado 3. Lo insólito y maravilloso en Latinoamérica.

propio que fue forjándose desde sus inicios. En otras palabras, su presencia se convirtió en una necesidad y en un ingrediente fantástico a tener en cuenta por grandes estudiosos del género como Córdoba Cornejo (2005) o Carlos Abraham (2017), entre otros.

De esta manera, antes de centrarnos en la aparición del género dentro del continente y sus primeros ecos de constancia, viajaremos atrás en el tiempo para estudiar una prehistoria de la misma a través de sus antecedentes fantásticos. Para ello, señalaremos tres influencias claras antes de que naciera el primer producto que ya reflejara algo diferente: las leyendas indígenas, las crónicas de Indias y la corriente modernista.

Por un lado, tenemos las leyendas indígenas, es decir, los mitos prehispánicos que nacerían antes de que el continente fuera colonizado. Apenas se conservan textos que evidencien estas leyendas, de ahí que la mayoría sean leyendas transmitidas oralmente; sin embargo, gracias a la labor de escritores e investigadores como Miguel Ángel Asturias hoy podemos acercarnos a una de estas muestras: el *Popol Vuh*. Este texto nos sirve para conocer el elemento mítico fantástico que nos adentrará en los orígenes y en los primeros indicios de algo propio y único, pues según Jiménez López, Gago Saldaña, Paz Torres y Enamorado (2014):

> Como mencionaba Eliade, los pawnee, uno de los pueblos originarios de las praderas norteamericanas, distinguían entre las *historias falsas* y las *historias verdaderas*: estas últimas hacían referencia a su cosmogonía, es decir, a su manera de entender el origen del mundo. Aquellas narraciones daban cuenta de la creación, de las peripecias de los héroes fundadores y culturales, y del carisma de los hombres-medicina o chamanes. Frente a ellas las historias falsas eran aquellos relatos que podrían ser identificados como cuentos. (14)

Sin lugar a dudas, esta cosmogonía recoge una serie de mitos y leyendas que se transmitían de boca en boca y que explicaban el origen del universo y, además, el origen del primer hombre.

En esta línea, encontramos el elemento fantástico inscrito en toda la obra, y de igual manera, José Luis Pano Gracia (2006) piensa que en este tipo de «obras se suele confundir la realidad histórica con las alusiones mítico-religiosas» (20). De ahí que lo entendamos como el libro mágico de los mayas quichés, pues hay una clave poética y mágica sobre la que se apoya la leyenda mítica. Así pues, el hecho de que trate sobre una cosmogonía y sobre un mito fantástico dota a la lectura y al texto de algo increíble,

de algo que más adelante describiremos como insólito, asombroso y maravilloso. Hay que recordar que la fantasía nace a partir de aquello que no podemos explicar con las leyes naturales. Por lo tanto, el *Popol Vuh* es una muestra clara de lo que estamos hablando: la tierra emerge de las aguas, los personajes descienden al infierno para parlamentar con los dioses, hay personajes que renacen, se dan metamorfosis de hombres en animales, la creación de los hombres surge del maíz, etc. De esta manera, encontramos en el texto una serie de mitos que representan la visión indígena de la época prehispánica. Su mitología, su oralidad y su necesidad fantástica crean un cosmos total que desembocará en un universo mítico sobre el que seguir construyendo.

Asimismo, aunque estas leyendas tengan sobre todo carácter religioso, es importante para el devenir de la sociedad latinoamericana pues es el ingrediente principal de la creación del realismo mágico y lo real maravilloso que el hombre latinoamericano hará suyo sirviéndole como identidad propia. Como ejemplo de ello podemos destacar *El reino de este mundo* (1949) de Alejo Carpentier (1904-1980), donde se da una serie de rituales prehispánicos, como la metamorfosis final que sufre el protagonista de la obra. Aunque también podemos hablar de *Hombres de maíz* (1949) de Miguel Ángel Asturias (1899-1974), donde enseña la creación del hombre a través del maíz a partir de las creencias míticas del *Popol Vuh*.

Por tanto, tras las leyendas, los primeros textos testimoniales que nos encontramos en Latinoamérica vienen de la mano de los cronistas, pues fueron ellos quienes llevaron al extranjero esa noción de extrañamiento y rareza. Según Pupo-Walker (1973), igual que en otros lugares, lo narrativo vive en todo el continente «un complejo proceso de mestizaje cultural» (10).

De esta forma, podemos llegar a entender estos textos como literarios, pues sus narradores al fin y al cabo debían servirse de la imaginación para describir y orientar a los lectores. De ahí que, por ejemplo, el propio Cristóbal Colón (1451-1506) en las cartas de su *Diario de a bordo* escribiera sobre su visión del continente como algo diferente y, sobre todo, como algo raro. Por eso Antonio Córdoba Cornejo (2005) se sirve de la novela de ciencia ficción *Forastero en tierra extraña* (1961) de Robert A. Heinlein para hacer un juego de palabras con el "extranjero en tierra extraña".

Por otro lado, el ingrediente fantástico aquí llega a ser igual de mítico que en el caso anterior, pues también existe una primera toma de contacto con algo diferente, con

algo nuevo, con algo desconocido. Podemos hablar verbigracia de Alvar Núñez Cabeza de Vaca (1490-1559) y de su libro titulado *Naufragios y relación de la jornada que hizo a la Florida con el adelantado pánfilo de Narváez* (1542). Aquí nos encontramos un resultado más literario que los testimonios anteriores. Así pues, vemos una serie de sucesos ya narrados de forma más poética y no tan histórica como sucedía con Hernán Cortés, con Bernal Díaz del Castillo (*ca.* 1495/1496-1584) o como Bartolomé de las Casas (*ca.* 1474/1484-1566). Este cronista ya se atrevía a jugar con el elemento distópico que incluía en la narración de sus viajes. Además, se trataba de viajes en los cuales moría mucha gente de su tripulación, no tenían demasiado alimento, ni demasiada agua e intentaban conquistar y conocer tierras de otros lugares. Por esto mismo, según González Boixo (1999), «los autores se permiten fantasías» (234). Vemos pues ecos claros de la *Odisea* o del *Lazarillo de Tormes* y un antecedente evidente de lo que será *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez o *Pedro Páramo* de Juan Rulfo.

Así pues, llegamos al Modernismo, donde ya se había generado un interés especial por la ciencia. Como bien dice Guillermina Guillamón (2015), es necesario «ver a la modernidad como un *continuum* ruptura-transición, de relación entre el rechazo al pasado y lo nuevo, lo inesperado» (497). Esta época fue sin duda la más pionera de todas en relación a lo que vendría después, pues vino acompañada por «una conciencia histórica moderna que privilegió la expectativa por el futuro» (498). El elemento científico seguía siendo algo sin límites todavía, pero aun así se pensaba que sin lugar a dudas estaba a punto de llegar algo importante, algo que hiciera evolucionar a la sociedad.

Entre los autores que buscaban esta fantasía más allá de las palabras destacan entre todos: Rubén Darío (1867-1916) y Leopoldo Lugones (1874-1938). El primero de ellos escribiría *Los raros* (1896) recogiendo así relatos y escritores que tenían cabida en el universo fantástico. De esta forma, «se presta a la tarea de unir impares bajo la distinción de la "enfermedad de ensueño"» (Brenes, 2016: 298). Además, con una tremenda influencia de Edgar Allan Poe escribiría un ensayo relacionando la literatura del propio escritor estadounidense y el universo onírico. Por otra parte, del escritor argentino podemos decir que publicaría dos libros cuyo protagonista sería sin duda el ingrediente fantástico: *Las fuerzas extrañas* (1906) y *Cuentos fatales* (1924). Sin

embargo, esto no es todo, pues ya mostraba un fuerte interés por las teorías de Einstein, aunque también dio a conocer su propia teoría sobre el origen del universo a través de una cosmogonía en diez lecciones. Andrea Castro (2003) se refiere a la narrativa de Lugones:

> Aquí, el hecho insólito […] no es un producto de la tecnología ni de la ciencia. Más bien está *fuera* del alcance de la ciencia. [Por tanto], […] a través de métodos "científicos", se llega a los límites de la ciencia, a una zona borrosa donde no hay respuestas sino nuevas preguntas. La ciencia abre así la posibilidad de un relato en el cual la ciencia no tiene cabida, al menos no la tiene para formular respuestas. (202)

En este punto, el interés por la ciencia ya era evidente, por lo que el positivismo del siglo XIX había dejado huella en lo que vendría más adelante. Justamente en esta época nos encontramos a otros escritores como el argentino Eduardo Ladislao Holmberg (1852-1937), quien ya marcaba una fina línea entre la fantasía y la ciencia ficción, una ciencia ficción todavía irreconocible, pues según Cortés (1980), «representa, junto con Juana Manuela Gorriti, uno de los precursores la literatura fantástica en Argentina» (188). Al igual que Rubén Darío y Leopoldo Lugones, Eduardo Ladislao Holmberg también estaba muy influido por Poe en obras como *El ruiseñor y el artista* (1876) u *Horacio Kalibang y los autómatas* (1879). Por otro lado, entre el XIX y el XX, hallamos escritores interesados en el ámbito sobrenatural y fantástico como Eduardo Wilde (1844-1913) en Bolivia, Juan Montalvo (1832-1889) en Ecuador, Eduardo Blanco (1838-1912) en Venezuela, José María Roa Bárcena (1827-1908) en México o Machado de Assis (1839-1908) en Brasil.

Ya a principios del siglo XX, se empezaría a vislumbrar una tendencia clara y nueva con respecto a las revistas y a los *fanzines* relacionados con el mundo de la ciencia ficción. Hugo Gernsback crearía el término y se asumiría por tanto la existencia de un nuevo modo de ver las historias fantásticas. Sin embargo, en Latinoamérica no se consolidaría todavía.

Por tanto, antes de llegar a la ciencia ficción como tal en Latinoamérica, deslumbrarían gotas claras en sus inicios. Por ello, es necesario mencionar el caso de dos escritores de la época que tuvieron gran influencia en el desarrollo literario, industrial y científico más allá de lo que fuera ningún otro escritor. Estamos hablando del escritor uruguayo Francisco Piria (1847-1933) y del brasileño Monteiro Lobato

(1882-1948). Francisco Piria llega a desarrollar junto a otros escritores de la época una utopía en su obra que concentra una crítica hacia la sociedad del momento, en su caso, la del sistema uruguayo. *El socialismo triunfante* (1898) es una obra que tiene ya todo un carácter de ciencia ficción con su visión utópica y futurista de la vida. La clave fundamental de la obra reside en un leitmotiv, que es una droga. Los personajes de la obra deben ingerir dicha droga para permanecer en sueño profundo durante doscientos años y así después despertar en una sociedad mejorada, perfecta y utópica. Es interesante ya en este escritor el uso de la droga como evasión social, al fin y al cabo, es un motivo claro en la ciencia ficción que ha llegado hasta el día de hoy tanto en literatura, como en cine o como en series, por ejemplo. Según la admiración de la crítica,

> *El socialismo triunfante* tiene –dentro de Uruguay– varios récords. Es la primera utopía. La siguiente es *El planeta Arreit* (1976), de Horacio Terra Arocena. Es la primera novela uruguaya de ciencia ficción, anticipándose a *El hombre artificial* (1910) de Horacio Quiroga. [...] también es la primera novela con un trasfondo alquímico de importancia. (Dobrinin, 2006: s. n.)

Del mismo modo, Monteiro Lobato viaja en su novela titulada *El presidente negro* (1926), también conocido como *Choque de razas*, a un tiempo futuro en el que la eugenesia está a la orden del día. Se trata también de un antecedente más que evidente de lo que vendría siendo la ciencia ficción latinoamericana, además criticando la sociedad estadounidense del momento. En esta obra además nos encontramos un trasfondo interesante, pues «Monteiro Lobato soube, como poucos, captar as idéias de sua época e construir uma obra literária, muitas vezes incompreendida pelos intelectuais de sua geração» (Campos Becker, 2011: 3). Según relata en su obra, la mezcla de razas es sin duda una degeneración del hombre y cualquier hombre con raza pura es superior al hombre cuya raza se haya mezclado. Además, toda mujer es inferior a cualquier hombre, sin importar su raza. Como vemos, Monteiro Lobato construye una ciencia ficción con un ambiente futurista, pero sin eliminar en su narrativa los problemas del presente que lleva arrastrando todo un continente desde que los europeos llegaran a América.

De aquí en adelante ya empezaría a haber con más recurrencia una serie de guiños a lo que iría siendo una ciencia ficción latinoamericana. Aunque no fuera hasta mediados del siglo XX cuando el género tendría su auténtica eclosión en el continente. A decir verdad, todo ello tendría una justificación nítida más que evidente y es que la

ciencia ficción sería el resultado de algo que, como bien estamos diciendo, superaría la identidad latinoamericana, mediante el realismo mágico y lo real maravilloso. Tanto un modelo como el otro serían claves para la construcción de lo que nacería años después. Por lo tanto, inicialmente desde Jorge Luis Borges hasta Alejo Carpentier, viajará la literatura a lo insólito y lo maravilloso de Latinoamérica para dar paso al auténtico origen en todo un continente de una ciencia ficción propia.

LO INSÓLITO Y LO MARAVILLOSO EN AMÉRICA LATINA

3. LO INSÓLITO Y LO MARAVILLOSO EN AMÉRICA LATINA

Era ese tiempo de la canícula,
cuando el aire de agosto sopla caliente […]
(Rulfo, 2001: 11)

El objetivo de este apartado es realizar un descenso temático desde lo más general hacia lo más particular para concretar el campo de estudio aún más y situarnos en el continente latinoamericano. Nuestra intención es estudiar la ciencia ficción como lo insólito en Latinoamérica. Para ello, comenzaremos nuestras andanzas con la literatura borgeana, pues sin lugar a dudas, aunque haya habido antecedentes claros antes de Borges, creemos que el autor argentino fue el pionero en crear una narrativa propia de la ciencia ficción. De esta forma, es conveniente analizar los pilares de su obra para estudiar los inicios del género, pues sin entender a Borges, no podemos entender la ciencia ficción latinoamericana.

3.1. BORGES EN TIERRA EXTRAÑA

En la literatura universal existe un antes y un después y ese punto de inflexión es el inventor de laberintos y el creador de mundos Jorge Luis Borges.

De esta forma, podemos referirnos al escritor argentino como palanca de cambio, pues aunque su literatura no haya sido catalogada como ciencia ficción per se, en escritos como "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" (1940) llega a especular sobre dos temas centrales en la novelística de autores del canon: Philip K. Dick, Ursula K. Le Guin o J. G. Ballard, ya sea la naturaleza cambiante de la realidad o la forma en la que cada ser humano la recrea (Chimal, 2009: 81). No obstante, hay que tener en cuenta que lo que Hugo Gernsback tituló ciencia ficción no nació como tal hasta 1926, por lo que su nacimiento llegó a ser contemporáneo a Borges. Y a pesar de que ya existieran huellas en el pasado de novelas especulativas, se trataba de algo nuevo e innovador. De ahí que la crítica borgeana – García Ponce (1964), Alazraki (1974), Rodríguez Monegal (1978)– se refiera a la literatura fantástica al tratar la obra del escritor argentino. No es raro, si tenemos en cuenta que la ciencia ficción se ha incluido dentro de la fantasía como un subgénero, igual que la literatura de terror o la literatura de fantasía épica (Roas, 2001). Sin embargo, tal y como aseguran Alberto Chimal (2009) o Enrique Córdoba Cornejo

(2005), nuestra hipótesis es que el escritor argentino ha sido la influencia más importante de toda la literatura fantástica y, concretamente, de la ciencia ficción escrita después en Latinoamérica. Por eso es necesario hablar de A.B y D.B: Antes de Borges y Después de Borges. Si Hugo Gernsback fue el padre de la ciencia ficción como tal, Jorge Luis Borges lo fue de la ciencia ficción latinoamericana.

¿Qué pasó en la época A.B en Latinoamérica? Pues de la misma forma que Pollux Hernúñez (2012) se refiere a una prehistoria de la ciencia ficción, en Latinoamérica hay que hablar de otra prehistoria pero con otros precedentes. En este caso llegaríamos hasta la literatura precolombina y la literatura colonial, ya que en estas épocas existía un elemento extraño y asombroso imposible de explicar con las leyes naturales.

Antes de que el hombre europeo llegara a las tierras americanas, la transmisión de historias se realizaba de forma oral. Tanto en la tradición maya[52], como en la tradición inca[53], como en la tradición azteca[54], encontramos códices pictográficos donde recogían algunas de las historias que transmitían de boca en boca. En estos códices vemos ya un elemento cosmogónico que sus creadores alimentaban a través del elemento fantástico. De esta manera, intentaban explicar lo extraño y lo inexplicable a través de sus propias creencias religiosas. En otras palabras, la visión mítica servía para dar a conocer todo aquello que el indígena era incapaz de entender, es decir, reflejaba «las creencias y tradiciones de los indígenas antes de la llegada de los descubridores y colonizadores europeos» (Bentancor, 2012: 5). Además, no solo encontramos lo extraño y lo inverosímil en estos textos, sino que también podemos ver ya un ingrediente maravilloso que influenciaría a los grandes novelistas del siglo XX para construir la arquitectura de sus textos, como Miguel Ángel Asturias o Gabriel García Márquez. Asimismo, lo mítico implica nacimiento, implica creación, implica génesis. Del mismo modo, los indígenas justificaban su origen mediante estas historias, es decir, sus dioses les ponían los límites a las civilizaciones precolombinas a través de su magia y sus poderes, aunque «sentían curiosidad por sus respectivos poderes» (Bringhurst, 2011: 56).

52 Memorial de Sololá o Anales de los cakchiqueles, Libros de Chillán Balan, Popol Vuh, Rabinal Achí, El baile de los gigantes, Códex Dresdensis, Códex Peresianus y Códex Trocortesianus. (Taube, 1996)

53 Ollantay, Uska Paukar, Tragedia del fin de Atahualpa, Virachoa y la creación del mundo inicial y quipos. (Gary, 2003)

54 Códex Borgia y Borbonicus, Códex Xolotl y Romances de los señores de la Nueva España y todos los demás poemas atribuidos Nezahual Cóyotl. (Taube, 1996)

Por ello, gracias a los códices, hemos sido capaces de entender no solo la visión mítica de dichas civilizaciones, sino también las creencias religiosas de entonces. En el *Popol Vuh*, por ejemplo, tenemos el episodio en el que Ixquic se queda embarazada después de que una calavera lanzara un salivazo sobre la palma de su mano.

> Sí, deseo; pues extiende la mano derecha dijo la calavera, y extendiendo ella la mano, le vino derecho a la mano como un chisguete de saliva, y mirándose ella luego la mano, no halló cosa alguna y díjole la calavera: esa saliva que te he arrojado es la señal o descendencia que de mí dejo y esta mi cabeza no hablará más porque solo es hueso descarnado, […] (Anónimo, 2007c: 48)

Claramente esto es una muestra de lo mítico y lo fantástico. Es un episodio que no puede explicarse como algo natural, por eso es extraño y asombroso (Todorov, 1981). Esto además le servirá al escritor latinoamericano del siglo XX para realizar una mirada retrospectiva e indagar en su pasado y en su memoria, pues como dice Meyran (2004), el cruce entre lo sincrónico y lo diacrónico lo representa el sujeto, «porque la memoria solo se vuelve memoria subjetiva en este espacio, […] nunca en uno de los dos ejes separadamente» (164). En otras palabras, cuando el escritor logra asimilar los textos prehispánicos, consigue entender mejor su propia identidad. Esto dará lugar a lo real maravilloso de Alejo Carpentier, ya que en América «lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro)» (Carpentier, 1994: 3). De ahí que lo fantástico de estos textos prehispánicos aparezca en pleno siglo XX a partir de lo real maravilloso y del realismo mágico.

Por otro lado, ya en la época colonial nos encontramos con los cronistas de Indias, quienes relataron la realidad del nuevo mundo en sus crónicas. Entre los textos podemos encontrar testimonios tanto de cronistas que venían de Europa como cronistas que nacieron en América. Del mismo modo que en la literatura precolombina encontramos ya el ingrediente maravilloso, también lo encontramos en las líneas testimoniales de los cronistas. Los que llegaban de Europa fueron quienes empezaron a nombrar aquello que en su tierra natal no existía. Para ellos, todo era extraño y asombroso, ya que se enfrentaron a nuevas realidades. De esta forma, empezó a surgir la idea de América como utopía –(Henríquez Ureña, 1985)–. Cuando ya en Europa estaba todo profanado, al descubrir América, encontraron una nueva posibilidad de resurgimiento, una opción de crear la sociedad perfecta imaginada, pero como dice

Anderson Imbert (1975), crearon con una presentación de «la realidad como si fuera mágica» (40). América se había convertido entonces en esa segunda oportunidad. Por lo que esa visión utópica de la realidad significó nada más y nada menos que un intento de superación. América era para el hombre europeo el continente platónico. No obstante, al final este espacio no se sometió debido a que los gobernantes siguieron cometiendo los mismos errores que entonces llevaron a cabo en Europa. Pero esto no fue todo, ya que cuando se intentó crear una Latinoamérica unida y libre después de expulsar al hombre europeo, tampoco fue capaz de hacerse, ya que del mismo modo se persiguió una idea utópica. Por ello, cuando Simón Bolívar dejó las armas se dio cuenta de que Latinoamérica era ingobernable. Para León-Portilla, Garibay Kintana y Beltrán (1998), simplemente «hubo proyecciones de viejas ideas» (5). Aun así, durante esta literatura testimonial encontramos el ingrediente maravilloso y el ingrediente extraño, que sucedía cada vez que se intentaba dar nombre a lo desconocido. El elemento sobrenatural se convierte aquí en un indicio clave de algo nuevo, de algo que para alguien que desconozca las costumbres tradicionales sobrepasa lo racional. Lo inexplicable se convierte en la base del elemento mítico. El conocimiento de los textos primigenios, el nacimiento de la tierra y el origen de la vida son algunos de los motivos asombrosos que servirán al hombre del siglo XX para crear discurso. De esta forma, tal y como hemos visto, el ingrediente maravilloso que ya se encontraba en la literatura prehispánica también lo encontramos en textos como, por ejemplo, las narraciones en las que cuenta Hernán Cortés (1485-1547) su llegada a Tenochtitlán. Realmente se asombra al ver una ciudad como la que se encontró. Esto sería sin duda el indicio claro de una ciencia ficción inimaginable:

> En especial hace relación de una grandísima provincia muy rica, llamada Culúa, en la cual hay muy grandes ciudades y de maravillosos edificios y de grandes tratos y riquezas, entre las cuales hay una más maravillosa y rica que todas, llamada Tenustitlán, que está por maravilloso arte, edificada sobre una grande laguna; de la cual ciudad y provincia es rey un grandísimo señor llamado Mutezuma; donde le acaecieron al capitán y a los españoles espantosas cosas de oír. (Cortés, 2014: 46)

Entre los siglos XVII y XVIII nace en el continente americano una nueva percepción de la realidad por parte del escritor indígena. Empieza a florecer el mestizaje (Esteva Fabregat, 1987) y el fenómeno de la transculturación (Ortiz, 1987). Estos procesos ayudan a elevar la noción de identidad cultural más allá del territorio de lo real.

De esta manera comienza a surgir el barroco en Latinoamérica, cuando el indígena se cuestiona su propio mundo social.

Sin embargo, lo que nos interesa es recapitular la importancia que tuvo la literatura fantástica en el siglo XIX en el continente, que funciona como un antecedente claro de la narrativa del escritor Jorge Luis Borges. Según Óscar Hahn (1982: 12-13), lo insólito comienza a tener cierta estabilidad en Latinoamérica con la leyenda durante los siglos XVIII y XIX. El teórico habla de dos tipos de recopilaciones: las leyendas tradicionales, las cuales se fueron transmitiendo de forma oral; y las leyendas literarias, que fueron reelaboradas por los escritores y utilizadas pues como modelos originarios.

En este sentido, hay toda una línea clara de escritores fantásticos en este siglo, tales como la argentina Juana Manuela Gorriti (1818-1892), el venezolano Eduardo Blanco (1838-1912), el mexicano José María Roa Bárcena (1829-1908) o el nicaragüense Rubén Darío (1867-1916). Hahn (1982) analiza estos autores para estudiar el cuento hispanoamericano en el siglo XIX. En Juana Manuela Gorriti encuentra la curiosidad como un motivo recurrente en su literatura fantástica (30), tal y como puede verse en su cuento "Quien escucha su mal oye" (1909). Por otra parte, vemos en la literatura de Eduardo Blanco el elemento sobrenatural y demoníaco muy característico de H. P. Lovecraft. Además, la literatura de Roa Bárcena se caracteriza por el denominado espectro de la leyenda, es decir, una forma de dotar de verosimilitud lo insólito y lo maravilloso. Por último, el interés de Rubén Darío por las ciencias ocultas, la evocación de las fuerzas extrañas o lo esotérico puede verse en los siguientes cuentos (Hahn, 1982: 72): "El caso de la señorita Amelia" (1894), "Verónica" (1896) y "D. Q." (1899). No obstante, podemos destacar la presencia de otros escritores del género como son el ecuatoriano Juan Montalvo (1832-1899), el argentino Miguel Cané (1851-1905), el argentino Eduardo Ladislao Holmberg (1852-1937), el argentino Eduardo Wilde (1844-1913) y el mexicano Alfonso Reyes (1889-1959).

Ya en el siglo XX, concretamente en 1935, Borges publicaba su primer libro de cuentos: *Historia universal de la infamia*, aunque en él todavía no se encontraba el ingrediente de la ciencia ficción. Sin embargo, su primer libro de cuentos donde ya aparece el elemento fantástico es *Ficciones*, publicado en 1944. Aunque no fue la primera publicación en el continente que puede catalogarse como tal, pues cuatro años antes, Adolfo Bioy Casares (1914-1999) publicaba *La invención de Morel*. Este escritor

argentino se anticipaba a Borges en el escenario de la ciencia ficción creando un personaje perdido que se cruza en su camino con hologramas, con imágenes en movimiento, con simulacros [55]. Aun así, era este quien le prologaba la novela estableciendo la siguiente conclusión: «He discutido con su autor los pormenores de su trama, la he releído; no me parece una imprecisión o una hipérbole calificarla de perfecta» (Borges, 1991: 45).

Por otro lado, es cierto que el primer esbozo de ciencia ficción latinoamericana se halle en *La invención de Morel* de Bioy Casares, la obra maestra del escritor y una novela anticipada a su tiempo. El escritor argentino sitúa ya en la trama de la obra una máquina que fuera capaz de representar el mundo entero por medio de imágenes, con el fin de hacer inmortales a las personas recogiendo su alma para que sus cuerpos permanecieran en movimiento y así vivir en la eternidad. De esta forma, los personajes con los que se cruza el protagonista no son más que simulacros (Baudrillard, 1978). Por ende, es interesante cómo el autor argentino se anticipa a su tiempo ya en 1940, una época en la que Borges aún estaba escribiendo *Ficciones*. El autor de *La invención de Morel* viajó antes que nadie a la tierra extraña de la ciencia ficción y volvió para contarlo. Como bien dice Córdoba Cornejo (2011), Bioy Casares fue el creador de la literatura «de lo insólito y de la sorpresa» (28). Cuando la ciencia ficción todavía era un claro misterio en Latinoamérica, esta nueva literatura era aceptada como universo dentro de la fantasía, un terreno que aceptaba lo racional, pero rechazaba lo mágico. De ahí que Bioy Casares viajara como extranjero al escenario de lo extraño y lo maravilloso.

Por otra parte, Julio Cortázar trataría más adelante lo fantástico con sensación de horror, ya que realmente el escritor se estaría embarcando en un territorio desconocido para él. En palabras de Andreas Kurtz (2014): «Si adaptamos estas ideas a la narrativa hispanoamericana del siglo XX, podemos establecer el miedo y la duda existencial como motores de su vertiente fantástica» (98). La ciencia ficción se convierte en una forma de narrar nueva donde el escritor no es el extranjero. Igual que los cronistas describían lo nuevo, los escritores de mitad del siglo XX en Latinoamérica se atreven a narrar lo asombroso desde una perspectiva diferente. De ahí que se empezara a forjar un modelo de ciencia ficción latinoamericana como si de una monstruosidad se tratara.

55 No obstante, hay que decir que Jorge Luis Borges publicaba en 1940 el cuento "Tlön, Uqbar, Tertius" en la revista *Sur*. En 1941, se publicaba en la colección *El jardín de senderos que se bifurcan*. Pero sería en 1944 cuando se publicaría en la totalidad de una obra: *Ficciones*.

La ciencia ficción en Latinoamérica trató de ser desde un primer momento un esbozo de asombro no abrumador. Esto significa que incluso Borges busca y consigue moverse en el territorio de lo maravilloso sin notar rechazo y sin notar cierto distanciamiento. Por eso, lo que más interesa del escritor argentino es su habilidad camaleónica en la nueva narrativa. Desde *Ficciones*, Borges consolidó en sus escritos la sensación de maravilla, como si el autor descendiera por los laberintos que Lewis Carroll (1932-1898) construyera en su jardín. De hecho, el paratexto de "Las ruinas circulares" pertenece al autor inglés: «And if he left off dreaming about you…» (*apud* Borges, 1989a: 451).

Esta nueva realidad con la que juega el escritor latinoamericano produce en el lector receptor un efecto de realidad total, o como dice Barthes (1968):

> Siempre ha sido así, sin duda: en cuanto un hecho pasa a ser relatado, con fines intransitivos y no con la finalidad de actuar directamente sobre lo real, es decir, en definitiva, sin más función que el propio ejercicio del símbolo, se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura. (221)

Borges habla de "cachivaches" (*apud* Córdoba Cornejo, 2005: 85) al referirse a esos recursos que utiliza el escritor de ciencia ficción, pues son esos "cachivaches" los que consiguen emular dicho efecto de realidad. Las situaciones en las que se encuentran los personajes de Borges son extrañas, pero maravillosas, como el protagonista de "El sur", que de repente se halla en dos realidades superpuestas.

> Salieron, y si en Dahlmann no había esperanza, tampoco había temor. Sintió, al atravesar el umbral, que morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido una liberación para él, una felicidad y una fiesta, en la primera noche del sanatorio, cuando le clavaron la aguja. Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, esta es la muerte que hubiera elegido o soñado. (Borges, 1989a: 529-530)

El efecto de realidad se simula igual que las representaciones proyectadas por la máquina de Morel en la obra de Bioy Casares. El efecto de realidad es la propia simulación. De esta manera, el receptor ocupa el lugar del protagonista al extrañarse por lo que sus ojos están viendo. Al principio se piensa que son personas reales, pero cuando se da cuenta de lo que está sucediendo, no lo entiende, le faltan conocimientos. Y cuando finalmente recae en lo que sucede, él se convierte en una propia proyección

de la máquina, para condenarse a no vivir en la eternidad, como una ilusión, como un simulacro más dentro de esa isla. Como bien dice Morel en la obra:

> "¿Les cuesta admitir un sistema de reproducción de vida, tan mecánico y artificial? Recuerden que en nuestra incapacidad de ver, los movimientos del prestidigitador se convierten en magia. / "Para hacer reproducciones vivas, necesito emisores vivos. No creo vida. / […] "La hipótesis de que las imágenes tengan alma parece confirmada por los efectos de mi máquina sobre las personas, los animales y los vegetales emisores. (Bioy Casares, 1991: 85)

El autor de *Ficciones* se contrapone a Bioy Casares en cuanto que para él la ciencia ficción viene marcada por la sintaxis y no por la ciencia, que es lo que especifica Bioy Casares (1991) en el prólogo a la *Antología de la literatura fantástica* (1940), editada por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo: «'científica' no me parece el epíteto conveniente para estas invenciones rigurosas, verosímiles a fuerza de sintaxis» (29). Borges habla de imaginación razonada para referirse a este tipo de literatura. «La imaginación razonada […] debe entenderse como la sorpresa mantenida por medio de la sintaxis y no la ciencia a la que se refiere Bioy Casares en su prólogo a la *Antología de la literatura fantástica*» (*apud* Córdoba Cornejo, 2011: 83), aunque todavía no podía hablarse de *cyberpunk* o de realidad virtual en *La invención de Morel*, pues como hemos dicho, se trataba de una obra anticipada a su tiempo. Aun así, vemos ya en la obra de Bioy Casares una exploración "proto-posmoderna" a través de las imágenes de la máquina. La isla simbolizaría el mundo y las imágenes de las personas no son más que la representación de la saturación de simulacros. Hablamos de una época en la que la fotografía y el cine reinaban de forma innovadora. La cámara y sus puntos de observación alteraban la realidad. Igual que los hologramas de la máquina, el cuerpo moría, pero las almas permanecían en las proyecciones holográficas.

Así pues, la ciencia ficción fue llevada a cabo en Latinoamérica desde un primer momento como algo superior. A raíz de su interés científico, Bioy Casares inventó la isla infernal en su obra, donde generaría la multiplicidad de los hombres a través de las eternidades de los simulacros. Por otra parte, Borges jugaría con los espejos para llegar a ser todos los hombres de la tierra. Hay que tener en cuenta que esto sucede ya en los años cuarenta, una época en la que estaban llegando a Latinoamérica la fotografía y el cine. Pero Córdoba Cornejo (2005) nos recuerda que la ciencia ficción latinoamericana da sus primeros pasos en el territorio de lo asombroso y lo maravilloso, y esto «hace que

lo que es género claramente acotado en el ámbito anglo-americano se convierta en Latinoamérica en algo mucho más cercano a una práctica de escritura sin límites rígidos» (28). Según Kurlat Ares (2012),

> en este sentido, la tradición de producción más fuerte de la ciencia-ficción latinoamericana rompe con las expectativas de lectura que provienen fundamentalmente del *pulp* y de la ciencia ficción "dura" originados en el mundo de habla inglesa durante lo que se llamó la *Golden Age* de la ciencia ficción (*ca.* 1930-1960). (15-16)

Por tanto, la ciencia ficción que se publicaba en la línea anglo-americana no dejaba de ser una serie de copias dentro de copias desarrolladas a partir de modelos genéricos, como son las grandes obras clásicas. Por ello, «este esfuerzo de diferenciación cultural [con España] solo se realizaba apoyándose en modelos no-españoles, que tampoco eran latinoamericanos: ingleses, franceses, norteamericanos» (Salomon, 1996: 223). De esta manera, resultaba muy difícil lograr la existencia de una ciencia ficción propia, ya que era necesario dicho rigor para producir una visión de futuro.

Asimismo, Córdoba Cornejo (2005) recoge tres premisas que califican la situación de la ciencia ficción en Latinoamérica durante el siglo XX:

> 1. La ciencia ficción no es tenida en cuenta dentro de las distintas culturas nacionales.
> 2. Se lamenta la ausencia en las librerías de las obras producidas en la región, al ser desplazadas por las traducciones.
> 3. No existe clara diferenciación entre el contenido científico y el fantástico. (96)

Como bien es sabido, el mercado editorial en el continente latinoamericano ha sido durante todo el siglo XX muy concreto. Teniendo en cuenta que solo los escritores ya consolidados conseguían publicar, y muchos difícilmente lo lograban, hasta que Borges no publicara *Ficciones* en 1944, la ciencia ficción que se venía haciendo apenas tenía cabida, y la que llegaba a publicarse, en su mayoría, incluso a día de hoy, se consigue en forma de relatos en antologías colectivas, como las colecciones *¿Sueñan los androides con alpacas eléctricas?* (2012) o *Teknochtitlán* (2015). Tal y como afirma Córdoba Cornejo (2005), no era tenida en cuenta, es decir, se contemplaba únicamente como un género desplazado. Y hoy en día esto no ha cambiado demasiado. La tercera premisa deja claro que efectivamente, con Borges al menos empezó a ocultarse el

contenido de la ciencia ficción dentro del género fantástico, aunque ni él mismo quiso adherirse nunca a ningún subgénero. No existía una clara diferenciación porque ciertamente no había existido hasta el escritor argentino: con él ya hubo género. Por ello, según Córdoba Cornejo (2005), «la ciencia ficción latinoamericana es, ante todo, ficción latinoamericana» (18).

No es poca la crítica que ve en Borges más allá del signo fantástico llegando a tratarle como el auténtico padre de la ciencia ficción latinoamericana. Manuel Ferrer (1971) entiende la literatura de Borges como una abstracción a través de la cual ignora el mundo real para desembocar en una sustitución onírica y fantástica, «cuyo mundo envolvente interno ha sido exclusivamente otro mundo» (62). Borges nos enseña a través de sus cuentos su deseo de ser él y de ser todos los hombres, como sucede en el cuento "Agosto, 25, de 1983", perteneciente a la colección *La memoria de Shakespeare* (1983). De ahí que se produzca el desdoblamiento de personalidad entre el hombre y el literato.

> –Yo creí que usted ya ha subido. –Luego me miró bien y se corrigió–: Disculpe, señor. El otro se le parece tanto, pero usted es más joven.
> Le pregunté:
> –¿Qué habitación tiene?
> –Pidió la pieza 19 –fue la respuesta.
> Era lo que yo había temido. (Borges, 1989b: 377)

Esto lo vemos ya a partir de 1930, donde el sentimiento de irrealidad y la nada van abriéndose paso hacia la disociación de ambas. Asimismo, para producir el efecto de realidad (Barthes, 1968) ha de producirse lo que Ana María Barrenechea (1957) llama elaboración fantaseada de la realidad, pues «busca liberarse de su obsesión creando otro mundo de fantasmagorías, tan coherente y nítido que, de rechazo, nos hace dudar de la misma realidad en que nos apoyábamos» (13).

Por otra parte, el hecho estético de la creación borgeana reside sobre todo en la creencia de que el mundo entero es un laberinto por el que el hombre camina para descifrar la cantidad de símbolos que se anteponen en su camino. Al final toda actividad se convierte en un ejercicio intelectual donde cobra sentido (Sánchez Sarmiento, 1986: 103). La propia realidad se transforma en la irrealidad del símbolo, donde Borges juega entre la filosofía y lo fantástico para hacer ciencia ficción creando su propia Atlántida platónica, en cuya representación utópica se halla todo el universo. Para el escritor

argentino la expresión de esa totalidad se genera a través de la biblioteca total, donde las agujas del reloj se paran dando lugar a una atmósfera ilusoria. ¿Qué lleva a Borges a negar el tiempo?

> He acumulado transcripciones de los apologistas del idealismo, he prodigado sus pasajes canónicos, he sido iterativo y explícito, he censurado a Schopenhauer (no sin ingratitud), para que mi lector vaya penetrando en ese inestable mundo mental. Un mundo de impresiones evanescentes; un mundo sin materia ni espíritu, ni objetivo ni subjetivo; un mundo sin arquitectura ideal del espacio; un mundo hecho del tiempo, del absoluto tiempo uniforme de los Principia; un laberinto infatigable, un sueño. (Borges, 1989a: 761)

De esta forma, Borges llega a comprender el paso más absoluto que existe de lo abstracto a lo concreto. Un doble movimiento: la abstracción, el absoluto y el todo; lo minucioso, lo concreto y la descripción del símbolo. Solo así podremos entender la concepción que Borges tiene del tiempo y el espacio en su literatura.

Asimismo, John Updike (1987) ve en la literatura de Borges una nueva refutación del tiempo. Igual que en la obra de H. G. Wells, Edgar Allan Poe o Kafka, para el escritor argentino no existen el pasado y el futuro, ya que el hombre reside en la eternidad del instante. Veía el teórico en el autor argentino la siguiente implicación: «las irrealidades de las ciencias físicas y las absurdas repeticiones de la historia han convertido al mundo fuera de la biblioteca en un vacío inhabitable» (168). De esta manera, el presente se convierte en el producto generado a través de la memoria y de los sueños. Todos los hombres de la tierra viven dentro de una historia que un autor ha construido. El pasado no deja de ser el recuerdo de instantes que los hombres ya han vivido y el futuro no deja de ser la ilusión de instantes que los hombres están viviendo. Solo existe el presente sobre la tierra, donde el hombre está condenado a vivir sin ninguna salida exacta.

Por otra parte, también se produce en su literatura una refutación del espacio. García Ramos (1999) opina que esta refutación viene dada sobre todo por dos elementos reiterativos en su literatura: a través de los símbolos del espejo y del laberinto consigue convertir las fronteras entre la vida y el libro en límites de irrealidad, pues como el mismo escritor argentino conjuró: «Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar» (Borges, 1989a: 431). La función del espejo será la de multiplicar la realidad en infinitas imágenes y la función del laberinto será la

de representar la infinitud de caminos posibles que existen entre la vida y el libro, ya que, tal y como repite en el mismo cuento, «Tlön será un laberinto, pero es un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres» (Borges, 1989a: 443). Del mismo modo, Borges se sirve de un corpus simbólico que condena tanto el tiempo como el espacio. No solo representa esta infinitud mediante el espejo o el laberinto, sino que también lo hace a través de la rosa, el río, el tigre, el libro o la biblioteca. El resultado final siempre tendrá como objetivo la expresión de la totalidad, que no deja de ser la representación de un infinito espacial y temporal.

> Borges se dedicó toda su vida a remover y a confundir los géneros literarios, a romper sus límites ficticios y a jugar con los convencionales espacios otorgados a los modos del decir y del nombrar por las rígidas poéticas nacidas con la filosofía griega y respetadas con sigilo hasta nuestros días. Volvemos a repetirlo: toda la obra literaria de Borges gira en torno a esa concepción del arte como traducción infinita de una realidad inapresable. (130)

Por ello, las dos máximas que se encuentran en la obra de Borges son la inmortalidad y la infinitud. La primera máxima condena el tiempo y la segunda condena el espacio. Para el escritor argentino, el mundo está hecho de la misma materia que los sueños, igual que para Shakespeare: «Tal vez dejemos de soñar, tal vez no. Nuestra evidente obligación, mientras tanto, es aceptar el sueño, como hemos aceptado el universo y haber sido engendrados y mirar con los ojos y respirar» (Borges, 1989b: 12). Por esta razón, la multiplicidad del tiempo no se genera solo en los instantes mismos de nuestra conciencia, sino que cuando nuestro tiempo se cruza con el del resto de los hombres, empezamos a formar parte de su tiempo y, por tanto, de su recuerdo y de su memoria. Su pasado será nuestro pasado y viviremos en el futuro, dentro de la memoria de los hombres, porque ser inmortal equivale a vivir en el recuerdo de los demás. En palabras de Vicente Cervera Salinas (2014), «la preexistencia del alma inmortal […] se encamina hacia el deseo de su consecución en el plano de la existencia» (17). Así pues, esta primera máxima se entrecruza con la segunda, ya que nuestro recuerdo será una imagen de nosotros que recaerá sobre la conciencia de infinitas personas. También aprenderemos a multiplicarnos y nuestro recuerdo se generará en la mente del resto de los hombres para simular ser algo que fue, pero que ya nunca más será. Seremos inmortales e infinitos: «Lo cierto es que vivimos postergando todo lo postergable; tal

vez todos sabemos profundamente que somos inmortales y que tarde o temprano, todo hombre hará todas las cosas y sabrá todo» (Borges, 1989a: 489).

Esta degradación espacio-temporal se produce en la literatura de Borges continuamente mediante juegos metafísicos que el escritor argentino desarrolla. Según Alfonso Reyes (1987), «Borges es un mago de las ideas. Transforma todos los motivos que toca y los lleva a otro registro mental» (61). Toda su literatura hace pensar en una nueva dimensión de las cosas y parece que nos lanza a un paseo por el resto del universo. Todo su espacio está compuesto por infinitos Tlön. Por esto mismo, Sábato habla de la literatura de Borges como una maravilla de la metafísica, una auténtica rama de la literatura fantástica, aun así es su poesía lo que fortalece sus palabras:

> Ernesto Sábato delimita los campos de la obra borgiana y llega a considerar su poesía como el valor dominante y fundamental. Es el Borges poeta, poseído a la vez por lo cotidiano y por lo trascendente, dice Sábato, el que habrá de permanecer al final, más allá del brillante creador de ficciones y de teologías o sutilezas ideológicas. Es la fidelidad a una opinión sostenida muchos años atrás: «A usted, Borges, ante todo, lo veo como "Gran Poeta"». (Hernández Benavides, 1983: 10)

La literatura se convierte en la inmortalidad de su autor. Quien lee a Shakespeare se convierte en el escritor de *Hamlet* y precisamente su recuerdo lo hace eterno. Por eso la auténtica inmortalidad se encuentra en la memoria de los otros y en el recuerdo que dejamos, pues «cualquier hombre es todos los hombres» (Borges, 1989a: 494). Jaime Alazraki (1974) señala la filosofía de Spinoza como el razonamiento primero del tema de lo inmortal en Borges. Esto significa que para llegar a sentir la inmortalidad, hay que dejar de ser uno para ser todos, hay que morir para ser recordado por todos los hombres, ya que se trata de «la idea panteísta de que un hombre es nada y es nadie para ser todos los hombres» (87). Sin embargo, igual que le sucede al escritor argentino, él mismo llegó a pensar en la propia existencia infinita y le abrumaba si acaso poder caer en la sola eternidad de un instante.

No obstante, uno de los aspectos más relevantes en tanto en cuanto pensamos que Borges es un escritor de ciencia ficción no es solo su tratamiento del tiempo y del espacio, como la forma que tiene el escritor de narrar a partir de teorías científicas. Podemos hablar de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" o podemos hablar de "El jardín de senderos que se bifurcan" o de muchos otros. En el primero, por ejemplo, Borges escribe notas sobre libros imaginarios, es decir, escribe notas sobre un simulacro, sobre

algo que no existe pero que simula que sí (Baudrillard, 1978). Por otro lado, en el segundo cuento, hace un tratamiento sobre la existencia de mundos paralelos. Esta idea es muy interesante, si tenemos en cuenta que precedentes como H. G. Wells ya habían escrito sobre viajes en el tiempo. Según el escritor argentino, «Wells entendía que un relato fantástico debe incluir un solo hecho fantástico; esa opinión corresponde a una época incrédula, que no se entrega fácilmente a lo maravilloso» (Borges, 1984: 9). Apoyándonos en la teoría de muchos mundos de Everett III entendemos que el escritor inglés al hacer viajes en el tiempo lo que hacía era viajar a una realidad distinta a la anterior, por lo tanto, a otro mundo diferente; es decir, en palabras de Manuel Asensi Pérez (2016):

> Si tomamos como punto de referencia el mundo en el cual vivimos, podemos decir que la teoría de los mundos posibles es excéntrica en relación a dicho mundo, lo tiene en cuenta solo como elemento en mayor o menor medida representado. Por su parte, la teoría de los modelos del mundo es concéntrica por cuanto entiende que todo texto es una manera de aludir al mundo y de intervenir directamente en él. (43)

Y es que la teoría de muchos mundos parte de la ficcionalidad de los textos artísticos. Esta idea era una de las cosas que le inquietaba a Borges: «le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente)» (Borges, 1989a: 490). En el cuento "El jardín de senderos que se bifurcan" tenemos la misma idea: una superposición de realidades distintas, una mezcla de mundos y de posibilidades. A colación de todo esto, Lukas Czarneckim piensa en el gato de Schrödinger:

> Podríamos decir que el gato de Schrödinger en nuestro mundo está muerto o vivo y que en otra realidad ha sucedido exactamente lo contrario. En los viajes temporales partimos de la base de que si, por ejemplo, una persona mata a su padre antes de su nacimiento, esta misma desaparece. Si existiesen varias realidades, sería posible que la persona solamente en una realidad mate a su padre y ella misma siga en otra, porque existen varias realidades. Pero no existe la seguridad [de] que la teoría sea verdadera (*apud* Toro, 2006: 60).

De esta manera, Alfonso de Toro (2006) asegura que «los relatos fantásticos de Borges son más antifantásticos» (60), ya que con el postulado de mundos paralelos da a entender la existencia de mundos posibles e infinitos. Asimismo, podemos aludir a la teoría de Einstein de que pequeñas partículas se desplazan por el espacio en forma de ondas, pero no de forma lineal, sino que se movían mediante mundos de probabilidad y

que, por tanto, cada onda implicaba un infinito número de posiciones. En palabras del crítico: «el impulso y el lugar de una partícula no pueden ser simultáneamente determinadas con precisión. Por ello se describe este fenómeno como un "quantum wave of probability"» (60).

Todo ello queda demostrado por el principio de incertidumbre de Heisenberg que Borges conocía perfectamente al llevarlo a la práctica en sus relatos. El escritor argentino ejercía la labor de científico al construir relatos especulativos de la misma forma que Mary Shelley hizo en 1818. Heisenberg viene a decir que nosotros no podemos saber con exactitud el momento y la posición de la materia o de las partículas. Esta simultaneidad se mezcla con la ola de mundos posibles que existe en el tiempo y en el espacio: «Se puede medir la velocidad de una partícula o se puede medir su posición, pero no se pueden medir ambas cosas» (Lindley, 2017: 10). Todo es probabilidad, todo es aleatorio, todo es azar. Esto podemos verlo también en cuentos como "La lotería de Babilonia".

De esta forma, según Everet III (*apud* Peake, 2010), el universo no se reduce solo a lo que vemos, ya que lo que vemos no es más que la mínima parte de lo verdaderamente real, o sea, el físico «resolvía la terrible idea de que la mente era, de algún modo, diferente de la materia» (32). El universo nos oculta las infinitas posibilidades a las que se ha podido llegar, en otras palabras, el universo solo nos permite ver una de las posibilidades hacia la que se ha desencadenado ese momento, es decir, el tiempo es una bifurcación de posibilidades o, según Deleuze (y Guattari, 2002), un rizoma: «Sustraer lo único de la multiplicidad a constituir: escribir a n-1. Este tipo de sistema podría denominarse rizoma. Un rizoma como tallo subalterno se distingue radicalmente de las raíces y de las raicillas» (12). El concepto de onda implica que mientras que en un mundo un estado desaparece, en otro continúa existiendo.

> *Crea*, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. […] todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones. Alguna vez, los senderos de ese laberinto convergen: por ejemplo, usted llega a esta casa, pero en uno de los pasados posibles usted es mi enemigo, en otro mi amigo […] // Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades. (Borges, 1989a: 478)

Pero qué es real para Borges, qué entiende Borges por algo real. Hay que decir que para nosotros lo real es el resultado final de una suma irreverente de posibilidades. Lo real para Borges es el rizoma completo de Deleuze (y Guattari, 2002) y la simulación fragmentada de Baudrillard (1978). Para Borges la realidad es la posibilidad, no el resultado, porque cuando tenemos un árbol delante y cerramos los ojos, cada vez que los abrimos estamos creando un nuevo árbol. La realidad es todos los árboles finitos que se han formado y todos los árboles infinitos que no se han creado.

Como estamos viendo, Borges traspasa los límites de la realidad, siempre va a ir un paso por delante. Después de haberlo leído todo, es capaz de entender el mundo y su naturaleza, por eso se cuestiona la realidad; por ello, va a jugar con ella igual que hace el ser humano en el mundo de los sueños. Borges se convierte en su literatura en la Causa Primera para el lector. De esta manera, el receptor de su obra es capaz de justificar las ideas del autor a partir de sí mismo. Por esta razón, la realidad que imagina el autor argentino siempre será derivación no real de esa realidad que le sugiere el universo onírico. Igual que la ciencia ficción, casi de forma especulativa. Cuando el narrador es capaz de alterar la percepción del tiempo y el espacio, es cuando se convierte en un auténtico escritor deicida. Por ello, no solo imagina e inventa, sino que después de haber coexistido con todos los clásicos del mundo, tanto filósofos, como literatos, como matemáticos, como físicos, como músicos, etc., es capaz de establecer una justificación en sus narraciones. Jaime Alazraki (1988) afirma que el escritor argentino es capaz de imaginar una infinitud de posibilidades en la interpretación debido al arte de crear los límites sobre los que se mueve el autor de irrealidad y verosimilitud: «If an infinite intelligence condescends to literature, if an infinite intelligence dictates a text we can safely assume that in this text nothing has been left to chance, everything has a meaning» (56).

Por otro lado, desde su temática es interesante tratar el tema del otro en Borges. El tratamiento que hace a través de la duplicidad de sus personajes junto al espejo nos hace pensar en un primer momento en obras tales como *El retrato de Dorian Gray* (1890) de Oscar Wilde (1854-1900) o *El doble* (1846) de Fiodor Dostoyevski. Aunque podemos pensar directamente en la otredad de la no vida en la ciencia ficción pura como es la creación de la vida artificial a través de los robots de Isaac Asimov. Este recurso en Borges es uno de los que calificamos de ciencia ficción pues el autor es

capaz de multiplicar la existencia de las personalidades narrativas como un dios. Como bien afirma María del Carmen Rodríguez Martín (2007), «el descubrimiento del otro suele estar vinculado a la anagnórisis» (144), es decir, cuando el personaje desdobla su propia identidad y sabe realmente quién es y quién no es.

En "Las ruinas circulares" el protagonista piensa en el otro hombre como un deseo inalcanzable, «quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad» (Borges, 1989a: 451). Desarrolla el control onírico como si se adentrara él mismo en la historia, buscándole un verdadero sentido o algo que mereciera la pena. El otro aquí es la creación de una proyección onírica de ese otro hombre. Por otro lado, en "La forma de la espada" anticipa la idea del otro a través del soldado Vincent Moon. El personaje aquí cuenta una historia infame, quien nos hace saber al final del mismo que es él mismo el protagonista de la misma. He aquí la anagnórisis de la que hemos hablado antes: «Le he narrado la historia de este modo para que usted la oyera hasta el fin. Yo he denunciado al hombre que me amparó: yo soy Vincent Moon. Ahora desprécieme» (Borges, 1989a: 495). Lo mismo sucede en "Tema del traidor y del héroe", donde a partir del tiempo el escritor nos hace saber que una vez conocida la historia llegamos a ser nosotros y todos los hombres del pasado, es decir, somos el resultado de las otras personalidades que han vivido sobre la tierra plagiando fragmentos de obras: « […] sospecha que el autor los intercaló para que una persona, en el porvenir, diera con la verdad. Comprende que él también forma parte de la trama […]» (Borges, 1989a: 498). En "Tres versiones de Judas" crea acorde al título tres otredades del personaje bíblico: «El argumento general no es complejo, si bien la conclusión es monstruosa» (Borges, 1989a: 516). El escritor argentino desarrolla la realidad a través de las simetrías y los anacronismos en "El sur" volviendo a que un hombre es todos los hombres. Igual que en "La forma de la espada" juega con la otredad en "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)", «el momento en que el hombre sabe para siempre quién es» (Borges, 1989a: 562). Ya en "La casa de Asterión" consigue que el protagonista sea un lugar y no solo Asterión, de ahí que duplique los mundos y sus hombres, en este caso, Asterión y el otro Asterión: «Es verdad que no salgo de mi casa, pero también es verdad que sus puertas (cuyo número es infinito) están abiertas día y noche a los hombres y también a los animales» (Borges, 1989a: 569). Hace lo mismo en "Deutsches Requiem" y "El hombre en el umbral". Por otra parte, en *El libro de arena* se duplica el escritor

argentino a partir de su alter ego. Tanto en "El otro" como en "El Congreso" llegamos a entender que antes fue Borges, hoy es Borges y después de él todo será Borges: «En tal caso, usted se llama Jorge Luis Borges. Yo también soy Jorge Luis Borges» (Borges, 1989b: 11). Por último, encontramos su mayor representación en "Agosto 25, 1983" y en "La memoria de Shakespeare". Borges en el primero se duplica como si fuera un sueño, se encuentra a su otro yo en un hotel, él mismo piensa que está soñando con el doble. Juega con la idea del tiempo pues tal y como asegura: «Mis palabras, que ahora son el presente, serán apenas la memoria de un sueño» (Borges, 1989b: 379). Con el segundo, cae en el propio tiempo y en la memoria afirmando: «Ya soy un hombre entre los hombres» (Borges, 1989b: 399). En esta línea, Juan Nuño (1986) defiende que el tótem temático de la obra del escritor es el tiempo, ya sea roto, móvil o una mezcla de los dos. Este fundamento puede verse en cuentos tales como "Las ruinas circulares", donde el autor argentino juega con los tiempos y sus realidades, de ahí que Nuño advierta al respecto que «si el relato se sostuviera en sí mismo, apenas si abriría la compuerta de un infinito proceso de sueños de sueños» (1986: 106). Por otra parte, Ana María Barrenechea (1967) opina al respecto que Borges desintegra el tiempo «para destruir la conciencia que tienen las gentes de ser cada cual una entidad con vida propia y bien concreta» (143). De esta manera, el escritor argentino puede emplear distintos procedimientos para conseguir su desintegración total, ya sea: «remontarse en el fluir de las horas, agotar las probabilidades de combinación del presente, el pasado y el futuro, modificar el pasado, girar en la rueda inacabable del tiempo cíclico, bifurcarlo, subdividirlo hasta el infinito, detenerlo, negarlo, probar distintas hipótesis de la eternidad» (Barrenechea, 1967: 143-144).

El espejo sin duda es el mayor instrumento que utiliza para moverse en el campo de la multiplicidad. Como ejemplo de ello podemos señalar "Los teólogos", donde ya refleja los diferentes mundos posibles como realidades alternas: «En los libros herméticos está escrito que lo que hay abajo es igual a lo que hay arriba, y lo que hay arriba, igual a lo que hay abajo; en el Zohar que el mundo inferior es reflejo del superior» (Borges, 1989a: 553). En "Emma Zunz" su protagonista llega a plantearse qué puede llegar a ser verdaderamente real pensando que «solo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios» (Borges, 1989a: 568). En "La busca de Averroes" el espejo refleja lo perfecto, lo universal y lo eterno: «En el instante en que yo dejo de

creer en él, "Averroes" desaparece» (Borges, 1989a: 588). Pero es en "El Zahir" donde el espejo representa el universo pues el hombre se mira en él y ve la propia vida y el sueño, ya que «el hombre es un microcosmo, un simbólico espejo del universo» (Borges, 1989a: 595). Por otra parte, en "There Are More Things" es donde el espejo representa el susto y el asombro, ya en uno de sus últimos relatos el protagonista del mismo teme a los espejos, tiene miedo a lo extraño y a la otredad como si fuera un monstruo: «Asimismo recuerdo una nube de espejos que se perdía en la tiniebla superior» (Borges, 1989b: 37).

La idea del otro nos hace pensar en los fantasmas de la ciencia ficción, unos seres que van más allá de la propia realidad. Incluso el monstruo de Frankenstein empezó siendo un fantasma para el resto de personajes. Aquello desconocido a lo que hay que temer, porque el hombre siempre siente miedo frente a aquello que no conoce. Quizá todos los atlantes de Platón puedan semejarse a los habitantes de Uqbar como seres fantasmales y seres fantásticos, a pesar de que Borges justifica su existencia a partir de unos documentos que él mismo ha encontrado. El escritor argentino aquí hace ficción a partir de ciencia. Igual que en "Las ruinas circulares", los fantasmas se asemejarían a la memoria y a los sueños, siendo pues proyecciones casuales y causales del ser humano. Por último, podemos ver lo tenebroso también en "El libro de arena", donde el hombre se siente finalmente atrapado y prisionero de un libro. Ese libro demiurgo funcionaría como un dios del que apenas conocemos, como un monstruo al que solo nos queda si no temer por pertenecer al territorio de lo desconocido.

> La línea consta de un número infinito de puntos; el plano, de un número infinito de líneas; el volumen, de un número infinito de planos; el hipervolumen, de un número infinito de volúmenes… No, decididamente no es este, *more geométrico*, el mejor modo de iniciar mi relato. Afirmar que es verídico es ahora una convención de todo relato fantástico; el mío, sin embargo, es verídico. (Borges, 1989b: 68)

De esta manera, Borges nos traslada a una serie de regiones imaginarias conducidas por ciertas dosis de metafísica y filosofía. Sin embargo, lo más interesante de este cúmulo de espacios es el camino hacia la irrealidad a través de sus relatos. Isabel Stratta (2000-2001) señala cinco pilares en la expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges: el infinito, el caos y el cosmos, el panteísmo y la personalidad, el tiempo y la eternidad y el idealismo. Este quizá sea el mayor referente de la ciencia

ficción en Borges, es decir, la expresión de lo irreal como algo asombroso, extraño y fantástico.

La región imaginaria siempre va a estar marcada por un tiempo y un espacio que se salen de lo real, como los laberintos de "El jardín de senderos que se bifurcan", "El libro de arena", etc. Nos encontramos con el infinito, que tal y como se pregunta Henri Poincaré (1963), «¿Es posible razonar sobre objetos que no pueden ser definidos en un número finito de palabras? ¿Es posible aún hablar de ellos y saber que lo que hablamos tiene algún sentido? ¿O por el contrario, deben ser considerados inconcebibles?» (60). Para Borges el infinito es el miedo, pues si la vida es infinita, el destino del hombre sería monstruoso.

Por otro lado, tendríamos el caos y el cosmos que tal y como ya hemos explicado, el caos representaría la bifurcación infinita de mundos posibles, por tanto el vacío, por tanto el infinito. De ahí que Jorge Alemán (2006) diga que «lo real es un vacío» (25). Sin embargo, el cosmos representaría el orden de las cosas, el resultado posible y la finitud estable. De nuevo, "El jardín de senderos que se bifurcan" representaría el caos y "Tlön, Uqbar, Tertius" representaría el cosmos.

Además, el panteísmo y la personalidad se basarían en la inexistencia de ser para existir de forma permanente. Ser nada y nadie para serlo todo. Como cuando Borges se duplica en "La memoria de Shakespeare" o en "El congreso", por ejemplo. Esto nos lleva a pensar en el tiempo y en la eternidad, y de ahí en la inmortalidad. Lo hemos visto ya en cuentos como "El inmortal". Y, por último, el idealismo, que es la perfección más absoluta, que es la utopía de las cosas, el orden perfecto del espacio y del tiempo.

A pesar de todo, «Borges no crea una nueva teoría del mundo, sino que se divierte con las que ya existen» (Kazimierczak, 2007: 110), pues Borges es escritor, no teórico y mucho menos científico. Por eso, Kazimierczak (2007) afirma que Borges escribe fantasía filosófica. Teniendo en cuenta que es un amante de la ciencia y la metafísica, su divertimento como escritor hace que relate historias filosóficas dentro del campo de la fantasía, «como si la ciencia fuera una rama de la alquimia o la magia» (Cajero Vázquez, 2007: 2).

En definitiva, entenderemos de aquí en adelante a Borges como el gran maestro de la ciencia ficción latinoamericana, aunque ni él mismo haya llegado a catalogarse como tal, todo lo que venga después de él se apoyará en sus escritos para seguir

abogando por su inmortalidad, pues como dice Alan Pauls (2010), «Borges es indestructible, […]. Solo que su indestructibilidad […] está marcada por el signo inestable de la paradoja» (179).

3.2. LA LITERATURA DEL ASOMBRO

La llegada a tierra extraña desde Latinoamérica no fue en vano, desde la literatura de Borges en adelante hubo nuevos y grandes escritores que ahondarían en el escenario de lo fantástico. En una primaria época D.B. empezarían a publicar los autores más emblemáticos del continente buscando la esperanza de la propia identidad a través del efecto maravilloso. A saber, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar, Alejo Carpentier, Ernesto Sábato, Gabriel García Márquez, Miguel Ángel Asturias, Carlos Fuentes, Juan Rulfo, etc. Todos ellos, de una forma o de otra, traerían a colación una literatura del asombro que, de alguna manera, buscaría renacer la visión maravillosa que ya reflejaba Cristóbal Colón en sus cartas.

En el principio, llegó el "descubridor" y se encontró con seres y otros elementos que no existían en el Viejo Mundo. Por lo tanto, debía darles nombre, debía nominalizar. El hombre no sabía cómo enfrentarse al Nuevo Mundo, sentía lo extraño, el miedo, lo insólito, lo desconocido, lo maravilloso (Greenblatt, 2008). De algún modo, en el viaje sucede todo, pues el intento que tuvo Cristóbal Colón de llegar a las Indias nos sirve de ejemplo para mostrar el enfrentamiento hacia algo aún por conocer. Precisamente es esto a lo que se refiere el teórico de Boston:

> No es que Colón utilice el discurso de lo maravilloso para crear una amnesia momentánea de sus acciones: induce una amnesia momentánea de sus acciones para poder crear el discurso de lo maravilloso. De hecho, la producción de una idea de lo maravilloso en el Nuevo Mundo está en el corazón mismo de casi todos los escritos de Colón sobre sus descubrimientos, aunque el sentido de esa idea se modifique con los años. (157)

En otras palabras, surgía el momento previo a encontrarse con algo que aún desconocía el viajante, ya que es lo desconocido lo que le da miedo al hombre, aquello que aún es capaz de no explicar con leyes naturales, lo maravilloso. Pero no solo se vio con Cristóbal Colón, sino que, como ya dijimos, también se vio con los cronistas que databan la geografía americana. Como por ejemplo, Pedro Mártir de Anglería (1457-

1526) cuenta en sus historias que existen unos peces parecidos a los delfines que cantan con armonía, como se cuenta de las sirenas, y a que adormecen de la misma forma que estas:

> En sus redes cayó un pez cachorro, del género de peces enormes, que los indígenas llaman *manati*. Me parece que esa clase de monstruos no se conoce por nuestros mares, pues cuadrúpero de forma de tortuga, pero provisto de escamas, no de concha, con una piel durísima, de modo que no teme a las flechas, armado de mil verrugas, con la espalda llana y la cabeza completamente de buey. Es pez acuático y terrestre, manso, perezoso; como el elefante y el delfín, es asociable con los hombres y de maravilloso sentido. (Mártir de Anglería, 2012: 271)

Estos elementos maravillosos los recuperó Alejo Carpentier para traer a colación lo real maravilloso y lo hizo para recuperar la realidad de América, el elemento real maravilloso americano. No obstante, antes de adentrarnos en lo real maravilloso de Carpentier, merece la pena que hagamos un inciso para explicar lo real y lo maravilloso.

¿Qué es lo real? Si atendemos a esta cuestión desde una perspectiva moderna, según Lacan (1977) lo real se distingue de la realidad, pues esta última es lo que el sujeto percibe y entiende de lo real, es decir, la realidad es esa percepción, que puede ser acertada o no. Conforme vamos creciendo, la realidad va acercándose cada vez más a lo real, aun así, lo real siempre va a encontrarse en un plano superior a lo humano, ya que para este autor, se trata de una categoría imposible de traducir a palabras o a símbolos. Para el ser humano, lo real es algo pragmático, algo que no puede ser simbolizado. Por ello, el teórico francés divide entre lo real, lo imaginario y lo simbólico. Lo imaginario sería la figuración en sí y lo simbólico la representación formal (o escrita). De ahí que si decimos que lo real es inabarcable, significa que no puede ser imaginado ni explicado con palabras. Por ende, lo real es aquello que no puede ser simbolizado, aquello que es imposible de entender y que no tiene nada que ver con el concepto de la realidad, «es en la medida en que, en su sitio, está realizada cierta imagen que el sujeto proyecta sobre él» (16). Por ejemplo, la muerte pertenece a lo real, ya que no puede ser explicada, no se conoce realmente qué sucede en ella. Lo real por sí mismo se vuelve terrorífico, extraño, insólito, siniestro.

Ahora bien: ¿qué es lo maravilloso? Si atendemos a Todorov (1981), habría que explicar que lo maravilloso forma parte de lo fantástico. Por lo tanto, para explicar lo maravilloso, antes habría que detenerse en lo fantástico: «En un mundo que no es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros se produce un

acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar» (18). Digamos que lo fantástico sería esa imposibilidad, esa no expresión de algo desconocido. Por ello, dentro de lo fantástico, Todorov discierne entre lo extraño y lo maravilloso. Esto quiere decir que el efecto fantástico puede ser explicado de dos maneras posibles: por tipos de causas naturales o por tipos de causas sobrenaturales. Cuando el lector se enfrenta a un hecho que es capaz de explicar con las leyes que conoce, entonces se encuentra frente a un hecho extraño; no obstante, cuando el lector se enfrenta a un hecho que es incapaz de explicar con las leyes que conoce, entonces se encuentra frente a un hecho maravilloso. De ahí la referencia que hacía Lovecraft en relación a la atmósfera de lo fantástico, lo cual viene marcado por la experiencia del lector y esta viene marcada por el miedo.

En otras palabras, recordemos que si el lector decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos en la historia relatada, decimos que la obra pertenece a lo extraño, pero si decide que hay que admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno pueda explicarse, entramos en el género de lo maravilloso. Así pues, lo maravilloso corresponde a algo desconocido, mientras que lo extraño corresponde a algo ya conocido. Si pensamos por ejemplo en la novela negra, el lector se enfrenta constantemente a sucesos que no conoce, aunque le va dando forma, por lo que distinguiríamos entre extraño y maravilloso, desencadenándose todo en una extrañeza sobrenatural. De todas formas, puede ser que el efecto fantástico perdure hasta después de haber terminado la obra, que es lo que sucede en *Otra vuelta de tuerca* (1898) de Henry James (1843-1916). Así pues, lo maravilloso estaría relacionado con un tiempo futuro, ya que necesitaría ser explicado mediante leyes que todavía no se conocen, o sea, lo desconocido. Por otro lado, lo extraño estaría relacionado con un tiempo pasado, ya que necesitaría ser explicado mediante leyes que ya se conocen, o sea, lo conocido.

> La aparición que ya había tenido que enfrentar en ese lugar embestía de nuevo: Peter Quint estaba ante mis ojos como un centinela frente a la prisión. En segundo término vi que desde el exterior se acercaba a la ventana, y supe que, con el rostro junto a los cristales y mirando ferozmente a través de ellos, otra vez dejaba ver desde el interior su rostro pálido de condenado. (James, 1980: 152)

Ahora bien, Todorov (1981) distingue dentro de lo fantástico lo increíble, lo extraordinario, lo chocante, lo singular, lo inquietante, lo insólito, etc. Sin embargo, los entenderemos como sinónimos dentro del efecto de recepción. No obstante, Freud (1992a) plantea el concepto de lo siniestro como una vivencia contradictoria donde lo ya conocido se nos presenta como algo extraño, y aun así vuelve a nosotros mediante una sensación de extrañeza, mediante algo terrorífico que nos produce angustia. Freud se pregunta lo siguiente: ¿Cómo es posible que lo familiar devenga en lo siniestro? Para ello habla de *Heimlich* como lo familiar y lo conocido y habla de *Un-heimlich* como lo siniestro y lo terrorífico:

> […] y puede inferirse que es algo terrorífico justamente porque *no* es consabido {*bekaunt*} ni familiar. Desde luego, no todo lo nuevo y no familiar es terrorífico; el nexo no es susceptible de inversión. Solo puede decirse que lo novedoso se vuelve fácilmente terrorífico y ominoso; algo de lo novedoso es ominoso, pero no todo. A lo nuevo y no familiar tiene que agregarse algo que lo vuelva ominoso. (220)

Todorov (1980) para reflejar lo siniestro, habla sobre el cuento de "La caída de la casa de Usher" (1839) de Edgar Allan Poe, donde encuentra el elemento principal en la resurrección de la hermana del artista.

> En *La Caída de la casa de Usher* lo que perturba al lector es el estado de extrañamente enfermizo de los hermanos. En otras obras, lo que habrá de provocar el mismo efecto serán las escenas de crueldad, la complacencia en el mal, el crimen. La sensación de extrañeza parte, pues, de los temas evocados, ligados a tabúes más o menos antiguos. Si admitimos que la experiencia primitiva está constituida por la transgresión, es posible aceptar la teoría de Freud sobre el origen de lo extraño (36).

A pesar de todo, esto puede verse en casi toda la cuentística de Poe. El mundo de los no-muertos siempre es un leitmotiv verdaderamente siniestro que se presenta al lector en su obra como algo extraño que siempre vuelve, aunque nos olvidemos de que existe.

Esta sensación terrorífica la encontramos también en H. P. Lovecraft, aunque no es del todo siniestra, sí funciona más como algo maravilloso, ya que el lector se enfrenta a algo que no es capaz de explicar con palabras. Como sucede con el cuento "El intruso" (1926), que trata sobre un ser que desde las profundidades de un apartado castillo regresa al mundo real, donde su aparición aterra a los vivos. El protagonista no ha tenido contacto con nadie durante muchos años. Su recuerdo de otras personas es

bastante vago y parece que no puede recordar nada sobre su vida pasada. Cuando finalmente consigue escapar del "castillo" donde habitaba, consigue llegar a otro castillo donde hay un grupo de gente de celebración. Al entrar, toda esa gente huye, pero ni él mismo entiende por qué la razón del terror. Entonces se cruza con un espejo y él mismo es quien huye del reflejo.

Aquí Lovecraft (2007) nos muestra ese mundo maravilloso a través del no muerto, pues cuando el protagonista descubre quién es en realidad y cuando conoce lo que antes era desconocido, deja de huir y de tener miedo, es decir, deja de sentir terror:

> Ni siquiera me atrevo a insinuar su aspecto, ya que resultaba el compendio de todo lo sucio, estrafalario, nefasto, anormal y detestable. Era la necrótica sombra de decadencia, decrepitud y desolación; el fantasma pútrido y goteante de insalubre revelación. Sabe Dios que eso no pertenecía a este mundo –al menos ya no–, aunque, para mi espanto, descubrí en sus rasgos consumidos y sepulcrales una horrenda y obsesionante parodia de ser humano, y en su mohosa y degenerada apariencia alguna indecible cualidad que me estremecía aún más. (207)

Aquí lo fantástico se ve reflejado en la visión maravillosa que tiene el no muerto del "nuevo mundo" al que se enfrenta, que en realidad es el "viejo mundo", pero que él mismo ha olvidado debido a estar tanto tiempo enterrado. Puede entenderse como una visión siniestra, si entendemos que todo su mundo conocido se ha borrado por un hecho concreto: en este caso, la muerte. No obstante, el protagonista finalmente asume su rol en el mundo que le ha tocado y reconoce de qué "castillo" venía realmente.

Ahora bien, si atendemos las definiciones que utiliza Todorov (1981) para referirse a lo que venimos anunciando –como es lo extraordinario, lo fantástico y lo maravilloso–, hemos de hacer hincapié en la crítica que hace la estudiosa Ana María Barrenechea (*apud* Rodríguez, 2006) sobre el mismo, quien afirma que la teoría de Todorov sobre lo fantástico no es aplicable a la literatura del siglo XX; por lo tanto, ella hace una modificación para esta sea aplicable también a dicho siglo:

> Lo extraordinario es cuando lo inexplicable de la norma desaparece y se inserta dentro de los hechos naturales. Lo fantástico surge del relato cuando "se mantiene la duda sobre la naturaleza de los acontecimientos que salen de lo normal". Lo maravilloso ocurre cuando tales elementos irreales o sobrenaturales se identifican tal como "irreal o sobrenatural", dentro del relato (39, 1).

De esta forma, Lydia Rodriguez (2006) afirma respecto a la idea de Ana María Barrenechea que en la literatura fantástica algo perturbador nace durante su lectura, algo insólito o algo sobrenatural que rompe con la realidad de la naturaleza llegando a pensar que nos encontramos frente a algo desconocido. En otras palabras, lo fantástico transforma nuestra manera de ver las cosas, es decir, nuestra percepción de lo real.

Según Enrique Anderson Imbert (1975), «lo imposible en el orden físico se hace físico y se hace posible en el orden fantástico» (41). Por lo tanto, si tenemos en cuenta lo expuesto hasta el momento, somos capaces de determinar que dentro de la literatura fantástica todo es capaz de existir, sea insólito, maravilloso, extraño, extraordinario o siniestro. La literatura fantástica es capaz de transformarlo todo en posible. De esta forma, han de ser los personajes quienes conviertan su percepción de las cosas en posible, por lo tanto, es de ellos de quien depende que lo fantástico parezca extraño o parezca maravilloso o sencillamente parezca extraño o no lo parezca. A través de su percepción, el lector-receptor deberá asumir los hechos y la lectura del relato para presuponer que lo que está leyendo concuerda con la realidad a la que él pertenece o traspasa las leyes naturales de su propio universo.

Es necesario decir que esta percepción a lo largo del siglo XX ha ido evolucionando hasta llegar a los tiempos que hoy corren. Cuando Julio Verne escribió *Un viaje a la luna*, la ciencia no había avanzado todavía como para que el hombre pudiera viajar a la luna. No obstante, hoy en día, eso ya es posible, por lo que el lector de su época no haría una misma lectura de dicha novela como un lector del siglo XXI. En otras palabras, cuando Julio Verne escribió su novela, lo hizo para un tipo de lector modelo, es decir, supo crear un supuesto pacto con sus lectores, donde el autor francés no creaba ciertas motivaciones al proponer su producto literario, sino que el propio lector, a partir de la cultura de su época, podía imaginar o fabricarse mentalmente las ideas que quiso transmitir el escritor. Por ello, algunos lectores fallarían a favor de su creación y otros fallarían en contra, debido a que lo que presentaba el autor en su época no se correspondía con las teorías científicas contemporáneas. Por tanto, Jauss (1986) viene a decir que pueden existir dos tipos de horizontes distintos en las expectativas: las que son marcadas directamente por la obra o las que son marcadas directamente por el lector, pues a decir del teórico, «en el análisis de la experiencia del lector o de la

“comunidad de lectores” de una época histórica determinada, [hay que tener en cuenta] las dos partes de la relación texto-lector» (17).

De esta forma, un lector del siglo XXI no va a leer la novela de Julio Verne de la misma forma que un lector de su época, ya que como hemos dicho, el bagaje cultural que tiene un lector de su época no es el que tiene un lector de la época actual. De ahí que es importante leer una obra con cierto distanciamiento siempre acorde a la contextualización de la misma, porque lo que pueda parecer una simple cuestión de etiqueta, realmente no lo es.

De todas formas, todo lo fantástico está marcado por un elemento asombroso que convierte la lectura en diferente. Alejo Carpentier vio este elemento en América Latina cuando decidió publicar *El reino de este mundo* en 1949, aunque previamente ya había publicado el prólogo del mismo en 1948 en Caracas. En él explicaba lo real maravilloso de América, que servía además como un prólogo de la nueva novela latinoamericana. Según el autor, todo lo que se venía haciendo en el continente no dejaba de ser una inspiración extranjera, igual que sucedería años después con la ciencia ficción, pues recordamos que críticos como Pablo Capanna (1966) o Córdoba Cornejo (2005) decían que la ciencia ficción latinoamericana era una copia de la ciencia ficción que se hacía en Estados Unidos, aunque solo fue durante sus primeros pasos. A pesar de todo, después de vivir parte de su vida en París, el escritor cubano regresa al continente americano y funde lo que ha conocido en Europa con lo que ya había sabía de América para dar lugar a lo real maravilloso. Según Guadalupe Silva (2015), vemos ya en *El reino de este mundo* «el rechazo de la técnica vanguardista en favor de “la materia” americana (la materia como sustancia: “lo real”), y la articulación de este proyecto novelístico con una filosofía progresista de la historia» (55). En otras palabras, el escritor cubano rechaza lo que hay fuera para llevar a su máximo esplendor lo que hay dentro. En esta línea, Alexis Márquez Rodríguez (1982) encuentra en Carpentier un mundo real maravilloso, pues es capaz de «contraponer lo maravilloso de la realidad americana, natural y auténtica a lo maravilloso artificial, creado mediante una alquimia mental que él rechaza, o extraído de otras realidades no americanas» (56). De ahí que el teórico hable de universalidad de lo maravilloso en la realidad americana, pues «absolutamente todo lo americano está impregnado de maravilla y de portento» (56).

Así nos encontramos frente a la fusión de los dos conceptos: real + maravilloso. Por un lado, vemos lo que ha definido Guadalupe Silva (2015): la materia como sustancia: "lo real"; y, por otro, lo maravilloso de Todorov (1981). Como ya hemos dicho, lo real es la parte imposible de la realidad; sin embargo, al sumarle el elemento maravilloso, que es el efecto que recibe el lector frente a lo desconocido, nos encontramos con la inefabilidad del concepto perfecto para el escritor latinoamericano, pues, apoyándonos en Lacan (1977) y en Todorov (1981), podríamos decir que lo real maravilloso americano es la perfección más absoluta del efecto fantástico. Y Carpentier (1994) lo trae a colación a través del continente americano, ya que vuelve a los orígenes y a la historia de América Latina, junto a sus tradiciones indígenas, para mostrar a un ser humano cuya salvación se halla en lo real maravilloso: «Esto se me hizo particularmente evidente durante mi permanencia en Haití, al hallarme en contacto cotidiano con algo que podríamos llamar lo "real-maravilloso"» (4).

En palabras de Fernando Ortiz (1987), lo real maravilloso podría identificarse con el concepto de transculturación, es decir, la 'recepción por un pueblo o grupo social de formas de cultura procedentes de otro, que sustituyen de un modo más o menos completo a las propias'. El escritor cubano trae la cultura europea y la hace suya fusionándola con la americana, creando así el efecto de lo real maravilloso o, como dice el teórico cubano, la identidad transculturada del americano en «un romance castizo a lo añejo […] [entre] el varonil tabaco y la femenina azúcar» (12).

También podríamos hablar de hibridez. Diana Grullón (2010) dice a colación de ello que:

> Se puede explicar el proceso de creación de la cultura cubana como una especie de filtro que convierte lo que las fuerzas transnacionales traen a la isla en un producto resultado de su hibridez, siendo el filtro un catalizador-transformador que produce una relación de equivalencia entre un original y un resultado final. Lo que el cubano (y por extensión el americano) traduce para poder definirse es este mismo elemento híbrido que posee. (192)

Por ende, lo que reconoce el escritor en su novela es lo maravilloso. Convierte lo desconocido en conocido y su forma de ver el mundo en la de todos. Para Carpentier, lo real maravilloso es el producto mágico que explica y da a conocer la realidad americana, algo que para entonces había sido simplemente una copia colonizada por el resto del mundo, volvía a recuperar su identidad gracias al prólogo de *El reino de este mundo*,

pues el autor cubano le dio nombre a algo que hasta el momento tan solo había sido algo maravilloso para el hombre europeo. Carpentier recuperó la identidad al traer de nuevo la realidad americana: lo extraño, lo ajeno, lo indescifrable, lo hostil, lo contrario a la civilización.

El escritor debe dar a conocer el mundo maravilloso, mediante la naturaleza, mediante la historia, mediante el hombre. Para Patrick Collard (1991) lo maravilloso «no es bello por fuerza; ni es bello, ni es feo: es asombroso, por lo insólito. Todo lo insólito, todo lo asombroso, todo lo que se sale de las normas establecidas es maravilloso y lo real-maravilloso es lo que encontramos en estado bruto, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano» (110).

Ahora bien, lo real maravilloso no fue lo único que trató de dar a conocer la verdadera identidad americana. El realismo mágico en la palabra fue lo que utilizó, por ejemplo, Gabriel García Márquez para escribir *Cien años de soledad*. Pero no fue este último quien acuñó el concepto, fue el crítico alemán Franz Roh para describir una pintura que mostraba una realidad alterada. Arturo Uslar Pietri lo usó por primera vez en la literatura latinoamericana, concretamente en su ensayo *El cuento venezolano* en 1974: «Lo que vino a predominar en el cuento y marcar su huella de una manera perdurable fue la consideración del hombre como misterio en medio de datos realistas. Una adivinación poética o una negación poética de la realidad. Lo que a falta de otra palabra podrá llamarse un realismo mágico» (Bravo, 1991: 14-15).

En palabras de Oviedo y Pérez de Tudela (1999), la diferencia entre el realismo mágico y la literatura fantástica

> radica en el hecho de un mayor cientificismo –heredado del XIX– en la literatura fantástica, donde se pretende explicar lo extraño, aquello que ha provocado nuestra inquietud, mientras que el realismo mágico trata de ofrecer una variante subjetiva o inconsciente, mágica, de la realidad. El resultado es similar: se provoca la inquietud, la ambigüedad, la aparición de lo inesperado. Aspectos de todos ellos avalados por la vivencia de la naturaleza americana como lo otro, lo diferente. (329)

Se trata de una confluencia de movimientos que parten de una misma realidad, aunque finalmente terminan por separarse. Imbert (1975) dice al respecto del realismo mágico que este movimiento «en vez de presentar la magia como si fuera real, presenta la realidad como si fuera mágica» (42); al contrario pues que lo real maravilloso, presentando la magia como si fuera real. Esto en el realismo mágico podemos verlo por

ejemplo en la forma de narrar que tiene Gabriel García Márquez cuando habla de las mariposas amarillas en *Cien años de soledad*:

> Meme se dio cuenta de que se estaba achicharrando en la lumbre de su altivez, […] Fue entonces cuando cayó en la cuenta de las mariposas amarillas que precedían las apariciones de Mauricio Babilonia. Las había visto antes, sobre todo en el taller de mecánica, y había pensado que estaban fascinadas por el olor de la pintura. Alguna vez las había sentido revoloteando sobre su cabeza en la penumbra del cine. Pero cuando Mauricio Babilonia empezó a perseguirla, como un espectro que solo ella identificaba en la multitud, comprendió que las mariposas amarillas tenían algo que ver con él (García Márquez, 2012: 402-403)

Queda reflejada aquí la magia del amor y de la soledad entre estos dos personajes –Meme y Mauricio– a través de las mariposas amarillas. A medida que el amor va creciendo, las mariposas amarillas se hacen mucho más intensas, llegando a desesperar a quienes las presencian.

Por el contrario, como vemos en *El reino de este mundo*, la única salvación posible que encuentra el personaje de Mackandal, un personaje que domina las fuerzas de la naturaleza con sus hongos y sus iniciaciones en la metamorfosis, será transformarse en mariposa. Así pues, al final del mismo, Ti Noel desaparece también e igual que Mackandal, nadie sabe qué ha sido de él: «Salvo, tal vez, un buitre mojado, aprovechador de toda muerte» (Carpentier, 1994: 136). Se deja el destino de Ti Noel a la imaginación, situación parecida a la que vivió Mackandal.

Tanto en una novela como en la anterior, el *íncipit* se establece a partir de un viaje, quizá pueda ser entendido incluso como un viaje de iniciación, es decir, tanto lo real maravilloso como el realismo mágico se vislumbra en las primeras páginas del libro a partir de ese momento.

Aun así, llega a entenderse por parte de la crítica que lo real maravilloso funciona como una exaltación de un mito del paraíso, mientras que el realismo mágico destruye ese mito. *El reino de este mundo* por ejemplo termina con un ambiente de libertad, al contrario que *Cien años de soledad*, que termina con un ambiente de soledad. Tenemos el uno y el otro. En la primera el protagonista se convierte en buitre (o se imagina) y en la segunda la familia Buendía termina siendo arrasada junto a lo último que queda de la ciudad de Macondo.

> Entonces dio otro salto para anticiparse a las predicciones y averiguar la fecha y las circunstancias de su muerte. Sin embargo, antes de llegar al verso final ya habría comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos, y que todo lo escrito en ellos era irrepetible desde siempre y para siempre porque, las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra. (García Márquez, 2012: 549-550)

De esta manera, el escritor latinoamericano recupera así en el continente el terreno de lo asombroso, algo que el viajante europeo les había robado con las crónicas de Indias. Tanto lo real maravilloso como el realismo mágico le sirven para volver a sus orígenes, para regresar a su utopía maravillosa. De nuevo pueden volver a ficcionalizar el mundo sin tener que depender del extranjero. Los autores latinoamericanos dejan de ser turistas de sus propias tierras y pueden volver a crear sus propias influencias para lo que sería la novela nueva.

Todo ello tendrá gran influencia en los años que vendrían después, desde las disciplinas del arte hasta las disciplinas de lo literario. Incluso dejará de hablarse de literatura fantástica para referirse en muchos de los casos a la ya citada literatura neofantástica. Y de aquí partirán muchos rasgos de la ciencia ficción latinoamericana.

De algún modo, atendiendo a las ideas de Todorov (1981), podemos hacer alusión a que un texto fantástico puede moverse entre lo extraño y lo maravilloso, lo real y lo irreal, lo natural y lo sobrenatural y lo textual y lo extratextual. Asimismo, tras la lectura de Borges, el surgimiento en Latinoamérica de lo real maravilloso y, la llegada, por ende, del realismo mágico a su literatura, muchos fueron los escritores que llevaron la visión fantástica a su máximo apogeo, cabe destacar a Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares, Ernesto Sábato, etc. Quizá los más importantes sean los ya mencionados. De aquí en adelante nos referiremos a su literatura como textos pertenecientes al género fantástico; no obstante, hay teóricos como Lidia Morales Benito (2011) que argumenta que antes de Borges ya se hablaba de una literatura fantástica, en el siglo XIX, con escritores como Poe o Lovecraft; por lo que, ya en el siglo XX, con Borges o Cortázar, es necesario hablar de un género neofantástico. Según ella, lo neofantástico es «una adaptación del elemento insólito» (132). Por otra parte, como ya hemos visto, Jaime Alazraki (2001) también hace alusión al género neofantástico. Para ello, se apoya en una distinción previa, discrepando de Todorov (1981): lo maravilloso no pertenece a lo fantástico.

Según Morales Benito (2011), «los relatos fantásticos hispanoamericanos de Cortázar y Bioy sustituyen los monstruos y vampiros de los relatos clásicos de Poe y Maupassant por sujetos y objetos concretos y tangibles» (133). Esta estudiosa afirma que «la literatura fantástica se mueve entre el miedo y el terror recurriendo a elementos inexistentes e irracionales» (132). Así pues, Roger Caillois (1966) afirma que «en lo fantástico, lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal, [por oposición al mundo de lo maravilloso], naturalmente, poblado de dragones, de unicornios y de hadas» (11).

Asimismo, Lidia Morales (2011) asegura que la literatura neofantástica nació con *La metamorfosis* de Kafka (1883-1924), como corriente posterior a lo fantástico, y esta autora lo diferencia de la literatura fantástica, «claramente inverosímil, la narración neofantástica genera una nueva realidad a partir de un hecho inverosímil que se transforma en verosímil, pues el lector lo acepta e integra en su realidad» (133). De esta manera, Jaime Alazraki (2001) viene a decir que el relato neofantástico ya no depende tanto de los seres extraordinarios, como sí lo hace de la realidad, que es la auténtica extraordinaria. En ellos el hombre es quien consigue que lo insólito desestabilizado vuelva al orden lógico de las cosas con el fin de hablarse a sí mismo para establecer de nuevo las reglas de la verosimilitud. Alazraki (1994) presenta así su propuesta del género en relación a la figura de Julio Cortázar:

> Para distinguir el sentido de ese esfuerzo cortazariano del que animaba el proyecto fantástico del siglo pasado, propuse el nombre de neofantástico. No por mero (y a la larga estéril) afán clasificatorio, sino para alcanzar una comprensión más precisa de esas desconcertantes imágenes con que nos confronta el arte de Julio Cortázar. (143)

Esto podemos verlo en dos relatos distintos, uno fantástico y otro neofantástico, según el teórico argentino. El relato fantástico puede ser perfectamente el mismo que hemos utilizado de Lovecraft con anterioridad, "El intruso". Como ya hemos visto, el protagonista de este relato, una vez que asume que es un ser de otro mundo, decide cumplir con su función de no muerto y quedarse en esa parte de la no vida. El protagonista de esta historia es la propia inverosimilitud de este relato, lo único que podría haber hecho para transformar lo inverosímil en verosímil sería volver a la tumba

de la que había salido, de su "castillo", y descansar en paz. Pero esto no queda reflejado; por lo tanto, sigue Lovecraft en su estela de lo fantástico.

> Ahora frecuento a los burlones y amigables demonios del viento nocturno, y juego durante el día entre las catacumbas de Nephren-Ka, en el prohibido e ignoto valle de Hadoth, en el Nilo. Sé que la luz no es para mí, excepto la de la luna sobre las pétreas tumbas de Neb; ni tampoco otras alegrías que las de los indescriptibles festejos de Nitokris bajo la Gran Pirámide, aunque en medio de mi nuevo salvajismo y libertad casi daría la bienvenida a la amargura de la soledad. […] tengo siempre presente que soy un intruso; forastero en este siglo y entre quiénes aún son hombres. (Lovecraft, 2007: 209)

Por otra parte, si como relato neofantástico seleccionamos el cuento de Julio Cortázar: "Instrucciones para ser John Howell", por ejemplo, vemos que este cuento trata sobre un personaje que llega a un teatro y se enfrenta a una situación inverosímil. El espectador no se cree la obra que está viendo y, por tanto, un acomodador se acerca a él y le pide que le acompañe. Es entonces cuando nace lo inverosímil: el cartel de actores le pide a nuestro personaje que se encargue él mismo de hacer de John Howell, para que así el público pueda creerse la obra. Y sin diálogo previsto, el personaje acepta. Sin embargo, finalmente tiene que huir de lo inverosímil para encontrarse a sí mismo, por y para ser hombre de nuevo, aun encontrándose con otros seres que han intentado ser él mismo también y tampoco lo han conseguido. Recordemos el siguiente fragmento:

> "Es típico de los aficionados, creen que pueden hacerlo mejor que los otros, y al final no sirve de nada". […] "No puedo seguir huyendo siempre sin saber". Sintió el olor alquitranado de los fardos, su mano como hueca en el aire. Unos pasos corrían alejándose; Rice se agachó, tomando impulso, y partió en la dirección contraria. A la luz de un farol vio un nombre cualquiera: Rose Alley. Más allá estaba el río, algún puente. No faltaban ni puentes ni calles por donde correr. (Cortázar, 1994: 579)

En este caso, el autor del cuento enfrenta a su personaje a lo inverosímil para salvarlo de nuevo después, porque si no lo salvara, volvería a caer en lo fantástico y no sería, según Alazraki (2001), un cuento neofantástico.

Aun así, esto nos servirá para entender que a partir de escritores como Borges o Cortázar, el tratamiento que se le ha dado al relato fantástico ha sido innovador. De ahí que la ciencia ficción revolucionaría también el campo de estudio al convertirse, de alguna forma, en una ampliación analítica del género neofantástico.

De algún modo, podemos pensar que la literatura asombrosa en Latinoamérica se mueve entre lo inverosímil y la locura, no se trata ya de una cuestión de extrañeza o maravilla, como sí de un viaje personal hacia el interior de uno mismo, como ya hemos visto en Cortázar.

Por lo tanto, en este punto hay que hacer hincapié en un existencialismo patafísico. Esto quiere decir que para entender de verdad el campo de estudio del escritor asombroso hace falta entender cómo piensa él mismo. Esto nos recuerda a lo siniestro de Freud (1992a), aunque es pues una amplitud del campo siniestro, ya que la locura llega a traspasar lo siniestro, es lo que queda, por así decirlo, es el resultado final de lo terrorífico. Si el pasado era la extrañeza y lo siniestro el presente, la locura es el futuro, lo que nos queda.

En este caso, Alazraki (1944) habla de que el escritor siente junto a sus personajes miedo y duda existencial. Aquí el cuento de Cortázar anterior nos sirve como apoyo. El escritor consigue que su personaje sienta vértigo al entrar por ese monstruo que es el infierno al que se va a enfrentar: el escenario. Sin embargo, no es el único cuento de Cortázar al que podemos aludir, pues cualquiera de sus cuentos nos refleja este miedo existencial que, de algún modo, lo muestra el escritor argentino como una tremenda monstruosidad. Aunque como bien afirma el teórico, Cortázar no está interesado «en asaltar al lector con los miedos y horrores que han sido definidos como los rasgos distintivos de lo fantástico puro o tradicional» (62). En "Axolotl", el personaje llega a un acuario y queda extasiado por la presencia de ese animal y, hasta que no consigue traspasar la cristalera del mismo, no se dejará de aferrar al miedo y a la duda de vivir "como si" (Cervera Salinas, 2017: 39), porque es solo entonces cuando deja atrás ese miedo y se transforma en eso que verdaderamente quiere ser: un axolotl.

> Él volvió muchas veces, pero viene menos ahora. Pasa semanas sin asomarse. Ayer lo vi, me miró largo rato y se fue bruscamente. Me pareció que no se interesaba tanto por nosotros, que obedecía a una costumbre. Como lo único que hago es pensar, pude pensar mucho en él. Se me ocurre que al principio continuamos comunicados, que él se sentía más que nunca unido al misterio que lo obsesionaba. Pero los puentes están cortados entre él y yo porque lo que era su obsesión es ahora un axolotl, ajeno a su vida del hombre. […] Ahora soy definitivamente un axolotl, y si pienso como un hombre es solo porque todo axolotl piensa como un hombre dentro de su imagen de piedra rosa (Cortázar, 1994: 384)

El personaje de este relato hace por así decirlo una transmigración[56] de un cuerpo a otro. En el momento en que el observador se siente axolotl está produciéndose el proceso de transmigración. Así al final siente que él mismo es un axolotl y su propio yo ahora es el otro, porque todo hombre necesita despojarse de su esencia para llegar a ser quien quiere ser. La otredad en este plano es quien funciona como salvadora de nuestro protagonista. Al final el propio axolotl (el hombre), desea que él mismo escriba sobre él en un cuento y reproduzca a su especie de forma textual, para llegar a ser, como diría Borges, inmortal.

Se está produciendo una reproducción mimética del propio yo en los productos fantásticos creados por el escritor. Aun siendo reales, el creador demiurgo los convierte en fantásticos, como el personaje de una obra de teatro o el axolotl. A través de *La República* de Platón, se puede entender que la mímesis es solo la apariencia sensorial de imágenes exteriores que constituyen el mundo opuesto de las cosas: « […] si quieres tomar un espejo y darle vueltas a todos lados: en un momento harás el sol y todo lo que hay en el cielo; en un momento, la tierra; en un momento, a ti mismo y a los otros seres vivientes, muebles, plantas y todo lo demás de que hablábamos» (2008: 355). Por ende, el axolotl aquí funciona como espejismo del propio protagonista, no es más que el espejo inerte de nuestro personaje. De ahí que al final, el axolotl sea quien se sienta hombre, porque nos está enseñando que él es él y el otro.

Adolfo Bioy Casares muestra ese otro lado de las cosas también en *La invención de Morel*, donde igual que los cuentos fantásticos anteriores, comienza con un viaje, pues «en el viaje sucede todo» (Bioy Casares, 1991: 114). De la misma forma que decía Dante en *La divina comedia*: "¡Oh, vosotros los que entráis, abandonad toda esperanza"[57]. De algún modo se relaciona con lo que venimos diciendo. Emprender un viaje significa saber que se trata de un camino de ida, pero no de vuelta, porque haya regreso o no, nunca volvemos a ser los mismos, tal y como hemos visto en "Axolotl". Ya lo decía Heráclito: "No nos bañamos dos veces en las aguas de un mismo río", porque el agua va avanzando, nunca es la misma agua.

56 Transmigración es la transformación del espíritu de un cuerpo y alma a otro, proceso que tiene lugar necesariamente siempre que un tal vehículo compuesto muere o se genera otro, como narra Carpentier (1994).

57 Alighieri, Dante (1986): *La divina comedia*, ed. Ángel Chiclana Cardona. Madrid: Espasa Calpe, col Austral.

El protagonista de esta historia viaja a una isla, donde pretende buscar su única salvación posible. Aquí se encontrará, tal y como dice Roberta Previtera (2014), a personajes de otra dimensión, personajes que se mueven en una realidad dominada por leyes distintas a la que el protagonista conoce, «en este territorio 'otro', que se parece a la realidad, pero dominado por leyes diferentes, desconocidas e inexplicables» (229). De ahí que veamos a Bioy Casares como un autor neofantástico o, más concretamente, de ciencia ficción. Aquí el escritor argentino nos presenta a un personaje que descubre una máquina capaz de proyectar vida. Esto es, capaz de proyectar imágenes de personas que imitan estar vivos. No obstante, en realidad los personajes no están vivos, son simplemente simulacros de personas que un día fueron grabadas para convertirse en seres inmortales. Sin embargo, nuestro personaje lo desconoce totalmente, ya que para él son personas normales y corrientes, en un primer momento.

> Ha sido, otra vez, como si no hubiera visto. No cometí otro error que el de permanecer callado y dejar que se restableciera el silencio. Cuando la mujer llegó a las rocas, yo miraba el poniente. Estuvo inmóvil, buscando un sitio para extender la manta. Después caminó hacia mí. Con estirar el brazo, la hubiera tocado. Esta posibilidad me horrorizó (como si hubiera estado en peligro de tocar un fantasma). (Bioy Casares, 1991: 59)

Para entender esta idea con la que juega el escritor argentino, es importante atender a lo que dice Baudrillard (1978): «La abstracción ya no es la del mapa, la del doble, la del espejo o la del concepto. La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal» (5). Así pues, las imágenes de personas que veía el protagonista de *La invención de Morel* no eran más que simulacros fabricados como una invención de la máquina de Morel.

Como ya dijimos anteriormente, esta novela inauguraba el género de la ciencia ficción en América Latina, antes que *Ficciones* de Jorge Luis Borges. Asimismo, la máquina de Morel lo que hace es captar el alma de los personajes y darles movimiento, igual que hace la cámara de video (Crary, 2008); sin embargo, el protagonista desconocía esa tecnología, por lo que se estaba enfrentando a lo desconocido, a lo maravilloso, a lo fantástico, a la ciencia ficción. Bioy Casares nos muestra cómo los personajes se convertían en inmortales a partir de una obra anticipada a su tiempo. A partir de la máquina de Morel, el protagonista decide asesinarse para poder ser inmortal

y vivir de la mano de Faustina para siempre. De esta forma, igual que anticipábamos, se trataba de un viaje de ida, pero no de vuelta. Aun así, el protagonista ha aceptado su condición de simulacro, su condición de persona, su propia naturaleza. Ha aceptado ser hombre siempre para no ser nunca nada.

Por otro lado, podemos hablar de *homo ludens* como justificación del ser, como sucede con el miedo existencialista que traspasa Julio Cortázar en sus cuentos. Johann Huizinga (2003) habla de este concepto para referirse a que todo el ser humano es juego, destaca que el acto de jugar es consustancial a la cultura humana. Por ello, hay que situar la figura del *homo ludens* en el género que estamos tratando y no la del *homo sapiens*, pues en cierto modo, los autores que hemos analizado crean ciertas situaciones para jugar, para enfrentarse a ese miedo existencial, para creerse inmortales también, pues «all play has its rules» (11). De ahí que Cortázar plantee situaciones inverosímiles a sus personajes, situaciones con las que pueden jugar en el territorio de lo desconocido, lo mismo que hace Bioy Casares en *La invención de Morel*, jugando con su protagonista, engañándole, haciéndole creer que está viendo personas en una isla que en realidad está vacía.

Por tanto, es necesario hablar de la visión existencialista para hacer referencia a ese *homo ludens*. Todo es juego y es vida, pero también todo es tiempo. Ernesto Sábato (1993) asegura que el hombre moderno no debe refugiarse en el pasado, en el presente o en el futuro, sino que debe aventurarse a indagar en la eternidad, de ahí la mención que hicimos de forma precedente al existencialismo del "como si" que analiza Vicente Cervera Salinas (2017). El autor argentino refleja esta idea en su novela *El túnel* (1948), donde el artista Juan Pablo Castel vive cada momento de su vida como si fuera el último, con ansiedad, preocupándose continuamente acerca del porqué de las cosas y el porqué de las personas. Lo que no hace es buscar una salida alternativa al cúmulo de sus problemas, que es el sentimiento tan profundo que persigue en María Iribarne. No lucha por la eternidad del tiempo, lucha por la eternidad de ese instante, algo que le lleva a asesinarla: «Bastará decir que soy Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Iribarne» (Sábato, 1991: 61).

De ahí que Julio Cortázar inventara un ser atemporal cuya única finalidad era no ser devorado por el tiempo ni por la propia existencia: el cronopio. En este lado de las cosas, el escritor argentino buscaba salvarse a partir del cronopio, cuya significación

verídica era: ‘opio de cronos’, es decir, el sueño del dios del tiempo. A través de los cronopios el escritor conseguía asesinar el tiempo. En “Flor y cronopio”, tenemos lo siguiente:

> Un cronopio encuentra una flor solitaria en medio de los campos. Primero la va a arrancar, pero piensa que es una crueldad inútil y se pone de rodillas a su lado y juega alegremente con la flor, a saber: le acaricia los pétalos, la sopla para que baile, zumba como una abeja, huele su perfume, y finalmente se acuesta debajo de la flor y se duerme envuelto en una gran paz. La flor piensa: «Es como una flor». (Cortázar, 1994: 500)

Vemos aquí el juego del autor, el *homo ludens* del que hablamos y el asesinato del tiempo. Tenemos pues en este cuento presuntamente infantil la contraposición de una idea existencialista como es el pasar del tiempo y la despreocupación por el mismo. El cronopio es aquel que no piensa en la angustia vital, simplemente vive y deja vivir.

Y esta es la principal razón del escritor de ciencia ficción: hallar la inmortalidad a través de las palabras y a través de la ciencia. Tal y como afirmaban teóricos como Scholes y Rabkin (1982), la ciencia ficción radica en el espejismo del hombre. Esto significa que en las ficciones se especula sobre lo desconocido, ya sean ideas, ya sean mundos, ya sea vida, «con el creciente sentido del tiempo de la humanidad con un viaje inexorable hacia lo desconocido» (11). Mientras la curiosidad del hombre se base en especular sobre el más allá ya sea bueno o sea malo, la posibilidad de una otredad es posible. Igual que cuando el hombre sueña, inconscientemente está creando mundos paralelos dentro del subconsciente. Igual que la imaginación no tiene límites, tampoco lo tiene la especulación. Por esta razón, hemos hablado de literatura especulativa para referirnos a nuestro género.

De esta manera, la ciencia ficción que nos encontramos en Latinoamérica a raíz de esta literatura fantástica (o neofantástica) que se venía haciendo tras la publicación de *La invención de Morel* de Bioy Casares en 1940 y *Ficciones* de Jorge Luis Borges en 1944 es profundamente existencialista debido a la época que le ha tocado vivir. Mientras en Estados Unidos se encontraban en plena Era de Oro (1938-1946) con autores como Isaac Asimov, Ray Bradbudy, Frederik Pohl, A. E. van Vogt, Arthur C. Clarke, Alfred Bester, Theodore Sturgeon, etc., en Latinoamérica publicaban pioneros del género como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Alejo Carpentier, Adolfo Bioy Casares, Ernesto Sábato, etc. Estamos hablando pues de autores que, si decimos que eran autores de

ciencia ficción, realmente estamos mintiendo, pues la ciencia ficción que publicaban estaba encriptada en el género fantástico.

Tal y como afirma Silvia Kurlat Ares (2012), «la mayor parte de la ciencia ficción latinoamericana descree de o niega toda relación con la literatura de masas producida a nivel local y tiende a trazar sus filiaciones estéticas e ideológicas con narradores y pensadores que han sido constitutivos del canon» (17). Estamos de acuerdo en que, como venimos afirmando, la ciencia ficción que se hacía en América Latina ha optado por tomar como base la ciencia ficción que se venía haciendo en Estados Unidos, debido a factores editoriales y comerciales.

Más tarde vino la nueva novela latinoamericana y más tarde el boom; por lo tanto, no podemos hablar de una ciencia ficción propia como tal en Latinoamérica hasta después de la globalización. Hasta que los mercados no se expandieran, era imposible crear una ciencia ficción que no estuviera basada en otra ciencia ficción. Los mercados latinoamericanos no se atrevían a invertir en novelas originales.

Cuando Guillermo Roz (2007) habla de ciencia ficción se refiere al escaso apoyo institucional y económico que ha recibido la producción literaria de la ciencia ficción. Los escritores latinoamericanos de finales de siglo XX se han servido de Internet para publicar sus relatos y sus historias debido a esto que nos relata Guillermo Roz: « […] las características socioeconómicas de una región del mundo castigada se mezclan o son el origen de ciertas reivindicaciones» (s. n.). Hay que decir que los pocos productores de historias que se juntan para hablar del género, comienzan y terminan en Internet, como un fenómeno *freak* muy selecto.

Como bien destaca de nuevo Guillermo Roz (2008), si hacemos un rastreo de ciencia ficción en Latinoamérica, al margen de la literatura de Jorge Luis Borges, Leopoldo Lugones, Adolfo Bioy Casares o los demás escritores mencionados anteriormente, si queremos ahondar en el género hemos de acudir a las revistas *Más allá* (1953-1957), de Argentina, donde publicaba el crítico Pablo Capanna, uno de los teóricos más importantes de la ciencia ficción latinoamericana; *Emoción* (1934), *Los cuentos fantásticos* (1948) y *Enigmas* (1955), en México. Aunque ya más adelante encontramos importantes revistas como *Ciencia y desarrollo* (1970), *Umbrales* (1992) y la edición de *Asimov* en español (1994). Aun así, en palabras de Miguel Ángel Fernández (2017):

> Hay que reconocer que la forma en que se ha investigado hasta ahora la ciencia ficción en Latinoamérica no ha sido la más indicada. […] Es necesario reconocer una problemática particular de la ciencia ficción de las regiones periféricas, que importa tanto a los propios países de estas regiones, como a los estudios generales de la ciencia ficción. […] Básicamente, los trabajos que han intentado dar a conocer la ciencia ficción latinoamericana han sido cronologías o historias de las contribuciones hechas por el subcontinente a la ciencia ficción universal. Esto resulta tan equivocado como pretender escribir la historia económica de un país a partir de sus relaciones comerciales con otras naciones. (s. n.)

Por tanto, hay que tener en cuenta que para abordar el género de la ciencia ficción en Latinoamérica disponemos de investigaciones no tan rigurosas sobre las producciones de ciencia ficción locales. De esta forma, los acercamientos al género desde una perspectiva latinoamericana son escasos, casi inexistentes. Los países donde realmente la ciencia ficción ha conseguido influir más que en el resto han sido Argentina, Chile, Cuba y México. En otras palabras, en estos países la ciencia ficción ha tenido cierto impacto en el mercado literario, aunque también lo ha tenido en Internet más que en otros países del continente. Los demás países no han tenido una producción tan exhaustiva, por lo que hace difícil su estudio y su relación con el resto.

Según Miguel Ángel Fernández (2005), la información disponible en relación a la producción de revistas de ciencia ficción en Latinoamérica es de 981 revistas y *fanzines*, 102 cuentos publicados en recopilaciones no especializadas, 253 antologías, 373 novelas y 134 ensayos, provenientes de 15 naciones de América Latina; es decir, casi el 60% de ellas, con excepción de las Antillas Menores, Belice, Guyana Francesa, Haití, Honduras, Jamaica, Panamá, Paraguay, Puerto Rico y Surinam. Entre ese 60% encontramos 623 títulos en Argentina, seguido por México (459 títulos), Brasil (330 títulos), Chile (111 títulos) y Cuba (76 títulos).

A pesar de todo, hasta la década de los sesenta y setenta no podemos hablar de una importante época en la ciencia ficción latinoamericana, tanto en calidad como en cantidad. Andrea Bell (2003) asegura que entre los factores señalados destacan: un mayor acceso a traducciones de textos europeos y estadounidenses, el giro de la temática hacia las ciencias sociales y las humanidades, la publicación regular de revistas nacionales e importadas, el surgimiento de editoriales especializadas en el género y un factor importante de carácter político, es decir, que Latinoamérica se encontraba bajo regímenes burocráticos autoritarios.

Entre los autores más importantes de esta época dentro del género que aquí abarcamos, según la panorámica de Bell (2003), podemos destacar a Angélica Gorodischer (1928), Eduardo Goligorsky (1931) y Alberto Vanasco (1925-1993) en Argentina; Jerônimo Monteiro (1908-1970) y André Carneiro (1922-2014) en Brasil; Antoine Montagne (1921-2013) y Alejandro Jodorowski (1929) en Chile; Miguel Collazo (1936-1999), Manuel Herrera (1942) y Ángel Arango (1926-2013) en Cuba; Carlos Olvera (1941-2013) y Alfredo Cardoña Peña (1917-1995) en México; José B. Adolph (1933-2008) en Perú; Mario Levrero (1940-2004) y Tarik Carson (1946-2014) en Uruguay; y Luis Britto García (1940) y Pedro Berroeta (1914-1997) en Venezuela.

No obstante, durante la crisis mundial producida a partir de los años setenta y ochenta, volvió a producirse una decadencia del género en el continente. En este contexto, los escritores dejaron de escribir u optaron por exiliarse; sin embargo, los esfuerzos por mantener vivo el género no se extinguieron del todo, ya que durante esta época por ejemplo salieron a la luz revistas en Argentina como *El Péndulo* (1979) o *Minotauro* (1964).

Aun así, durante los años noventa, la evolución del género fue creciendo, tal y como veremos en los próximos capítulos, no solo en los países donde el género ya ha tenido una historia –Argentina, Chile, Cuba o México, incluso los demás mencionados–, sino también en el resto de países del continente latinoamericano.

Como veremos en los próximos apartados, la literatura del asombro llega poco a poco a su máximo esplendor, superando obstáculos para poder publicar y superando al propio mercado editorial, que finalmente es quien debe aprobar la publicación de las obras. Todos los países tendrán representantes dentro del género fantástico: Carlos Gardini (1948-2017) o Marcelo Cohen (1951) en Argentina, Alberto Chimal (1970) o Pepe Rojo (1968) en México, Hugo Correa (1926-2008) o Alberto Rojas (1970) en Chile, Osvaldo González (1938) y Juan de Urraza (1974) en Paraguay, Ana Solari (1957) o Carlos María Federeci (1941) en Uruguay, René Rebetez (1933-1999) o Antonio Mora Vélez (1942) en Colombia, Edmundo Paz Soldán (1967) o Miguel Esquirol (1980) en Bolivia, Clemente Palma (1872-1946) o Pedro Novoa (1974) en Perú, José Urriola (1971) o Fedosy Santaella (1970) en Venezuela, Cristian Londoño (1973) o Carlos Béjar Portilla (1938) en Ecuador, Enrique Tarazona (1944) o Odilius Vlak (1976) en República Dominicana, Pedro Cabiva (1971) en Puerto Rico, Mario Gallardo (1962) en

Honduras, Julio Calvo Drago (1969) en Guatemala, Joge Galán (1973) o Álvaro Menén Desleal (1931-2000) en El Salvador, Jessica Clark Cohen (1969) o Alí Víquez Jiménez (1966) en Costa Rica, Ariel Agrioyanis (1977) en Panamá, Alberto Sánchez Argüello (1976) en Nicaragua o Daína Chaviano (1957) en Cuba.

Dentro de muchos otros escritores que podríamos haber nombrado, como vemos, prácticamente todos los países del continente latinoamericano tienen representación dentro del territorio de la ciencia ficción. Sin embargo, no son todos, pues cada país tiene cada vez más un público más amplio con una estela de escritores más extensa. De ahí que nos veamos obligados a hacer una selección muy precisa.

Tras la introducción de la sociedad en la era de la información y la comunicación, la globalización –Bauman (1999) y Castells (1998)– y la reducción de periferias y ampliación de centros dentro de la sociedad –Martín-Barbero (2002)–, la expansión del género facilitó la producción de los escritores, de ahí que a partir de los años noventa, el género diera un vuelco total dentro del continente latinoamericano. Así pues, a continuación, veremos cómo influyó a nivel global la ciencia ficción latinoamericana y qué tendencias se reflejaron en el lado de acá en relación al lado de allá.

3.3. DIMENSIÓN UTÓPICA

La dimensión utópica en América Latina puede ser vista desde diferentes ángulos apoyados en un espacio-tiempo variable, dependiendo desde qué parte se visite –Europa o América–, el continente puede ser un descubrimiento, una invención o una simple reinserción dentro del periodo occidentalista. En este apartado vamos a estudiar las distintas posibilidades de Latinoamérica teniendo presente la evolución que ha tenido su estudio a lo largo de los últimos años. De ahí que dividamos este apartado en tres subapartados menores, siendo esta una división supratemporal de la crítica: tiempo pasado, tiempo presente y tiempo futuro. En otras palabras, la utopía en América Latina, la distopía como ciudad imaginada y el futuro como metáfora.

3.3.1. La utopía en América Latina

Cristóbal Colón llegó a las Indias el 12 de octubre de 1492 mediante un mandato aprobado por los Reyes Católicos. Es el momento en el que el hombre europeo llega al continente supuestamente asiático y se desencadena el choque cultural cuando se da cuenta de que no está en las Indias: está en América. Se produce por tanto el fin de la Edad Media, lo cual desemboca en un cambio de mentalidad del hombre de la época. Este deberá de nuevo aprender a pensar, ya que al pensamiento humanista se le desbaratan todos los planes. Entre otras cosas, la Iglesia siempre había mantenido una visión trinitaria del mundo. La geografía del plano terrestre era perfecta porque estaba apoyada en la Santa Trinidad, no podían existir más continentes, pero, sobre todo, según Fernández Herrero (1994b),

> significa la aparición de una «Cuarta Parte» del Orbe, que viene a añadirse al mundo de estructura trinitaria hasta entonces conocido: hasta el momento, las partes del mundo eran tres (Europa, Asia y África), como tres eran los magos que adoraron al Niño Jesús, representando cada uno a una de estas tres partes; tres eran las personas de Dios, tres las partes del Mundo del Más Allá (cielo, purgatorio e infierno) y tres las facultades del hombre (memoria, inteligencia y voluntad). (109-110).

Sin embargo, Cristóbal Colón llega a un continente nuevo y se produce el fin de una mentalidad y el comienzo de otra nueva. El hombre moderno debe aprender a pensar, debe aprender a ver la realidad desde otro punto de vista, pues las ideas que había tenido hasta el momento ya no le sirven para enfrentarse a esa nueva parte del mundo. Tanto en el espacio como en el tiempo, el hombre europeo está perdido. Se ha dado cuenta de que no tenía razón, se ha dado cuenta de que no vivía en un plano, sino en un orbe.

Desde 1492, América fue para el hombre europeo una forma de hallar una vida mejor, ya que en Europa era imposible. He aquí la primera búsqueda utópica. La tesis de O'Gorman es contundente: América fue inventada, «a la posibilidad, en una palabra, de realizar en América otra Europa, y ese fue el ser, por consiguiente, con el que, en el orden moral, fue inventada aquella» (O'Gorman, 1984: 135). Cuando Colón se pensaba que había encontrado el paraíso al encontrar el río Orinoco, se descubrieron también viejos mitos como El Dorado o Jauja. Por esta razón los cronistas enviaban cartas a los

consejeros españoles describiendo una realidad maravillosa a la que había que nombrar. En dichos escritos hablaban de pasajes paradisíacos, especies maravillosas, alimentos diferentes, etc.

Aun así, cuando se habla de una América descubierta, el propio concepto se refiere al descubrimiento del hombre europeo, a pesar de que los escandinavos ya hubieran estado en Norteamérica, debido a que están prácticamente en tierras contiguas (Fernández Herrero, 1994b). Los indígenas, por ejemplo, tenían un tiempo histórico diferente al nuestro, no existía un antes de Cristo. Por eso mismo, el indígena ajustó el calendario para occidentalizarse. Esto lo explica Morales Padrón (*apud* Fernández Herrero, 1994b) teniendo en cuenta le terminología de Jaspers, exponiendo que el hombre deja atrás la Edad Mítica 500 años antes Cristo, «la cultura mítica del Nuevo Continente va siendo integrada en el tiempo histórico del Occidente» (105). Sin embargo, en América, cuando el hombre europeo llega, el indígena sigue teniendo esa visión mítica de la realidad, quien aún no se cuestionaba su propia existencia.

Por otra parte, es importante recordar que en el pensamiento de Tomás Moro el término ‘utopía’ estaba ligado al concepto de irrealidad y de perfección. Por ello, los españoles acuñaron dicho concepto para encuadrar el continente descubierto dentro del mismo. América se convertía en la utopía europea. El hombre mismo se dio cuenta de que en Europa no había forma de reconstruir la civilización, ya que después de tantos siglos de historia, el hombre se había contaminado de todos los males posibles; por lo tanto, la única forma era partir de cero en un espacio geográfico nuevo y crear la sociedad perfecta. Así es como se plantea la utopía en América, según Sánchez Sorondo (2010), «como si esto no fuera suficiente, los rumores habían unido un mito con otro, y también señalaban la existencia del fabuloso reino de El Dorado en la misma dirección» (204).

Aunque no fue utópico para todos, pues una civilización construyó otra civilización haciendo una cruzada cristiana (Fernández Herrero, 1994b). De esta manera, los indígenas trataron de dioses a los europeos, lo cual favoreció la colonización. Así fue como se fue forjando la utopía europea, con mano de obra indígena y con reyes europeos. De todas formas, más tarde los indígenas serían protegidos y traerían mano de obra africana para producirse después las independencias.

Pero lo importante es el tratamiento que el hombre europeo le concede al nuevo espacio: el paraíso, la utopía, lo perfecto. Así pues, se levantaron ciudades cuyos modelos eran europeos, fabricando así mediante una evocación utópica de crear un nuevo reino de Dios sobre la Tierra. De esta manera, se luchó también por mantener el imaginario europeo. De ahí que las poblaciones del nuevo continente recibieran nombres como Nueva Granada o Nueva España. Se intentó de una forma o de otra recrear una vida mejor de lo que se venía viviendo el Viejo Mundo. El Nuevo Mundo sin lugar a dudas era la única salvación posible del hombre europeo.

Hay distintas teorías que hablan sobre el descubrimiento, la inclusión, la invención, la reinvención o la inversión del continente americano. Formalmente se conoce como el descubrimiento de América; sin embargo, nadie descubrió nada que no estuviera ahí antes. En otras palabras, dicho descubrimiento podría traducirse como la inclusión de América (Fernández Herrero, 1994a), la cual ya hemos mencionado: Se habla de inclusión porque tras la llegada, se adaptó el Nuevo Mundo al tiempo del Viejo Mundo. Por otra parte, podemos hablar también de invención de América (O'Gorman, 1984). Esta idea radica en la categorización de la unidad, además de catalogarla como el lugar perfecto para crear su utopía, para retomar el tiempo histórico y hacerlo, así, en un espacio nuevo y diferente. Podemos hablar también de reinvención de América (García Jordán, 2017), pues si entendemos que «en la América anglosajona se cumplió la promesa que, desde el siglo XV, alentaba el mesianismo universalista propio a la Cultura Occidental» (O'Gorman, 1984: 158), podemos comprender que al hablar de reinvención de América Sarmiento está hablando de inventar otra utopía sobre la utopía ya creada. Y, por último, también podríamos hablar de inversión de América (Abellán, 1979) cuando nos referimos a la recuperación del hombre nuevo a partir de las ideas del hombre viejo. Esto significa que el hombre europeo se encuentra corrompido por las ambiciones del Viejo Mundo; no obstante, el hombre viejo, el indígena, que vaga por el paraíso, rodeado de naturaleza y belleza, está libre de todo lo malo. De ahí que se produzca la inversión, el hombre europeo podrá proyectar su visión utópica a partir del hombre nuevo, es decir, la inversión:

> En América se invierten los valores y relaciones del Antiguo Continente: lo que en el uno es malo en el otro es bueno y viceversa. Así se valora positivamente el Nuevo Mundo frente al Viejo; aquel es el mundo del futuro, del porvenir, de la abundancia y de la fertilidad, mientras que este es habitáculo de un pretérito que pesa excesivamente sobre sus espaldas, un mundo de pobreza, escasez y esterilidad (384).

Así pues, a pesar de todo, no fue una cruzada real lo que hizo el español, no tanto como sí lo fue la colonización de los ingleses en Norteamérica, ya que estos arrasaron con la sociedad indígena y con todos sus recursos para crear su propia utopía total auténtica (Fernández Herrero, 1994a: 49). Los españoles finalmente recurrieron al mestizaje y a la hibridez, que desencadenaría más tarde en las independencias y en las defensas por los derechos dentro del continente.

Gracias a ello, América Latina se ha convertido en una simbiosis cultural donde confluyen distintas razas, creencias o costumbres. Fue necesario, por tanto, descomponer las partes del *yo* para hallar el resultado del *otro*. Esto ha dado como resultado al hombre latinoamericano y se ha conseguido a partir de la mezcla, lo mestizo, lo híbrido. Pero no fue fácil, como estamos diciendo, pues lo europeo llegó al continente con gran fuerza imponiendo sus creencias y sus costumbres. De esta manera, el indígena poco a poco fue adquiriendo tanto lo malo como lo bueno. La visión utópica por la que luchaba el hombre europeo se fue haciendo cada vez más pequeña debido al contagio de todo ello en el indígena. Nada de esto fue fácil para el colonizado, ya que tuvo que cambiar su forma de ver las cosas. A este respecto, Castro Parra (2003) explica lo siguiente:

> De tal convivencia cultural emerge el mestizaje. Una mezcla no solo de piel y costumbres, sino, y de manera más trascendente, una fusión de miradas, de visiones de mundo que ampliaron y sugirieron otras posibilidades de comprensión de la realidad. A esta simbiosis se suma el componente africano, que a pesar de haber ingresado en América con los europeos, no tuvo la fuerza de imponer su cultura porque ingresó en condición de sometimiento y esclavitud. (70)

Por tanto, es innegable que hubo un proceso de mestizaje e hibridez. Cuando se produce una conquista o una guerra, las expansiones de los territorios de los vencedores terminan poblándose por sociedades mezcladas entre unos y otros dando lugar a sociedades mestizas. En América concretamente, empieza a ser más evidente todo ello cuando, después de la colonización, la mezcla biológica se desarrolla a partir de

españoles, indígenas y africanos. Además, esta mezcla no implica precisamente que los indígenas tengan que ser despreciados por los españoles; al contrario, el mestizaje lo que consigue es que no exista diferenciación por raza, de ahí que se pase de haber distinciones raciales a haber distinciones políticas e ideológicas. Esteva Fabregat (2013) afirma que «ayer y hoy, el encuentro y los intercambios consiguientes entre razas diferentes han supuesto la constitución de formas raciales y culturales nuevas» (202). Al final todo ello daría lugar a intereses de poder, igual que funcionó siempre en el modelo social europeo.

De esta manera, en la época colonial empiezan a aparecer las primeras sociedades mestizas en América. Esto dio lugar a una recombinación cultural importante, debido a que la evolución y el contacto entre distintas sociedades se mueven en una dirección dinámica de forma que ni la propia población ni la cultura en sí actúan selectivamente y no se suspende por tanto la interacción social entre las razas y sus culturas y entre los mestizos y con ellas.

José Vasconcelos se refería a este respecto como la raza cósmica. Esto significa que las razas sobre la tierra pueden dividirse en cuatro: roja (amerindios), blanca (europeos), negra (africanos) y amarilla (asiáticos). Sin embargo, el mestizaje que hubo en América Latina dio lugar a una quinta raza que es el resultado de un mestizaje producido a partir de las cuatro razas. A esta raza, el autor la denomina raza cósmica, en otras palabras, “la Raza”.

> […] ya no será la raza de un solo color, de rasgos particulares, la que esta vez salga de la olvidada Atlántida; no será la futura ni una quinta ni una sexta raza, destinada a prevalecer sobre sus antecesoras; lo que de allí va a salir es la raza definitiva, la raza síntesis o raza integral, hecha con el genio y con la sangre de todos los pueblos y, por lo mismo, más capaz de verdadera fraternidad y de visión realmente universal. (1982: 30)

Para él es la raza perfecta. Asimismo, para el teórico mexicano, la historia sobre la Tierra se organiza mediante un proceso cíclico. De esta forma, su concepto de la historia no es unidireccional, es decir, para él el progreso se basa en una identidad cultural global que ha de realizarse a partir de la mezcla de las razas. Por ello, si una sociedad se encierra en sí misma, jamás logrará la evolución, al contrario, irá hacia atrás en el ciclo histórico; no obstante, si una sociedad se mezcla entre las demás razas, significa que se expande al mundo y, por tanto, avanza hacia delante de forma cíclica.

Por otra parte, Vasconcelos también recupera en su ensayo el concepto de raza de bronce, un concepto que propondrá Alcides Arguedas (1879-1946) en su obra *Raza de bronce* (1919). En ella el autor boliviano refleja sus ideas sobre el indigenismo a través del cual sus personajes buscan su propia identidad cultural.

Debido a ello, existió un proceso de aculturación, es decir, «un fenómeno resultante de la agregación de un sistema cultural ya existente de otro o de varios elementos culturales […] que al incorporarse al sistema modifican los contenidos de su estructura cultural» (Esteva Fabregat, 1987: 5-7). Esto se ve claro por ejemplo en que los españoles que viajaron a América, adoptaron ciertas costumbres, pero sin llegar a modificar ningún aspecto estructural de las instituciones. De esta manera, como afirma Esteva Fabregat (2013), el mestizaje cultural «constituye la tendencia predominante dentro del conjunto de las relaciones en Iberoamérica, sobre todo en aquellos países donde permanece relativamente abierta la movilidad social» (202).

Aun así, pensamos que es más correcto adoptar el término de transculturación, ya que tal y como lo justificaba Fernando Ortiz (1987) en relación al pueblo cubano:

> Hemos escogido el vocablo *transculturación* para expresar los variadísimos fenómenos que se originan en Cuba por las complejísimas transmutaciones de culturas que aquí se verifican, sin conocer las cuales es imposible entender la evolución del pueblo cubano, así en lo económico como en lo institucional, jurídico, ético, religioso, artístico, lingüístico, psicológico, sexual y en los demás aspectos de su vida. (93)

Se trata de un proceso de recepción por un pueblo o un grupo social de formas de cultura procedentes de otro diferente, que sustituyen de forma prácticamente completa a las otras. A nuestro parecer, cuando el hombre europeo llegó a América y se produjo la colonización, se produjo verdaderamente el proceso de transculturación en América; no obstante, la adopción de algunas costumbres o tradiciones o alimentos del continente por parte del hombre europeo resuelve que de algún modo sí podría llamarse aculturación.

Por otra parte, es necesario hablar dentro de la dimensión utópica en América Latina del concepto del buen salvaje. Es un mito que nace a partir del contacto del hombre europeo con el hombre indígena de América. Dentro del proceso de colonización, se utilizaba el concepto del buen salvaje para diferenciar entre el hombre civilizado y el hombre primitivo. El origen del término puede verse ya en las *Décadas*

de Orbe Novo (1493-1522) de Pedro Mártir de Anglería, donde se refiere a los indígenas como "filósofos desnudos" y como "salvajes". Aun así, no fue el único, pues más tarde, Michel de Montaigne (1533-1592) en su ensayo "De los caníbales" (1580), se hace «eco de las bondades, paz y armonía de ese buen salvaje encontrado en el Nuevo Mundo, en donde reina la Edad de Oro» (Ramírez Ribes, 2005: 26). De ahí la afirmación ya comentada previamente de Rousseau: "el hombre es bueno por naturaleza, es la sociedad la que lo corrompe". Igual que el indígena era bueno y virginal cuando el europeo llegó al continente, este último quiso crear con él la utopía en América; sin embargo, tras el contacto, el mestizaje y la transculturación, fue imposible, porque como aseguraba Rousseau, la sociedad lo corrompió.

Asimismo, como recapitula Ramírez Ribes (2005), tras las obras utópicas de *Elogio de la locura* (1511), de Erasmo de Rotterdam (1466-1536), *Utopía*, de Tomás Moro, en el siglo XVI, y tras *El criticón* (1651), de Baltasar Gracián (1601-1658), en el siglo XVII, se empieza a plantear la idea de que el hombre es bueno por naturaleza, como dijeran Rousseau (1712-1778) o John Locke (1632-1704); o malo, como dijo Thomas Hobbes (1588-1679) en *Leviatán* (1651). De esta manera, el buen salvaje era el indígena, el hombre prehispánico, el ser humano que habitaba el continente americano antes de que llegara el hombre europeo. Por ello, intentar crear una visión utópica del mundo resultaría un error social, teniendo en cuenta que tras el contacto social, intentar levantar un muro con ideas fallidas solo desencadenaría un muro fallido.

Tomando como relieve las ideas desarrolladas acerca del mito, llegamos a la conclusión de que el buen salvaje puede entenderse desde dos puntos de vista diferentes: por un lado, el buen salvaje es el hombre perfecto y pulcro que no ha recibido ningún contacto con la sociedad exterior y por tanto en el momento en que la propia sociedad intente influir en él mediante sus ideas dejará de convertirse en el buen salvaje para pasar a formar parte de la sociedad, uno más; por otro lado, el buen salvaje es el hombre vacío que necesita ser educado y formado para llegar a ser alguien dentro de la sociedad. Sin embargo, tanto en un punto de vista como en el otro, nos encontramos con un ser humano que en un ambiente natural es perfecto, pero que, desde una perspectiva occidentalista, será corrompido de una forma o de otra, intentando acceder a él de forma utópica para mejorar así su bienestar.

Además, gracias a Bartolomé de Las Casas, el buen salvaje encuentra un protector y un defensor del pueblo, al contrario que sus cronistas anteriores que le presentaban al mundo occidental bajo los peores aspectos posibles, como antropófagos, idólatras y sodomitas, como bien queda reflejado por ejemplo en *El nuevo mundo* (*ca.* 1503) de Américo Vespucio (1454-1512).

En este sentido, según Martínez Estrada (1963), fueron los humanistas como Moro en *Utopía* quienes contribuyeron a reconocer al aborigen del Nuevo Mundo como *homo novo*, debido a que si el buen salvaje se encuentra en el *orbe novo*, el hombre debe ser el *homo novo*, y es que «fueron los humanistas, pues, quienes contribuyeron a forjar la leyenda del *homo novo* correlativo al *orbe novo*» (91).

Del mismo modo, el indígena se sentía como un ser inferior al hombre occidental, el *homo novo* se sentía pequeño frente a la grandeza del hombre europeo. Él mismo se siente un bárbaro degenerado, es decir, «el bárbaro puede ser entendido como el salvaje animalizado y degenerado, aceptando la doctrina aristotélica, o como el salvaje de la Edad de Oro, en estado de inocencia, todavía no corrompido por la sociedad» (Fernández Herrero, 1994a: 98). La naturaleza del habitante no es tan distinta a la de un animal común, ya que todas las especies americanas son incluso inferiores, incluyendo al propio indio, pues su propia naturaleza le ha condenado a ser como es debido a la falta de madurez. De ahí que los cronistas recuperaran la teoría aristotélica de "esclavos por naturaleza".

Por ende, las ciudades que empezaron a levantarse tomaban como modelo las ciudades europeas. Teniendo en cuenta la existencia de una intención de levantar un *totum* social y utópico en el continente americano, las urbes que se tomaban como referencia dentro de América Latina venía de Europa. Se pretendía, por tanto, crear un nuevo reino de Dios sobre la Tierra, dado que, como bien estamos diciendo, la Santa Trinidad de la geografía existente antes del Descubrimiento no tenía salvación posible más allá de la contaminación social que se había producido (Europa, Asia y África), debían buscar la salvación en la otra parte del globo, más allá del Océano Atlántico: en América.

Por esta misma razón se terminó hablando de civilización y barbarie. La ciudad era la parte civilizada de la sociedad. La naturaleza era la parte bárbara. La ciudad era el progreso, pero la naturaleza no. Por eso se nombró el nuevo reino a partir de nuevas

ciudades, como ya hemos anunciado, Nueva Granada, Nueva España, etc. A pesar de todo, el error fue precisamente este mismo: el hombre occidental pretendía crear un mundo perfecto en un espacio nuevo y en un tiempo nuevo a partir de ideas viejas. He aquí el error de intentar gobernar al *homo novo* en su *urbe novo*. Aun así, intentaron llenar el Nuevo Mundo con imaginería europea, porque la imagen de la ciudad funcionaba como representación del poder utópico dentro del "mundo vacío" (Acevedo Tarazona, 2009: 197). Esta imagen fue y sigue siendo igual de poderosa que siempre.

Hugo Capellà Miternique (2012) se refiere a la transformación del significado simbólico de los distintos lugares que ha habido en América Latina a partir de concepto de anamorfosis. En palabras del autor, esta transformación es un «ingenioso juego óptico que parte de la duplicidad irreal de varios puntos de observación simultáneos» (14); es decir, aplicado al tema que estamos tratando, la anamorfosis nos ayuda a comprender el concepto de urbe y su importancia en el continente donde la ciudad es entendida como una distorsión de la proyección del lugar de origen europeo desencadenando en un nuevo concepto de la ciudad americana. Asimismo, se pasa de considerar a la ciudad europea como el mito original y a la ciudad americana como una realidad territorial. En otras palabras, se produce la reinversión de la que ya hemos hablado, el hombre indígena piensa que el paraíso se encuentra en Europa y lo distópico en América. Por lo tanto, es entonces cuando se empieza a contemplar América como la barbarie y Europa como la civilización. Podríamos decir pues que la anamorfosis nos conduce a la reinversión. Debido a ello, la proyección de la realidad se convierte en una ilusión. Cristóbal Colón proyectó sobre el Nuevo Mundo su propia visión utópica, aunque no llegó a verla construida. Sin embargo, cuando el buen salvaje se corrompe e intenta crear sobre sí mismo el espacio utópico europeo, está proyectando la visión utópica contraria, la reinversión, la ilusión, el sueño. Todo al final se convierte en una creación de simulacros (Baudrillard, 1978), creando y creyendo ideas que al final no son nada. Se fue produciendo así una búsqueda utópica permanente sobre el continente americano y una recreación de paisajes y lugares de Europa que fue desdibujando la nueva relación del hombre con el medio natural. Así pues, Estados Unidos, por ejemplo, ha conseguido llevar esta simulación de la realidad a su máximo esplendor fabricando una nueva identidad de lugar, donde podemos viajar a Las Vegas y sentirnos ciudadanos

del mundo, ya que vemos en la ciudad elementos visuales de un imaginario global constante.

Esto nos lleva a pensar, por tanto, en una especie de fracaso utópico, por parte de Cristóbal Colón y los reinados de Castilla y de Portugal. Ellos quisieron crear una sociedad perfecta, quisieron levantar una utopía, como la de Tomás Moro, pero no lo consiguieron. Y, a decir verdad, cuando se produjeron las independencias en el siglo XIX, ellos tampoco consiguieron su objetivo: crear una imagen europea del continente. Lo "bueno" siempre ha venido de Europa, por lo tanto, la imaginería que deben buscar es la europea, la perfección, la utopía. Sin embargo, la anamorfosis que se llevó a cabo era demasiado grande como para poder llevarla a cabo. Al final la visión utópica de la realidad era solo una ilusión, una imagen, una simulación de algo que buscaba ser alguien que no se era. La sociedad latinoamericana terminaría por construir su propio concepto de América en el siglo XX mediante su propia identidad cultural, sin dejar de lado en todo momento conceptos como el de utopía o el de civilización y barbarie. Así pues, nos enfrentamos a términos que han evolucionado con el paso del tiempo y del espacio al igual que lo han hecho las sociedades latinoamericanas: creciendo, creando y creyendo, aunque difícilmente y distintamente.

Fernando Aínsa (2016) cita a Octavio Paz (1914-1998) afirmando que «no se puede entender América si se olvida que somos un capítulo de la historia de las utopías europeas» (141). El pensador uruguayo nos invita a pensar en dos visiones –él habla de movimientos– que impulsan la búsqueda de la identidad latinoamericana en contraposición al *deber ser* al que nos lleva la utopía que subyace en las obras del continente, es decir, una visión centrípeta y una visión centrífuga. La primera de ellas busca la autenticidad y la identidad en el interior del secreto de América y en el pasado arcaico de la época prehispánica, que las sociedades latinoamericanas idealizan retrospectivamente. En esta visión se reivindica como válido lo cultural y lo étnico en un mundo amenazado por la transculturación y la homogeneidad. La segunda de ellas entiende la identidad americana como el resultado de un juego inevitable de reflejos entre el Viejo Mundo y el Nuevo Mundo o, como bien diferencia el teórico uruguayo (Aínsa, 2016), «la llamada "cultura occidental" [o] espejos que se reenvían signos, imágenes, símbolos y representaciones de todo tipo» (141). El continente americano es sin duda un lugar de confluencia cultural y de confluencia de identidades, es decir, es el

continente mestizo. Por ello, aceptar la modernidad del tiempo y del espacio del hombre occidental ha sido la única forma que el espacio y su sociedad tenían para entablar de forma satisfactoria el diálogo entre Europa y América, un diálogo en el que la utopía ha desempeñado a lo largo de la historia un papel fundamental.

Así pues, si atendemos a la frase de Octavio Paz que Fernando Aínsa trae a colación, es inevitable no pensar en que la función de la historia no es más que la de enseñar al hombre actual a no cometer los mismos errores que cometieron nuestros antepasados. El hombre latinoamericano se ha ido sirviendo de modelos extranjeros para recuperarse intrínseca y extrínsecamente; no obstante, no terminó de funcionar debido a que mantener una unidad utópica nunca fue una solución. El propio pensador uruguayo lo dijo cuando habló de homogeneidad como un problema, pues la unidad de algo tan grande como es el continente latinoamericano implica que alguien desde arriba, ya sea el hombre occidental o el indígena unionista, va a cortar la libertad al hombre de abajo. Por esta misma razón, el escritor del siglo XX buscará la salvación en sus raíces, en su identidad, en su cultura, en su pasado.

Como novela de visión centrípeta, Fernando Aínsa (2016) se refugia en *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier, donde al autor busca su identidad a partir de la cultura prehispánica. Como novela de visión centrífuga, el autor nos da como ejemplo *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, donde el autor busca la identidad a partir del juego entre la cultura del Nuevo Mundo y el Viejo Mundo. Se trata pues de dos visiones distintas pero constantes en lo que será la visión del escritor del siglo latinoamericano del XX.

Por lo tanto, nos enfrentamos ya a la dicotomía ciudad / rural, lo civilizado frente a lo bárbaro. Esta es una dicotomía que ha estado presente en la historia de América de forma casi permanente. Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) la desarrolló en su obra *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas* (1845). El autor nos muestra aquí la vida de Juan Facundo Quiroga, un militar y político gaucho del Partido Federal. En la obra se identifica la civilización con Europa, Norteamérica, los unitarios y las ciudades, mientras que la barbarie se identifica con América Latina, los federales, Facundo y el campo. De ahí que esta obra diera lugar a una visión de la realidad fragmentada, algo que a lo largo de los años, tras las

independencias latinoamericanas, y aún a lo largo del siglo XX, seguía estando en boca de todos.

> Si un destello de literatura nacional puede brillar momentáneamente en las nuevas sociedades americanas, es el que resultará de la descripción de las grandiosas escenas naturales, y, sobre todo, de la lucha entre la civilización europea y la barbarie indígena, entre la inteligencia y la materia: lucha imponente en América, y que da lugar a escenas tan peculiares, tan características y tan fuera del círculo de ideas en que se ha educado el espíritu europeo, porque los resortes dramáticos se vuelven desconocidos fuera del país donde se toman, los usos sorprendentes, y originales los caracteres. (Sarmiento, 1993: 39)

González Echevarría (2001) afirma al respecto que «la dicotomía entre civilización y barbarie, propuesta por Sarmiento como motor principal de la historia latinoamericana aún sigue viva dentro del proyecto pedagógico de una revolución tan radical como la cubana» (40). En la obra, Facundo es representado como la barbarie, como el salvaje, frente al europeo que es representado como el civilizado.

De esta manera, a colación con lo que veníamos explicando, la ciudad representaría la civilización y el campo representaría lo rural, lo natural, lo bárbaro. Desde esta perspectiva, buscar el ideal europeo sería hallar la civilización, mientras que resignarse a seguir dichos ideales, sería quedarse en la barbarie. Se empezó a ver pues lo rural como malo y la ciudad como bueno. Asimismo, esta dicotomía serviría al hombre latinoamericano como selección natural. La utopía como civilización en un modelo de urbe latinoamericana será el sino del Nuevo Mundo.

Mientras tanto, quien vio verdaderamente una construcción de América como proyecto político-utópico fue Simón Bolívar (1783-1830). En el *Discurso al Congreso de Angostura* (1820) vemos ese intento utópico de formar una utopía civilizada en el continente americano.

> […] no somos europeos, no somos indios, sino una especie media entre los aborígenes y los españoles. Americanos por nacimiento y europeos por derechos, nos hallamos en el conflicto de disputar a los naturales los títulos de posesión y de mantenerlos en el país que nos vio nacer, contra la oposición de los invasores; así nuestro caso es el más extraordinario y complicado. (Bolívar, 1975: 232-233)

Entre otros discursos, apoyándonos en Ramírez Ribes (2005), podemos señalar los del peruano Juan Pablo Viscardo (1748-1798), los del colombiano Antonio Nariño (1765-1823), los del venezolano Antonio José de Sucre (1795-1830), los de la franco-

peruana Flora Tristán (1803-1844), los del venezolano Simón Rodríguez (1769-1854), los del mexicano Servando Teresa de Mier (1765-1827), los de la colombiana Policarpa Salvarrieta (1795-1817) o los del cubano José Martí (1853-1895). Destacan los de Simón Bolívar por la búsqueda de la libertad y la justicia que intentó llevar a cabo hasta que llegó a la conclusión personal de que América era ingobernable. No consiguió llevar a cabo su visión de América debido a que la posible unicidad es un factor que se encuentra en contra de la utopía.

Por tanto, hay que recordar que la utopía es una ilusión que nos conduce hacia algo nuevo, aquello que todavía no existe, pero por el que es posible soñar. De esta manera, según Ramírez Ribes (2005), el principio de unidad de un continente como el que ansiaba Bolívar se ha convertido en un leitmotiv en discurso utópico latinoamericano. El venezolano Francisco Miranda (1771-1812) como precursor de la utopía en Colombia, José Gervasio Artigas (1764-1850) y José Enrique Rodó (1871-1917) en Uruguay, Andrés Bello (1781-1865) en Venezuela, Domingo Faustino Sarmiento y Manuel Ugarte (1875-1951) en Argentina, José Martí en Cuba, José de Vasconcelos (1882-1959) en México, Eugenio María de Hostos (1839-1903) en Puerto Rico, etc. De ahí que todos estos pensadores utópicos buscaran la unidad del continente a partir de la coincidencia de lo específico. Sin embargo, no puede exigirse que las naciones improvisadas de América tengan una homogeneidad similar a la de las sociedades europeas, pues unas se han obtenido a partir de más de veinte siglos de historia y las otras han empezado a forjarse a partir de 1492 (Aínsa, 1999: 200). Además, toda la población europea ocupa un espacio incluso más pequeño que el que ocupa solo México entero. No puede pretenderse tampoco que en un espacio más grande que el que ocupa Europa entera se pueda homogeneizar, al margen ya de que la cuestión del tiempo tampoco apremie. La cuestión del espacio no deja de ser igual de importante que el tiempo.

Por otra parte, uno de los pensadores más importantes del continente americano es sin duda Pedro Henríquez Ureña, el cual tiene una obra titulada *La utopía de América* (1925), formada a partir de un compendio de discursos que fue desarrollando a lo largo de su carrera. Henríquez Ureña (1989) tiene un sentimiento particular acerca del pensamiento latinoamericano: «Nuestra preocupación es de especie nueva. Rara vez la conocieron, por ejemplo, los romanos: para ellos, las artes, las letras, la filosofía de los

griegos eran la norma; a la norma sacrificaron, sin temblor ni queja, cualquier tradición nativa» (35). La historia de América que él propone es una historia basada en una marcha sin fin de las utopías, donde el pasado, el presente y el futuro se apoyan en la idealización utópica de la realidad latinoamericana. A este respecto, el intelectual dominicano analiza los rasgos que distinguen a América y se acerca a una unidad de su historia, a una unidad política y a una unidad intelectual que han desembocado en la siguiente idea: la agrupación de los pueblos y el afán por unirse más y más. Como bien refleja el autor, la utopía debe ser la flecha de anhelo del pueblo latinoamericano, ya que si la utopía no se lleva a cabo en América, dónde se va a llevar a cabo, porque, en palabras de Aínsa (2002), «América es históricamente utopía» (9).

Así pues, la idea de América como utopía también ha sido retomada por Alfonso Reyes (1991) en sus obras *Última Tule* (1942) y *No hay tal lugar…* (1960), donde sugiere los senderos de la utopía. El autor mexicano viene a decir en sus escritos que América ya era una utopía incluso antes de ser descubierta: «Sin duda el primer paso hacia América es la meditación sobre aquella marcha inspirada y titubeante con que el hombre se acercaba a la figuración cabal del planeta» (191). El hombre occidental ya había contaminado toda la naturaleza y lo único que le quedaba era pensar e idealizar sobre una región que hasta antes de 1492 tan solo era un mundo vacío, una región transparente. Por esta misma razón, el continente americano ya simbolizaba una región deseada repleta de senderos utópicos, ya que desde la prehistoria de la ciencia ficción se hablaba de una tierra perfecta donde la sociedad vivía en armonía en cual paraíso. Fernando Aínsa (2002) trae a colación a Juan Larrea (1895-1980) y a su ensayo «Hacia una definición de América» para referirse a esta necesidad de América de llenar el vacío del hombre occidental:

> Allí afirma que «desde el Renacimiento asistimos a la paulatina conversión hacia lo concreto de los sueños abstractos de la Antigüedad y de la Edad Media. América ha desempeñado en esta evolución un oficio cardinal, materializando geográficamente el lugar de la bienaventuranza, es decir, sirviendo de objeto real al sujeto imaginante en un proceso de mutua identificación». […] Una imagen especular y de inversión de realidades que acompañó hasta mediados del siglo XX la historia de las ideas del continente: lo que ya no era posible en el Viejo Mundo podría serlo en el Nuevo, depositario de las esperanzas de la humanidad. (10)

De ahí que los pensadores hayan ido *in crescendo* a lo largo del siglo XX, donde la utopía se ha convertido en ese objeto real del sujeto imaginado que hablaba Juan Larrea.

Por ello, Pedro Henríquez Ureña (1989) en *La utopía de América* se refiere a ella como un proyecto civilizatorio, pues «impera un gran esfuerzo unido a una originalidad positiva» (356). De nuevo trae a colación el concepto de Sarmiento, dando a entender la separación espacial y temporal que va a surgir en el continente: con un antes de barbarie, donde ha habido varios intentos fallidos de crear la utopía en América; con un después de civilización, donde surge y resurge la idea de utopía como perfeccionamiento individual constante. Asimismo, el teórico dominicano piensa en la cuestión de la lengua como una herramienta de unión, como una herramienta de llegar a conseguir la homogeneidad. Vuelve a los ideales de José Vasconcelos (1982) de la raza cósmica, Henríquez Ureña asegura que un continente que comparta la misma lengua, el mismo arte y la misma cultura tiene que estar unido y por lo tanto defiende la idea de un continente hermanado por una misma cultura:

> Pero, ante todo, para hacer de la obra de nuestra regeneración una realidad viviente y crear una cultura armónica, un progreso vario y fecundo, es necesario dar a las energías sociales un fin, un sentido ideal, una *idea-fuerza* capaz de unificar e iluminar los impulsos diversos en el espíritu de la raza. […] La fe en el porvenir, credo de toda juventud sana y noble, debe ser nuestra bandera de victoria (Ureña, 1989: 331)

Por otra parte, podemos destacar de su ideario utópico un pensamiento evidente de proyecto político, mediante una influencia clara de la presencia didáctica y filosófica de José Enrique Rodó, además de una consideración del modelo de cultura latina humanista, heredada a través del hombre occidental como vínculo de una identidad en la América española, pues según Moya López (2000), Ureña se centró «en la dimensión de la vida cultural como el gran horizonte que permitiría la perfectibilidad moral y espiritual del hombre» (77). En cuanto a la ilusión del proyecto político, podemos aludir a los clásicos utópicos como Platón, Campanella o Moro, quienes construyeron su ciudad perfecta y civilizada a partir de la idea clásica y de un modelo histórico perfecto. El escritor dominicano se basa en ellos para transmitir su ideario de proyecto político. Por otra parte, también se apoya en Rodó para transmitir un ideario cuya base de equilibrio sea la educación. El filósofo uruguayo piensa que el devenir del tiempo es algo sobre lo que no se puede combatir, el tiempo va pasando y el ser humano igual que el tiempo va cambiando y produciendo una metamorfosis continua dentro de su ser. De esta manera, la mejor forma de cambiar y metamorfosearse es rehacernos, mejorar y

ampliar mediante la expresión de diversas formas, para que el cambio no sea simple una consecuencia mecánica del tiempo.

> Reformarse es vivir… Y, desde luego, nuestra transformación personal en cierto grado, ¿no es ley constante e infalible en el tiempo? ¿Qué importa que el deseo y la voluntad queden en un punto si el tiempo pasa y nos lleva? El tiempo es el sumo innovador. Su potestad, bajo la cual cabe todo lo creado, se ejerce de manera tan segura y continua sobre las almas como sobre las cosas. (Rodó, 1994: 183)

De ahí que Henríquez Ureña (1989) defienda en su ideario utópico una idea de patria justicia, además de una idea de fuerza, pues aparte de que el ideal de justicia estaba antes que el ideal de cultura, los hombres se creaban continuamente a sí mismos: «Nuestra América corre sin brújula en el turbio mar de la humanidad contemporánea» (8). España fue para el autor dominicano la médula de la utopía en América Latina, ya que a raíz del hombre español, se ha producido en América un mestizaje único de cultura e idioma, un mestizaje que ha dado lugar a un verdadero *homo novo* o a una auténtica raza cósmica.

Pocos años antes, José Martí (2012) publicaba *Nuestra América* en 1891, una época en la que los territorios latinoamericanos ya no se sentían amenazados por las coronas ibéricas, ya sea Portugal o España: «¡Al fin se es americano en América, vive republicanamente la República, y tras cincuenta años de barrer ruinas, se echan sobre ella los cimientos de una nacionalidad libre y gloriosa!» (21) En este contexto histórico se sentían más amenazadas en todo caso por un poder político que venía de los demás países de Europa y por la potencia americana de los Estados Unidos. José Martí en este contexto publicaba su ensayo para buscar una identificación en el hombre latinoamericano que ha estado presente en los proyectos integrados de la historia mediante la función utópica. El escritor cubano creía en un espíritu joven y emprendedor que desterrara la imitación servil que había existido hasta el momento de la clase dominante. De esta forma, no tenía fe en que el hombre pudiera crear una verdadera utopía si se basaba en fragmentos políticos, sociales y culturales de otras sociedades. Salvador E. Morales (1996) se refiere a esta fusión como "Frankenstein hipermalinchizado". En palabras del autor:

> La caricatura boceteada en estas páginas de «Nuestra América» […] evoca un personaje de goyescas proporciones. Crear es la fórmula de pase. Crear es un acto amoroso de fundación, aporte, contribución a la formación de la cultura universal y por tanto modo de hacerse respetar como pueblo maduro, capaz, que no necesita tutelas para trazar y andar su adecuado camino. Como pueblos también dispuestos a valorar y asimilar convenientemente las creatividades de otros grupos humanos diferentes. (113)

Según José Martí (2012), el hombre latinoamericano debe partir de cero para crear unos ideales propios y así forjar su propia utopía, pues «se conocen plenamente, viven abiertos al hombre en liza libre, y no entrarán en aventuras peligrosas» (108). En otras palabras, debe pensar que el continente es un mundo vacío para pensar en un mundo posible y real.

Sin embargo, pensadores como Ángel Rama (1984) afirman que la idea de América como un todo homogéneo no es más que una utopía intelectual, es decir, una alucinación de los pensadores utópicos que creen que puede existir una sola unidad sostenida dentro de la historia común y que, de una forma o de otra, será conducida hacia un futuro favorable: «Ser latinoamericano es una tarea histórica y social y supone la exigencia de no permitirnos el facilismo y, mucho menos, el conformismo» (13). No obstante, los hechos han demostrado que al final el camino de la unión tan solo ha sido un pensamiento de utopía fracasado. Por otra parte, Fernando Aínsa (*apud* Ramírez Ribes 2007: 97) propone una búsqueda de un nuevo concepto de utopía, apoyándose en teóricos como Raymond Ruyer, Frederick L. Polar, Northrop Frye, Paul Tillich y Herbert Mushamps, asegura que la utopía del presente para enfrentarse a los tiempos del futuro no debería ser rígida, pero ni desde el punto de vista social ni desde el punto de vista personal. Al contrario, debería existir un concepto de utopía de América que hable de evolución y no de revolución.

De esta manera, Ernst Bloch (*apud* Retamal, 2007) asegura que la utopía parte de la ausencia de un no, que al hacerse consciente da pie a un segundo elemento que es el todavía-no, es ese no transformado en algo en proceso de ser, que ya no coincide con el simple no existir, sino con un proceso de realidad en movimiento. La utopía puede llegar a materializarse o a no materializarse; sin embargo, lo que es evidente es que se trata de un proceso que está permanentemente en movimiento, por lo que, para Bloch, «la utopía es también denominada esperanza» (*apud* Retamal, 2007: 465).

En esta línea, podemos pensar en la utopía de América como un replanteamiento desde una perspectiva antropológica, es decir, apostar por una trascendencia del mito hacia el imaginario cultural. Varios son los pensadores para Fernando Aínsa (2016) que mantienen esta visión de América: el argentino Adolfo Colombres en *La emergencia civilizatoria* (2001), el peruano Alberto Flores Galindo en *Buscando un inca: identidad y utopía en los Andes* (1986) o el brasileño Darcy Ribeyro en *Utopia selvagem* (1982).

No obstante, en la rama literaria, el concepto de utopía de América se ha perseguido del mismo modo que se ha perseguido en el resto de las disciplinas que hemos tratado, ya sea filosófica, sociológica, antropológica, etc. Ya hemos hablado de obras literarias que han marcado un antes y un después en la historia de América en relación al concepto de utopía, como puede ser *Facundo. Civilización y barbarie* de Domingo Faustino Sarmiento o *Raza de bronce* de Alcides Arguedas. Aun así, hay que recalcar que estas novelas hicieron que los escritores buscaran el sentimiento de identidad una vez que los colonizados no dependieran de los colonizadores. Ellos mismo buscarían su idea utópica en su América, en el pasado, en el ingrediente precolombino, en su tierra, en los indígenas.

Hablar de utopía en la literatura latinoamericana significa hablar de *La isla de Robinson* (1981) de Arturo Uslar Pierti (1906-2001). En esta novela el autor venezolano nos presenta a Simón Rodríguez, un niño que llegó a ser el maestro del propio Simón Bolívar. El protagonista de la obra es un personaje solitario cuyo único fin es hallar la libertad y, por así decirlo, la utopía. Dice el protagonista: «Tiene usted razón, soy contradictorio. Yo he querido hacer de la tierra un paraíso para todos, la convierto en un infierno para mí. Pero ¿qué quiere usted? La libertad me es más querida que el bienestar» (Uslar Pietri, 1983: 298). Sin embargo, ya vemos en *La araucana* (1589) de Alonso de Ercilla y Zúñiga (1533-1594) esta desilusión por la realidad y ese afán por buscar algo mejor: «¿Todo ha de ser batallas y asperezas, discordia, sangre, fuego, enemistades, odios, rencores, sañas y bravezas, desatino, furor, temeridades, rabias, iras, venganzas y fierezas, muertes, destrozos, riñas, crueldades; […]?» (Ercilla y Zúñiga, 2010: 80). En este sentido, vemos en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier una búsqueda utópica a partir de lo real maravilloso mediante una descripción del patrimonio natural en Latinoamérica: «Mis horas me pertenecen. Soy dueño de mis pasos y los afianzo donde quiero» (Carpentier, 2009: 443). Por otro lado, nos

encontramos a Abel Posse (1934) con *Daimón* (1978), quien escribe una nueva crónica del Descubrimiento de América. Por lo tanto, aquí el escritor argentino desarrolla su propia historia y su propia crónica para llegar a conocer una utopía de América reinventada: «Ellos no quieren ser solo algo más entre las cosas del mundo» (Posse, 2017: 119). Del mismo modo, Mario Vargas Llosa (1936) escribe *La guerra del fin del mundo* (1981), quien recrea a su manera la llamada Guerra de los Canudos, acontecimiento histórico que se llevó a cabo en 1897 al nordeste brasileño. Por otra parte, el escritor peruano publica *Historia de Mayta* (1984), mostrando una reconstrucción de la figura de Alejandro Mayta, quien sirvió de referente revolucionario utópico en Perú: «[…] domesticar estas montañas, sembrar y cultivar en estas pendientes, construir una civilización en semejantes páramos» (Vargas Llosa, 1991: 152). Incluso podemos hacer referencia a José María Arguedas (1911-1969) con su obra *Los ríos profundos* (1958), en la que conoceremos la infancia de Ernesto, donde el joven protagonista deberá crecer y madurar frente a las injusticias del mundo adulto: «El río la llevaría a la Gran Selva, país de los muertos. ¡Como al Lleras!» (Arguedas, 2013: 247). También buscarían su utopía ideal Gabriel García Márquez en *Cien años de soledad* (1967), Juan Rulfo en *Pedro Páramo* (1955), Juan Carlos Onetti en *El astillero* (1961) o Carlos Fuentes en *La región más transparente* (1958), entre otros.

En cierto modo, cualquier escritor latinoamericano del siglo XX llega a representar una visión utópica en sus historias debido a la búsqueda eterna que ha seguido el propio continente. En esta línea, Fernando Aínsa escribe *La reconstrucción de la utopía* (1999) intentado distinguir la función utópica inmanente a la condición humana del *homo utopicus*, de los diferentes modelos utópicos que han existido a lo largo de toda la historia de Latinoamérica. A su vez, el teórico uruguayo plantea una relectura de los intelectuales más importantes del continente tales como Juan Bautista Alberdi, Andrés Bello, José Martí, Ricardo Flores Magón, Manuel Ugarte, Rafael Barret, Manuel González Prada o José Carlos Mariátegui. En este punto, Fernando Aínsa (2016) plantea la idea de lo maravilloso utópico, que vendrá a superar lo real maravilloso o el realismo mágico. La idea de esta nueva dimensión estará marcada por el ideario de José Martí: el tiempo (una historia que partiría desde cero) y el espacio (territorio vacío para poblar). Esto favorece en gran medida la visión utópica de esta dimensión maravillosa, donde el *homo utopicus* es el único capaz de hacerla posible, pues ningún *homo sapiens*

es capaz de llevarla a cabo si tenemos en cuenta las ideas de Rousseau o Locke, ya que ha de ser alguien pulcro y alguien virginal. Este supuesto *homo utopicus* será quien consiga llevar el imaginario occidental a la realidad americana o plantear, siquiera, una visión perfecta donde confluya tanto la visión occidental como la visión americanista, en la cual no hubiera ningún contagio negativo de la dimensión utópica, pues al ser maravillosa es, aun desconocida, perfecta. La esperanza se convierte en un objetivo y en un arrebato de energía que servirá para cumplir el plan maravilloso utópico que hasta este momento no ha sido posible, y no se ha conseguido precisamente porque quien lo ha intentado ha sido el *homo sapiens*.

> Llegué con el paso de los años a comprender que la utopía, tradicionalmente concebida como propuesta política o social, debería tener en cuenta su necesaria dimensión cultural. Tenerla en cuenta no suponía prescindir de la función utópica como factor dinámico del cambio histórico, sino por el contrario darle otra oportunidad: la del humanismo inmanente que caracteriza al *homo utopicus*. (Aínsa, 2016: 148)

El *homo utopicus*, que es el hombre virginal americano, es el único portador de esta capacidad. En este caso, las creaciones de lo maravilloso utópico han sido creativas y fantasiosas, pero sin lugar a dudas, auténticas formas de expresión que han recuperado un pensamiento crítico hasta entonces fracasado. Por ello, tal y como afirma Fernando Aínsa (2016), lo que ha parecido imposible hasta el momento, no lo será mañana, pues en América Latina se han terminado destruyendo sociedades posibles en nombre de sociedades perfectas.

En definitiva, lo que es inevitable es obviar que hoy en día vivimos en una era de la información y la comunicación en la que los desarrollos sociales, políticos y culturales han avanzado a velocidad de vértigo. Esto implica que ahora más que nunca en pleno siglo XXI, el continente americano avance mucho más y más rápido en comparación a los siglos en los que ha vivido desplazado o conquistado del resto del mundo. Ya no es tan importante reivindicar el concepto de utopía como sí lo es el de bienestar social. Las nuevas tecnologías y el avance en los medios de comunicación han conseguido que todo ello sea posible, aunque no del todo, ya que, verdaderamente, eso no deja de ser una utopía.

Néstor García Canclini (1989) plantea el concepto de culturas híbridas, es decir, culturas que son sumergidas en un proceso de hibridación, lo cual representa el paso

entre lo tradicional y la modernidad. De esta manera, el antropólogo argentino propone una nueva forma de estudiar la cultura latinoamericana y una nueva forma de tratamiento. Asimismo, esta idea de hibridación nos lleva a pensar en la idea de mestizaje, pues dicho proceso representa «una interpretación útil de las relaciones de significado que se han construido a través de la mezcla» (14). En otras palabras, la hibridación representa una nueva forma de ver el mundo, un cambio de perspectiva, un intento de modernización del espacio y del tiempo que necesitaban el continente y sus contenidos. Por lo tanto, nos aventuramos a pensar que el concepto de hibridación trasciende incluso más que el concepto de mestizaje, transculturación o similares, teniendo en cuenta que el que nos propone el crítico argentino llega a traspasar las fronteras de una tradición hacia el siglo XXI.

De esta forma, es inevitable no pensar en una democratización selectiva de los medios cuando se ha llevado a cabo una globalización en toda la geografía del planeta. Y es esta globalización la que ha acabado con las fronteras, como ya hemos comentado anteriormente, ahora solo existen los límites, es decir, los límites que alcanzan hasta donde nosotros queramos llegar. Podemos hablar incluso de que se da una: «acelerada desterritorialización de las demarcaciones culturales» (Martín-Barbero, 2002: 136), en cuanto que todo vale, pues todos somos iguales. Incluidas las fronteras geográficas que se han desterritorializado, ya que observamos en los autores del siglo XXI cómo buscan otros motivos que no sean los propios. Ya no escriben sobre su ciudad natal ni sobre un país de América Latina concreto. Jorge Volpi (2004) critica y parodia esto a través de la concepción norteamericana de lo que es un escritor latinoamericano en su novela *En busca de Klingsor* (1999). Es más, amplían y rompen con las fronteras físicas de los países: como bien afirma Martín-Barbero (2002), todos los escritores cumplen actualmente una función de cartógrafo a la hora de ambientar una novela. Para Volpi (2004), «no existe ninguna obra escrita en esta región del mundo que resulte universalmente relevante antes de la aparición de esa pareja de colosos formada por el argentino Jorge Luis Borges y el mexicano Juan Rulfo» (33).

Por otra parte, no podemos olvidar la célebre frase de Borges (1989a): «Nuestro patrimonio es el universo» (274). Hasta los escritores más importantes se han servido de autores de otros países para ampliar su campo de construcción narrativa. Y ahora con Internet, la facilidad es superior y, sobre todo, infinita. Sin embargo, esto no es solo un

viaje de ida, sino que es un viaje de ida y vuelta, porque les sirve a los autores latinoamericanos para conocer más sobre el mundo y poder volver a sus territorios natales y así tener más libertad a la hora de crear e incluso de imaginar (Paz Soldán, 2002). Los narradores contemporáneos deben servirse de esta biblioteca tan importante que es el universo para aprender y no dejar en ningún momento de hacerlo. De ahí el "manejo irreverente" de la tradición occidental. Como defiende Paz Soldán al respecto (2002), «este principio de siglo es un momento adecuado para hacer un alto en el camino, mirar a ambos lados y contar nuestras provisiones, los elementos de que disponemos para vadear el río y afrontar el desafío de los nuevos tiempos» (59).

Vivimos en una aldea global en la que la tecnología y los medios de masas configuran nuestras identidades. Ahora más que nunca debemos aprovecharnos de las facilidades que nos concede el mundo en Red. No obstante, no hay que pensar en el final de una etapa, sino en el comienzo de algo nuevo, algo que va a hacer que el mundo de la literatura resemantice. En este sentido, Edmundo Paz Soldán será uno de los hombres nuevos, de nuestros escritores nuevos, creadores de "otros" mundos y precursores de límites (im)posibles, pues él mismo será un creador de (no)utopías inimaginables.

3.3.2. LA CIUDAD DISTÓPICA IMAGINADA

La ciudad es ese supuesto civilizatorio que los teóricos como Pedro Henríquez Ureña (1989) se habían planteado buscar como utopía primera y como camino de perfección segundo. Después de búsquedas de Ítacas fracasadas y desviaciones constantes, lo único que le queda al escritor latinoamericano es escribir sobre su desventura, sobre la verdadera historia de América, sobre esta búsqueda y esa imposibilidad demoníaca y esa aspiración tan irritable de querer encontrar algo y no hallarlo. En este punto el escritor del Nuevo Mundo escribirá sobre su ciudad distópica imaginada. Una vez que ya se ha hecho todo por encontrar el paraíso, ahora solo les queda soñar en una tierra infernal. De esta manera, ellos mismos sabrán que la Atlántida es una tierra a la que muy pocos podrán acceder y que, aunque exista, deberán escribir sobre mundos alcanzables.

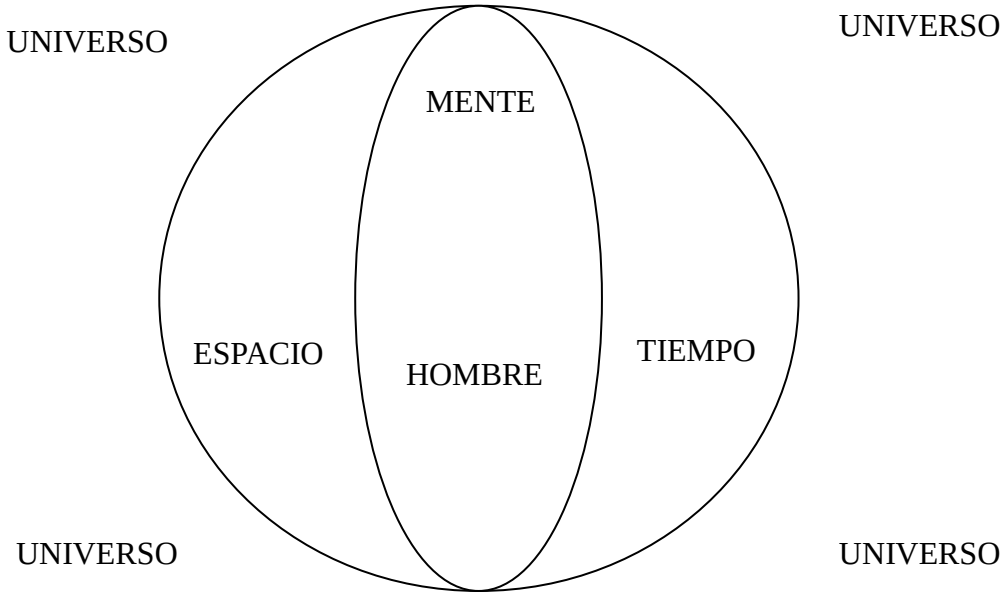
La utopía seguirá siendo la búsqueda total del escritor latinoamericano; sin embargo, ahora se escribirá sobre mundos imperfectos, pero posibles, es decir, sobre

mundos alcanzables. De ahí se forjará un escritor existencialista, un escritor condenado a vivir su propia idea, un escritor a existir bajo el drama de la existencia, pues «le mot même d'existentialisme, […], indique la reconnaissance d'une certaine priorité o primauté de l'existance par rapport à l'essence» (Foulquié, 1948: 59). En este apartado nuestros escritores buscarán relajar su drama con viajes a ciudades desaparecidas, ciudades ahogadas, ciudades arruinadas o ciudades perdidas. Sin duda, todo lo contrario a lo que venimos diciendo, en este caso la literatura será una forma de evasión o una forma de dar a conocer el mundo vacío que se espera, ya que buscar ilusiones en ciudades solo ha sido una posición utópica.

Reafirmando lo dicho, de algún modo, todo es utopía en la literatura, y en el canon de la literatura latinoamericana, existe un número infinito de ciudades distópicas imaginadas, por los que haremos una pequeña selección de muestra. De entre ese número infinito analizaremos cuatro construcciones perfectas, las cuales vemos quizá mejor reflejadas en la narrativa que analizaremos más adelante. Por orden cronológico, Comala en *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo y Macondo en *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez. No obstante, también son realmente interesantes los papeles que juegan los universos ficticios de México en *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes y Santa María en *La vida breve* (1950), *El astillero* (1962) y *Juntacadáveres* (1964) de Juan Carlos Onetti (1909-1994), por lo que también incidiremos en ellas. No obstante, como bien hemos dicho, se puede hablar también de Piura en *La casa verde* (1966) de Mario Vargas Llosa, Estación El Olivo en *El lugar sin límites* (1966) de José Donoso (1925-1996), Asunción en *Yo el Supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos (1917-2005), etc.

Asimismo, una ciudad distópica imaginada engloba mucho más que una (des)ilusión. Obviamente es así porque primero fue utópica, es decir, la ciudad resultante es la amortajada de la utopía. Igual que la vida misma, toda esperanza tiene un principio y tiene un final, pues el mundo perfecto no se mantiene siempre pulcro y virginal. Del mismo modo que en la historia de América, el hombre vive en el paraíso hasta que el hombre de fuera viene y pervierte la mente del nativo hasta que este destruye todo lo que se encuentra a su paso. Es interesante pues pensar en una serie de dicotomías importantes sobre las que reflexionar. Aparte de las que ya hemos visto, en nuestra opinión, utopía-distopía (universo) o civilización-barbarie (mente), nos

encontramos frente a génesis-apocalipsis (tiempo), cielo-infierno (espacio) y vida-muerte (hombre), y todas y cada una de ellas nos dan a conocer cómo son las ciudades de esta nueva literatura. Para una mayor comprensión, podemos entender estas dicotomías a partir de la siguiente ilustración:



El universo entero se ha movido siempre mediante una visión utópica de la realidad. Como ya hemos visto anteriormente, y por tanto, no vamos a incidir de más en este apartado, pero sí es importante analizar el porqué del universo en el pensamiento utópico y distópico. El universo funciona mediante las leyes de la naturaleza y el hombre hace de ella su utopía maravillosa (o distopía). La visión de la realidad puede ser perfecta o no, de ahí que el universo represente la utopía y la distopía.

Por otra parte, la mente humana representa la visión del funcionamiento del hombre, de cómo este puede llegar a funcionar y de cómo unos influyen sobre otros. Por ello, la mente representa la civilización y la barbarie. El mundo entero se mueve hacia el lado que el hombre quiera entenderlo. El Verbo es escogido por el Ser y la mente es aquella que le da el significado a los símbolos. De esta manera, ciudad es civilización y naturaleza es barbarie.

De este modo, la dicotomía génesis-apocalipsis hace mención al tiempo: al origen y al final. De esta forma vamos a ver cómo se origina la vida y el mundo y cómo termina la estela de la vida en el espacio y en el tiempo para desembocar en esa otra parte del universo. En otras palabras, el origen de una utopía y su progreso tripartito. El

génesis hace referencia al origen del mundo y a la visión bíblica del origen del ser humano:

> Al principio creó Dios los cielos y la tierra. Pero la tierra era informe y vacía, y las tinieblas cubrían la superficie del abismo, y el Espíritu de Dios se cernía sobre las aguas.
> Dios dijo: Haya la luz. Y hubo luz. Y vio Dios que la luz era buena, y separó la luz de las tinieblas. A la luz llamó día, y a las tinieblas noche; y hubo tarde y hubo mañana; día primero. (Anónimo, 1967: 20)

Al hablar de génesis hablamos también de promesas, de elecciones y de alianzas. Aun así, el génesis también es una historia de familia, es decir, una serie de biografías y cronologías y genealogías de antepasados que se centran en los acontecimientos familiares despreciando los hechos políticos y religiosos. La sucesión histórica seguida es la de los familiares. Por otra parte, también es una historia popular, ya que suele detenerse en detalles argumentales que interesen al pueblo. Aunque también es una historia religiosa: toda la narración sucede por un motivo religioso. De esta forma, se da a entender que lo que sucedió fue verdad de forma en que ha sido narrado. Por otra parte, el Apocalipsis representa el fin de un todo, un evento catastrófico o un cataclismo. En la Biblia representa el libro más profético de todos.

> Revelación de Jesucristo, la cual ha dado Dios para descubrir a sus siervos cosas que deben suceder presto y la ha manifestado por medio de su ángel enviado a Juan, siervo suyo. El cual ha dado testimonio de ser palabra de Dios, y testificado de Jesucristo, todo cuanto ha visto. Bienaventurado el que lee y escucha las palabras de esta profecía, y observa las cosas escritas en ella, pues el tiempo está cerca. (Anónimo, 1967: 1478)

Por tanto, en el espacio que nos ocupa, es inevitable no pensar en que el propio tiempo del esquema no deja de ser una cosmogonía. Esto es una narración mítica que busca dar respuesta al origen del universo y de la humanidad. Generalmente, suele remontarse a momentos de preexistencia o de Caos, en el cual el mundo todavía no estaba formado, pues los elementos se hallaban en un primer momento en desorden. De ahí que toda cosmogonía presente el agrupamiento de estos elementos mediante formas divinas. Según Martín García (1998), «la sensación de vacío que el término connota puede imaginarse si nos situamos en el punto que la tierra ocupará tras la cosmogonía y miramos hacia arriba, y si miramos hacia abajo es evidente que sentiremos aún más que la de vacío la de abismo» (114). De alguna manera, la cosmogonía establece una

realidad ayudando a construir la percepción del universo y del origen de dioses, de seres humanos y demás seres vivos. Así pues, presenta también la posibilidad de pensar en un orden físico de las cosas que permita al hombre plantearse el origen del caos y la incertidumbre.

Ahora bien, la dicotomía cielo-infierno se halla en relación con el espacio porque son lugares. Sin duda alguna, diremos que se trata de lugares míticos o, como diría Bernat Vistarini (1984), "puntos terminales". Este teórico viene a decir que algo se convierte en mítico cuando se produce un acontecimiento que se cumple fuera del espacio y del tiempo. Así pues, se produce el lugar único. Por ello, El Dorado se ha transformado en un lugar mítico en América Latina: «la *consagración* de los lugares únicos ligados a un hecho, una gesta o una encrucijada histórica, es carácter de la *fábula* mítica» (41). De esta manera, la idea que el hombre tiene del cielo y del infierno hoy en día quizás es la que nos intentó transmitir Dante Alighieri (1265-1321) en *La divina comedia* (1304-1321). El cielo[58] suele estar representado como la felicidad eterna, un espacio poblado por ángeles y dioses. El concepto de cielo deviene del judaísmo (Pal, 1980), importado por el profeta Daniel debido a su exposición a los magos zoroastrianos en la corte de Darío I. Según la cultura occidental, el cielo es un retorno al estado de la humanidad anterior a la caída, un renovado Jardín del Edén en que la humanidad se reúne con Dios en un perfecto estado natural de las cosas. Dante en su obra tenía como fin hallar el camino al cielo (paraíso) para reunirse con su amada Beatrice.

> […] y este cielo no tiene otro sitio donde adquirir movimiento más que la Mente divina, en la cual se enciende el amor que la impulsa y la influencia en que vierte sobre las demás cosas. La luz y el amor le circundan, así como él circunda a los otros cielos inferiores; y ese círculo de luz y de amor lo dirige y lo comprende tan solo Aquel que rodea con él a este cielo. Su movimiento no está determinado por otro alguno; pero los demás están medidos por este, lo mismo que diez por la mitad y el quinto. (Alighieri, 1986: 360)

58 Según Chavelier (1989), el cielo representa el principio masculino, es decir, «es una manifestación directa de la trascendencia, el poder, la perennidad y lo sagrado: lo que ningún ser vivo de la tierra puede alcanzar» (281). Por otra parte, la tierra estaba considerada como el principio femenino. Además, se habla de la división del cielo en cielos. Esto deriva de la creencia primitiva de que era necesario asignar un espacio a cada cuerpo del cielo.

Por otro lado, el infierno[59] es el espacio destinado a las almas torturadas. Es el lugar donde después de la muerte van a parar los pecadores. En la teología católica el infierno es un lugar de sufrimiento, en contraposición al cielo. La religión cristiana concibe el infierno como un infinito, aunque otras religiones con una historia cíclica suelen representar el infierno como un periodo intermedio hacia la reencarnación (como el diyu, reino de los muertos de la mitología china). El castigo en el infierno corresponde a los pecados cometidos en vida (Pal, 1980). Normalmente, el infierno es imaginado como un cúmulo de demonios que atormentan a los condenados. Este lugar está gobernado por un demonio todopoderoso que para la religión cristiana es Satanás, aunque en otras religiones existe Nergal (dios sumerio-babilonio, señor de los muertos), Iama (dios benigno del hinduismo), etc. A pesar de todo, hay otras concepciones del infierno, como la de un lugar abstracto o un estado de pérdida más que de tortura en un lago de fuego literalmente bajo tierra. Dante lee las siguientes palabras en la puerta del infierno:

> Por mí se va a la ciudad del llanto; por mí se va al eterno dolor; por mí se va hacia la raza condenada: la justicia animó a mi sublime arquitecto: me hizo la divina potestad, la suprema sabiduría y el primer amor. Antes que yo no hubo nada creado, a excepción de lo inmortal, y yo duro eternamente. ¡Oh vosotros los que entráis, abandonad toda esperanza! (Alighieri, 1986: 36)

En cuanto a la simbología que le hemos dado al hombre, nos encontramos con la dicotomía vida-muerte, pues el hombre es «una síntesis del mundo, un modelo reducido del universo, un microcosmos» (Chevalier, 1989: 573). La presencia del hombre sobre la tierra representa el límite entre el bien y el mal, entre la vida y la muerte. Sin embargo, los autores que vamos a analizar rompen totalmente con esa barrera llevando a sus personajes vivos al mundo de los muertos. El viaje será un *tropo* recurrente en la literatura distópica. No obstante, el hombre vivo no puede traspasar las barreras de la vida y la muerte por sí solo, necesita un guía que le conduzca por el sendero de la no-vida, igual que Virgilio guió a Dante. En este punto las fronteras físicas se convierten en límites espectrales, siendo capaces de ser traspasados por cualquier ser acompañado por un *psicopompo*. Pierre Grimal (1989) define el concepto de *psicopompo* a colación de

59 Según el Chavelier (1989), su representación existe en todas las religiones de la tierra. Todas las imágenes de este espacio aluden a una aparición oscura y quebrada de lo malvado y de la parte más tenebrosa del pensamiento humano.

Hermes: «Asimismo, estaba encargado, de modo muy especial, de acompañar a los Infiernos a las almas de los difuntos, función que le valía el nombre de Psicopompo, el Acompañante de las almas» (262). De ahí que las criaturas paranormales sean recurrentes en las ciudades distópicas: fantasmas, espíritus, demonios, etc. Esta literatura llega a convertirse en un delirio al romper las barreras de lo físico, pues si el hombre pierde a su *psicopompo* pierde toda capacidad de reacción y se convierte en uno más en el mundo de los muertos. Como cuando Juan Preciado viaja a Comala y se encuentra con Abundio, quien le guía hacia la ciudad maldita:

> –¿A dónde va usted? –le pregunté.
> –Voy para abajo, señor.
> –¿Conoce un lugar llamado Comala?
> –Para allá mismo voy.
> Y lo seguí. Fui tras él tratando de emparejarme a su paso, hasta que pareció darse cuenta de que lo seguía disminuyó la prisa de su carrera. Después los dos íbamos tan pegados que casi nos tocábamos los hombros. (Rulfo, 2001: 12)

«Vine a Comala porque me dijeron que aquí vivía mi padre, un tal Pedro Páramo» (Rulfo, 2001: 11). Así comienza la novela infernal del mexicano Juan Rulfo, una novela que trata sobre el viaje que emprende Juan Preciado a Comala para reunirse con su padre. Aunque lo verdaderamente importante de la novela no es solo el contenido de la obra, sino la forma en la que está escrita. *Pedro Páramo* es una novela marcada por los murmullos de sus personajes. En una subtrama, el narrador va desarrollando el descenso de Juan Preciado a la ciudad maldita mientras narra la vida de Pedro Páramo, desde que era un niño hasta que es asesinado.

Tenemos pues el descenso de un personaje a un infierno sobre la tierra. Comala se encuentra en un valle desértico y la única forma de viajar es acompañado del *psicopompo*, que tal y como hemos dicho en este caso se trata de Abundio. Juan Preciado desciende hacia Comala traspasando los límites entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos. Una vez allí se dará cuenta de que la ciudad está vacía: «–¿Cómo dice que se llama el pueblo que se ve allá abajo? –Comala, señor. –¿Está seguro de que ya es Comala? –Seguro, señor. –¿Y por qué se ve todo tan triste? –Son los tiempos, señor» (Rulfo, 2001: 11-12). Un tiempo en el que se ha desatado el apocalipsis sobre la tierra, pero igual que en las lecturas proféticas, según va avanzando la novela, los personajes veían venir el final.

> –Esta es mi muerte –dijo.
> El sol se fue volteando sobre las cosas y les devolvió su forma. La tierra en ruinas estaba frente a él, vacía. El calor caldeaba su cuerpo. Sus ojos apenas se movían; saltaban de un recuerdo a otro, desdibujando el presente. De pronto su corazón se detenía y parecía como si también se detuvieran el tiempo y el aire de la vida. (Rulfo, 2001: 96)

A lo largo de las páginas, los relatos de las dos realidades y de los dos tiempos se van cruzando entre sí hasta que al final Juan Preciado deja de tener protagonismo, hasta que Comala absorbe toda su esencial vital, porque cuando pasas demasiado tiempo en el otro lado, igual que en *La divina comedia*, el viaje se convierte solo en un viaje de ida.

Juan Preciado queda atrapado en el infierno, transformándose en un murmullo más, en otro fantasma de esa distopía que es Comala. El hijo de Pedro Páramo se convierte así en una víctima más de su padre.

Juan Rulfo utiliza el concepto de la ilusión para justificar la llegada de Juan Preciado a Comala: «[…] no pensé cumplir mi promesa. Hasta que ahora pronto comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones» (Rulfo, 2001: 11). Según Sonia Peña (2010), el concepto de ilusión tiene un sentido positivo y otro negativo. En el «sentido positivo = esperanza» (4) y en el «sentido negativo = engaño, farsa, alucinación» (4). De ahí que cuando Juan Preciado se justifica de esta manera, está mostrando esperanza al emprender el viaje que le hará reencontrarse con su padre. Sin embargo, en Comala se da cuenta de que hay que tener cuidado con las ilusiones, ya que pueden tratarse de engaños o alucinaciones, que es lo que sucede al ser absorbido por los demonios que ha dejado su padre en el camino.

Por otra parte, es interesante la figura que ejerce Susana San Juan sobre el propio Pedro Páramo pues podemos entender que cuando Pedro Páramo estaba vivo, Comala era una utopía, donde verdaderamente había sueños y esperanzas. El personaje que da título a la novela jugaba a ser Dante en busca de su Beatrice que era Susana San Juan. Pedro Páramo no dejará de buscarla en lo que será su infierno personal, y cuando finalmente la encuentra, estará ya sin vida y sin sueños ni esperanzas. En palabras de Vicente Cervera Salinas (2017a): «Esa Beatrice loca y desesperanzada será quien termine por provocar el desmoronamiento moral y físico de Pedro Páramo, quien al final conseguirá el cuerpo, ya sin alma, de la criatura a quien idolatró desde su infancia»

(122). En esta medida, según Cervera Salinas, el regreso de la mujer será la apoteosis del infierno. Es en este momento cuando Pedro Páramo se transforma, cuando cambia el carácter y cuando hará de su infierno personal el infierno sobre la tierra: Comala.

Asimismo, el cuerpo de Susana San Juan se convierte en el primer fantasma de Comala, en una leyenda, en un objeto de deseo y de veneración, pero también de terror, pues lo que desencadenaría su muerte desataría el final de un universo y el comienzo de otro. Según Freud (1992a), la idea de la caída en la neurosis del ser humano por no poder superar el grado de frustración frente a algo es la causante de la locura, ya que «despiertan en el espectador sospechas de unos procesos automáticos –mecánicos– que se ocultarían quizá tras la familiar figura de lo animado» (227). Por ello, podemos referirnos a la teoría freudiana para mostrar el comportamiento de Pedro Páramo frente a la muerte de Susana San Juan. No pudo soportar que se la arrebataran de las manos y mucho menos que muriera sin poder salvarla. Del mismo modo, Rosa García (2017) hace referencia a Vladimir Propp y a su *Morfología del cuento* relacionando a Susana San Juan con el mito de La bella durmiente:

> El día del cumpleaños la niña baja las escaleras que la conducen al sótano del palacio como Susana San Juan baja a la mina, y en el sótano hasta entonces desconocido la esperan una vieja y una rueca, una Parca y un hilo simbolizando el tiempo. La sangre que derrama cuando toca el huso es una doble herida: remite a la menstruación y a saberse mortal, herida de muerte, fuera ya del Edén que era la no conciencia de la infancia, el no saber. (110)

De esta manera viajamos con Juan Rulfo a un territorio alejado de lo real, a un universo destrozado en vida y ahogado en muerte, pues todo lo que debía suceder ha sucedido. Solo hay en Comala angustia, desilusión, desesperanza y pecados. Al fin y al cabo, lo que nos encontramos es la auténtica esencia del pecado original: un viaje regresivo, una historia cíclica, un reino fantasma, a Satanás. El descenso a los infiernos de Comala es una caída por las esferas dantescas que no tiene camino de vuelta. A través de unos personajes caídos en el tiempo y en el espacio, nos vemos envueltos en una distopía infinita en México por los siglos de los siglos.

Asistimos en la novela de Juan Rulfo a la gran distopía latinoamericana por excelencia. Aunque tres años después se publicaría en México otra novela distópica que vamos a analizar: *La región más transparente* de Carlos Fuentes. El autor mexicano nos presenta una Ciudad de México (re)conquistada por el tiempo y por el espacio. Vuelve

atrás en la historia para crear su propia conquista, vuelve a buscar la identidad del escritor latinoamericano, indagando en el pasado, en la historia de los tiempos mejores para rejuvenecer el concepto de utopía. Sin embargo, lo que para unos fue una conquista, para otros fue un infierno. Carlos Fuentes utiliza el concepto de la región más transparente para referirse a la Ciudad de México de la misma forma que Alexander von Humboldt se refirió al valle de la Ciudad de México en 1804, aunque también fue utilizada esta referencia en *Visión de Anáhuac* (1917) de Alfonso Reyes.

La novela de Carlos Fuentes es importante no porque nos dé a conocer una serie de personajes de distintas clases sociales donde nos muestra una sociedad postrevolucionaria en la que el ser humano se divide en etapas relacionadas entre sí, sino porque la verdadera protagonista de la novela es la propia ciudad: la distopía en estado permanente.

> Mi nombre es Ixca Cienfuegos. Nací y vivo en México D.F. Esto no es grave. En México no hay tragedia: todo se vuelve afrenta. Afrenta, esta sangre que me punza como filo de maguey. Afrenta, mi parálisis desenfrenada que todas las auroras tiñen de coágulos. Y mi eterno salto mortal hacia mañana. Juego, acción, fe –día a día, no solo el día del premio o del castigo: veo mis poros oscuros y sé que me lo vedaron abajo, abajo, en el fondo del lecho del valle. (Fuentes, 1994: 21)

Como bien refleja Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*, la cuestión del origen es el centro secreto de nuestra ansiedad y de nuestra angustia, aunque «la tumba del héroe es la cuna del pueblo» (1969: 76). Para que el ser humano entienda quién es debe regresar a sus orígenes, para conocerse a sí mismo debe regresar a su infancia, a su pasado. A veces regresar a los orígenes nos enseña orígenes nuevos. De la misma manera que hace Carlos Fuentes en su novela, el autor regresa a la conquista de México a partir de todos los estratos sociales para presentar una ciudad, para presentar las hormigas de una colonia, porque la ciudad funciona gracias a sus habitantes. De ahí que la recuperación utópica de Latinoamérica se encuentre en la identidad cultural del continente. En este sentido, el pasado siempre se halla omnipresente en los habitantes de México, ha cambiado el tiempo, pero los orígenes siguen siendo los mismos, el génesis no ha variado y el apocalipsis todavía no ha llegado, porque mientras el pasado permanezca en la mente de los mexicanos, la cuestión utópica permanecerá viva. Pero hasta que no se recupere por completo, seguirá existiendo el infierno sobre el valle, la región más transparente, la distopía terrenal. Pedro Henríquez Ureña decía que la

esencia del mestizaje es la evolución y la auténtica revolución, haciendo referencia las ideas de Vasconcelos, pues «la evolución *crea*» (1989: 239). De esta forma, «el mexicano es el hijo de la mujer indígena violada por un conquistador español que se marchó inmediatamente» (Margarito Gaspar, 2015: 151). De ahí que en la novela de Fuentes la Revolución ocasiona el abandono de las familias por parte del padre y la violación de la madre, quien es arrastrada fuera de la sociedad. Por ello, el desconocimiento del origen de uno mismo será recurrente en la novela:

> Yo mismo no sé cuál es el origen de mi sangre; no conozco a mi padre, solo a mi madre. Los mexicanos nunca saben quién es su padre; quieren conocer a su madre, defenderla, rescatarla. El padre permanece en un pasado de brumas objeto de escarnio, violador de nuestra propia madre. El padre consumió lo que nosotros nunca podremos consumar: la conquista de la madre. Es el verdadero macho y lo resentimos. (Fuentes, 1994: 74)

Por tanto, según Margarito Gaspar (2015), dado que lo vivido no es suficiente para recuperar la identidad propia, se hace necesaria la búsqueda de ese antepasado desconocido representado por el padre. Para subsanar su figura, se crea un pasado mítico para complementar ese pasado histórico fragmentado. Los personajes que servirán de guía en esta novela serán Ixca Cienfuegos y Teódula Moctezuma. Para Carlos Fuentes, estos personajes son los guardianes de la ciudad. Su función será mantener la vinculación entre el México histórico y el México actual. Por otra parte, si Ixca, el hombre, representa el guardián del pasado histórico, Moctezuma, la mujer, representa a la guardiana del pasado original: el mítico. La estudiosa mexicana nos enseña que su personificación no representa un progreso, «sino el temor a la ruptura y a la pérdida de la identidad primaria» (153). La guardiana vive entre mitos y tradiciones, en la auténtica identidad cultural mexicana. Moctezuma intenta conservar la visión mítica y el momento actual de la Ciudad de México para que no desaparezca ni el pasado ni el presente ni mucho menos el futuro.

La imagen de la mujer también es muy importante en la novela, pues como venimos diciendo, representa la identidad y la madre violada: el origen. La Beatrice en la novela es la guardiana de la ciudad y de la vida, es el paraíso y es el génesis. El universo femenino es la madre, que da vida a la Ciudad de México. En *La región más transparente* aparecen personificadas la figura de la madre virgen y la figura de la madre violada o, como dice Octavio Paz, la madre violada y la madre virgen (Margarito

Gaspar, 2015). Rosenda representa la madre virgen y la madre violada, para ella la concepción de su hijo llegó después del encuentro con la palabra. Por otra parte, su gestación se expone como una extensión del padre (fantasma). Su hijo, Rodrigo, se describe de la siguiente manera:

> Me imagino que Cristo, conducido por el Demonio a la cumbre de una montaña desde la que le exhibe todas las tentaciones del mundo, sabía muy bien; primero, que era el Demonio el que lo conducía; segundo, que como era Dios no podía, por un mínimo sentido de congruencia, o aunque fuera por salvar las formas, sucumbir a la tentación del Demonio […] Dios no puede ser tentado; no existe para él la tentación, luego no puede ser nunca culpable. No tiene nada que superar. Igual me sucede a mí. (Fuentes, 1994: 270)

Carlos Monsiváis (2001) se refiere así al escenario de la novela de Carlos Fuentes: «se interna por el clima más teatralizado de la época: la discusión sobre la esencia y el porvenir de México» (97), es decir, el debate eterno y utópico entre la tradición y el desenlace de la Ciudad. Carlos Fuentes nos muestra una visión plural de las diferentes identidades que guarda la distopía mexicana a través de los pasajes históricos y míticos de la misma. Así es como nos recuerda el autor la Ciudad de México:

> Ven, déjate caer conmigo en la cicatriz lunar de nuestra ciudad, ciudad puñado de alcantarillas, ciudad cristal de vahos y escarcha mineral, ciudad presencia de todos nuestros olvidos, ciudad de acantilados carnívoros, ciudad dolor inmóvil, ciudad de la brevedad inmensa, ciudad del sol detenido, ciudad de calcinaciones largas, ciudad a fuego lento, ciudad con el agua al cuello, ciudad del letargo pícaro, ciudad de los nervios negros, ciudad de los tres ombligos, ciudad de la risa gualda, ciudad del hedor torcido, ciudad rígida entre el aire y los gusanos, ciudad vieja en las luces, vieja ciudad en su cuna de aves agoreras, ciudad nueva junto al polvo esculpido, ciudad a la vela del cielo gigante, ciudad de barnices oscuros y pedrería, ciudad bajo el lodo esplendente, ciudad de vísceras y cuerdas, ciudad de la derrota violada (la que no pudimos amamantar a la luz, la derrota secreta), ciudad del tianguis sumiso, carne de tinaja, ciudad reflexión de la furia, ciudad del fracaso ansiado, ciudad en tempestad de cúpulas, ciudad abrevadero de las fauces rígidas del hermano empapado de sed y costras, ciudad tejida en la amnesia, resurrección de infancias, encarnación de pluma, ciudad perro, ciudad famélica, suntuosa villar, ciudad lepra y cólera, hundida ciudad. Tuna incandescente. Águila sin alas. Serpiente de estrellas. Aquí nos tocó. Qué le vamos a hacer. En la región más transparente del aire. (Fuentes, 1994: 23)

En Santa María de Onetti vemos otro universo caído. El escritor uruguayo recrea en su ciudad una metáfora de lo que fue, es y será la ciudad latinoamericana. Así

funciona como metáfora de la misma. A este respecto cabe destacar que desarrolla la vida de la misma a partir de su ciclo de Santa María, esto es: *La vida breve* (1950), *El astillero* (1962) y *Juntacadáveres* (1964). Onetti imagina un universo paralelo a través de Brausen, Díaz Grey, Petrus o Larsen, en el que ellos mismos sentirán un refugio de auxilio y un grito de socorro para poder, de algún modo, salvarse del mundo real.

Asimismo, como en Comala, los personajes de Santa María se ahogan en la realidad cotidiana de sus vidas, son personajes que necesitan escapar –igual que escapa John Howell en el cuento de Julio Cortázar al no entender el mundo que le rodea–. Son personajes sin sentimientos, mutilados moralmente, no le encuentran sentido a sus vidas. En cierto modo, necesitan salir de aquel territorio de lo real que se hace tan grande en su presencia. Por ello, Onetti les regala una salvación posible: el microcosmos no-real. El escritor le concede a Larsen en *El astillero* un espacio en ruinas para mediar con su propia existencia. Pero no hay nada que hacer en un astillero que no funciona. Su protagonista tiene la posibilidad de redimirse en ese lugar distópico empleándose duramente en el astillero de Petrus e intentando enamorar a la hija de este para encontrarle un sentido a su existencia. Pero finalmente se da cuenta de que esa actitud no es la adecuada, todo al final era una desgarradora forma de engañarse: no hay nada que hacer en un astillero en ruinas ni es posible amar. El personaje le encuentra una simple salida a ese mundo arrastrado: actuar como si todo tuviera sentido (Cervera Salinas, 2017: 39), porque fingir es la única salida posible contra la locura.

> No le preocupaba que la vida pasara, arrastrando, alejándole las cosas que le importaban; sufría boquiabierto, con una enfriada burbuja de saliva en los labios, sintiendo la grasa en que se le hundía el mentón, porque ya no le interesaban de verdad esas cosas, porque no las deseaba instintivamente y nunca lo bastante como para mantenerlas u organizar la astucia. (Onetti, 2001: 57)

Se da en Santa María una idea de infierno catastrófico. Hay un desastre circulando por toda la obra de principio a fin y ello afecta a la vida de su protagonista, destruyendo así la ciudad y toda la sociedad de Santa María, pero todo nace y todo muere en el astillero. Jeremías Petrus los fundó, pero él no le encuentra solución al problema. Bernat Castany (2009) afirma que se trata de un personaje «nihilista inconsciente que no quiere aceptar que su empresa está en quiebra» (81) y se nos muestra «como símbolo del dios saliente que se niega a aceptar su propia inexistencia» (81). De esta manera, Larsen

nunca podrá encontrar el equilibrio entre el día y la noche porque para él el tiempo ya no existe, no hay un génesis o un apocalipsis, el personaje se ha caído de la línea del tiempo y por mucho que intente remediarlo es inevitable. Es un personaje condenado en «un mundo fantasmal o zombi que vive atormentado por la presencia de "ese huésped inquietante" que es, según Nietzsche, el nihilismo» (80). El lado oscuro de las cosas es lo que va absorbiendo los sentimientos malditos del personaje.

Larsen se halla en un astillero atrapado, en una ciudad repleta de personajes vacíos en espacios fantasmas. Igual que Comala lo era, Santa María también refleja un infierno sobre la tierra, una ciudad repleta de murmullo y de oscuridad. Aquí el ambiente hostil se come literalmente el alma de los personajes. Es ese tiempo del que hablamos el que ayudará a Larsen a diferenciar el mundo real del mundo no real, pues se sentirá atrapado irremediablemente, sin poder escapar. Para Saúl Yurkievich (1974), los personajes sufren en una trinidad permanente: «tres infiernos –vacío, fuego, caos–, tres versiones que presuponen la noción de una justicia trascendental» (537).

En este sentido, la ciudad se comporta como una catástrofe a lo largo de toda la novela. De algún modo, cuando llega la noche al principio, el lector es capaz de ver el final de las cosas. Se da cuenta de que hay dos realidades marcadas por un antes y un después; no obstante, no encuentra salvación más allá de lo real. Una vez que se ha hecho la noche, ni la luz del sol podrá volver a iluminar los espacios distópicos que refleja el autor en toda la obra.

Por ello, el leitmotiv de la novela es el astillero, ese espacio sobre el que reparan los barcos que, además, les sirve a los personajes para crear una trama sucia e indestructible. Si el puerto de Santa María es el no lugar o, en otras palabras, ese espacio de tránsito que le otorga a las personas reales el poder de viajar de un lugar a otro, también es el purgatorio definitivo donde cada alma puede cambiar de una realidad a otra, escapando de Santa María para ir a cualquier realidad posible fuera de esta y poder salvarse en un paraíso perfecto o volver atrás y seguir deambulando en el infierno hasta ser juzgado por sus habitantes mediante unas connotaciones ineludibles: «invierno, humedad, lluvia, hambre, frío, barro, óxido, maleza, casas decrépitas, vejez, calvicie, utensilios y vestimentas desgastadas» (Yukievich, 1974: 538). Así pues, el astillero se convierte en las entrañas más terribles del infierno de Santa María.

De alguna manera, hay un parecido claro entre Larsen y Silvio de *El juguete rabioso* (1926) de Roberto Arlt (1900-1942). Tanto uno como otro son personajes atrapados que por mucho que intenten remediar su destino existencial, se ven atrapados y condenados a deambular por el infierno que les ha tocado vivir, porque no existe salvación posible en el infierno. Igual que en Comala, el viaje a Santa María solo es un viaje de ida. Gustavo San Román (2001) cuenta los dos finales de Onetti en *El astillero* partiendo de la base de que «la estructura dominante de *El astillero* representa un movimiento pendular entre ilusión y realidad» (39). En el primero nuestro protagonista imagina a Josefina jugando con el perro, con Angélica Inés al fondo. Esta visión es coherente si tenemos en cuenta su aceptación del mundo real y el rechazo de la ilusión de casarse con la hija de Petrus. Así pues, esta última, relegada al fondo, resulta igual de inaccesible como la casa de Petrus en el mundo real. Pero también se revela ante él el desmoronamiento del astillero: «estuvo mirando […] la ruina veloz del astillero, el silencioso derrumbe de las paredes. Sorda al estrépito de la embarcación, su colgante oreja pudo discernir aún el susurro del musgo creciendo en los montones de ladrillos y el del orín devorando el hierro» (Onetti, 2001: 158). De ello intuimos que Larsen ha abandonado toda esperanza en la ciudad de Santa María, como recordaba Dante ante las puertas del infierno.

Por otra parte, si tenemos en cuenta el testimonio de San Román (2001), Larsen concibe en el segundo final el mismo desmoronamiento anterior, pero esta vez por medio del verbo apropiado: «pudo imaginar en detalle la destrucción del edificio del astillero, escuchar el siseo de la ruina y del abatimiento» (Onetti, 2001: 159). Esta lealtad hacia el mundo real viene dada por la llegada de la primavera, algo que Larsen repudia. Este hecho podría simbolizar una asociación innata con la ilusión, pues el hecho de muera de pulmonía tampoco afectará demasiado a esta impresión.

Por último, viajar a Macondo implica viajar de nuevo a un microuniverso que no tiene salida posible. Se trata de un universo sempiterno creado por Gabriel García Márquez que nace y muere con la matriarca Úrsula. De Macondo detallaremos cuatro puntos fundamentales para entender la concepción distópica que vive en sus cimientos. En primer lugar, hablaremos sobre el motivo del incesto como condena circular; en segundo lugar, hablaremos sobre la ciudad vacía; en tercer lugar, hablaremos sobre

Macondo como metáfora bíblica; y en cuarto lugar, hablaremos sobre Macondo como una alegoría de América en toda su civilización y en toda su barbarie.

Así pues, es el motivo del incesto la única realidad que circula por toda la obra. Según Ángel Marcel (1996), «García Márquez asienta en el tabú del incesto la vasta y bella metáfora de Macondo» (12). Desde la primera página nos damos cuenta del miedo que existe entre José Arcadio y Úrsula, ya que se enamoran siendo primos hermanos. De este modo, viven preocupados de tener un hijo con cola de cerdo. Esto no sucede; sin embargo, el miedo del incesto recorrerá cada página de la obra y cada acto en Macondo engendrado por la matriarca. Tenemos pues desde la creación de la familia y de Macondo la propia condena con la unión entre José Arcadio Buendía y Úrsula. Estos adoptarán a Rebeca, quien se enamorará del hijo mayor, José Arcadio. No es propiamente incesto, pero sí que viven en una relación desaprobada totalmente. Por otra parte, la hija de los Buendía, Amaranta, se enamora en cierto modo de su sobrino Aureliano José, y este amor nace de haberlo criado como si fuera su madre. El amor que siente Aureliano José sí que es incestuoso, pues de algún modo recae sobre él el mito de Edipo. Por último, la familia culmina su estirpe con el acto consagrado entre Amaranta Úrsula y su sobrino Aureliano: «Oyeron a Úrsula peleando con las leyes de la creación para preservar la estirpe» (García Márquez, 2012: 542). Al contrario que el ya mencionado amor entre Aureliano José y Amaranta, que no llegó a consumarse, sí lo hace el que se da entre Amaranta Úrsula y Aureliano, desencadenando el fin de la familia Buendía con su hijo cola de cerdo, el mismo que nació con el miedo de sus tatarabuelos y el mismo que murió devorado por las hormigas.

Una vez que hemos visto cómo se condena la familia a sí misma, veremos Macondo desde una panorámica ficcional. ¿Dónde está Macondo? ¿Qué es Macondo? Para García Márquez (2012), Macondo fue construida a orillas de un río, al oeste de Riohacha, separada por una sierra. Al sur limita con las ciénagas y al oeste también se hallaba la Ciénaga Grande. Al norte, una expedición liderada por José Arcadio Buendía se encontró con un terreno llano, pero después de caminar mucho encontraron agua. Por lo que se llegó a pensar que Macondo estaba rodeada por agua. Realmente, Macondo es un infierno sobre la Tierra. Macondo es una ciudad fantasma donde solo habitan personajes vacíos, personajes que vienen y se van, pero no para quedarse, pues tarde o temprano desaparecen. Los mismos fundadores de la ciudad acabaron con su existencia.

Los Buendía llegaron solos y murieron solos en un ambiente hostil totalmente distópico. Nadie logra salvarlos, solo la muerte.

Cabe destacar la importancia de Melquiades, el gitano ambulante que llega a la ciudad y deja unos papeles en un idioma extraño. A este respecto, Rodríguez Monegal (1984) advierte que «en el plano en el que se sitúa […], el libro es el mundo porque el libro es la palabra y la palabra es la creación» (205). Pero efectivamente, eran más importantes de lo que se pensaba. Aureliano consiguió descifrar su contenido y se dio cuenta del poder bíblico sobre el que recaía en el manuscrito. Todo él era la historia de la familia y de Macondo. De forma desordenada, llegaba a tratar el viaje al glacial de José Arcadio Buendía y su hijo José Arcadio hasta cómo las hormigas devoraban a cola de cerdo. Todo el manuscrito es un génesis y un apocalipsis. El manuscrito encierra a través de la sabiduría de Melquiades la historia distópica de Macondo.

Y viajando a Macondo, lo estamos haciendo también a Comala, y a Ciudad de México y Santa María, porque cada una de ellas refleja una visión metafórica de la ciudad latinoamericana por excelencia, una gran distopía infernal donde los personajes se condenan por sus actos. Patricio Eufraccio (1997-1998) encuentra una similitud inmediata entre Comala y Macondo; sin embargo, podríamos reflejar las características en cualquiera de las otras dos, pues en todas aparece «el cerrarse al tiempo, sus mujeres, el rencor y la soledad y sus apariciones y sus presencias» (1).

De esta forma, Macondo cumple al pie de la letra con el esquema que hemos señalado anteriormente, pues plantea una utopía que no llega (distopía), plantea un génesis que termina (apocalipsis), plantea un intento de civilización como necesidad (barbarie), plantea una búsqueda del cielo fracasada (infierno) y plantea un camino hacia la vida que termina en desgracia (muerte). Por ello, es importante reflejar que los cien años de soledad funcionan como una alegoría de la historia de América, es decir, de la historia de los quinientos años de América. En el manuscrito estaba escrito y García Márquez lo trae muy bien a colación, ya que son los miembros de la familia los que acaban con Macondo y con ellos mismos. Al y fin y al cabo, la intención del autor es que nada se vuelva a repetir. La distopía se queda encerrada en la metáfora perfecta macondiana: «Entonces dio otro salto para anticiparse a las predicciones y averiguar la fecha y las circunstancias de su muerte […]» (García Márquez, 2012: 549).

Finalmente, durante todo el resto del siglo XX y ya en el XXI se han encontrado muchos escritores que han seguido el legado que les han dejado estos cuatro gigantes. Después de estas cuatro novelas, podemos hablar de los autores que ya hemos citado anteriormente. No obstante, ya en el siglo XXI, estas geopoéticas distópicas pueden encontrarse todas juntas como un motivo recurrente alejado del mundo y que reúne todas estas características, pero además se amplía al universo del presente mediante una visión hacia el futuro.

3.3.3. EL FUTURO COMO METÁFORA

Mucho se ha hablado acerca de la idea de futuro, de su visión utópica y del concepto de desarrollo en un sistema político, social y económico. Podemos referirnos a este respecto cuando hablamos de evolución. Al fin y al cabo, el futuro tan solo es una idea de presente a largo plazo. Asimismo, en este punto, tras la teorización del concepto de utopía en América Latina y la idea distópica de la ciudad imaginada, es importante hablar sobre lo que vendrá, sobre el futuro y más concretamente sobre la visión de futuro como metáfora en el continente latinoamericano.

Durante la investigación, nos hemos preguntado constantemente por qué el género de la ciencia ficción en Latinoamérica no ha generado tanto interés en los escritores con inquietudes locales como en otros lugares más desarrollados. A lo largo del estudio, hemos llegado a la conclusión de que si no existen avances científicos y tecnológicos, no puede haber ciencia ficción. Sin embargo, si ahondamos aún más en dicha cuestión, llegamos a la conclusión de que todo se debe a una cuestión política. En otras palabras, el problema realmente reside en la modernización del continente; al fin y al cabo, «la ciencia y la tecnología han sido fundamentales en los procesos de crecimiento y desarrollo económico en los cuales se han involucrado las diferentes naciones» (Lopera Tobón-Arias, Gutiérrez y Marín, 2003: 181). Para un desarrollo exhaustivo, dividiremos el punto en cinco objetivos concretos que nos ayudarán a comprender el tipo de evolución que sigue el continente: en primer lugar, para hablar de futuro es necesario situar en el mapa la era de la información y la comunicación en la que nos encontramos, es decir, expandir el continente; en segundo lugar, es necesario también hablar de globalización y de la importancia de los estudios culturales; en tercer

lugar, hay que discernir entre modernidad y modernización; en cuarto lugar, es importante ver la situación real en América Latina, si hay modernidad realmente o no la hay; en quinto y último lugar, es necesario estudiar de qué forma se percibe todo desde el campo literario o si, simplemente, no se da.

De esta forma, el primer factor que influye sobre la visión posible de futuro como metáfora es la existencia presente de una era de información y comunicación, algo a lo que ya hemos aludido previamente. Por un lado, *información* hace referencia a dar noticia de algo, es decir, a la transmisión de un mensaje. Por otro lado, *comunicación* hace referencia al intercambio de información entre hablante-emisor y receptor-oyente, es decir, al proceso por el cual un emisor con mensaje, código y canal hace llegar información al receptor. Por tanto, la existencia de esta era presente hace referencia a un intercambio constante de información entre emisores y receptores debido a la aglomeración de medios de comunicación que hay hoy en día. Castells (1998) lo vio como un cambio que vino reestructurado por los medios culturales, económicos y sociales. De ahí que surgiera dicha revolución centrada en las tecnologías de la información y la comunicación. Esto ha dado lugar a la citada globalización de los medios.

Este hecho implicó un cambio, un avance, un desarrollo, una evolución hacia algo nuevo que puede producirse a una velocidad más o menos rápida (Virilio, 1997), incluso en América Latina, dependiendo del proceso que se esté llevando a cabo. Las empresas de los respectivos países consiguen que sus economías y su productividad tengan un crecimiento mayor en un corto lapso de tiempo. Este desencadena una tríada básica: más producto, más demanda, más dinero. De esta forma, todo se reduce al nivel social en una pérdida de conciencia y de valoración de lo que realmente deseamos, queremos o necesitamos, pues «el contenido información de un producto o de un proceso es infinitamente más valioso que su soporte material, así como lo muestra el ejemplo de un compact disc» (Castells, 2000: 44). Al fin y al cabo, el receptor de dicha información no es capaz de reconocer si es más valioso el plástico que se está vendiendo o su música.

De ahí que el mercado tenga la necesidad de globalizarse también en un mundo marcado por la ciencia y la tecnología. El único fin de todo es la comunicación. Los avances han llegado hasta tal punto en que los mismos estados no son capaces de medir

la economía de sus empresas. Cuando sucede esto, él mismo entra en crisis, debido a la deslegitimación de las instituciones públicas (Castells, 2000). Y si este primer estado entra en crisis, entran en crisis también los demás estados dependientes de su sistema económico, como si de una cadena se tratase. De esta forma, «en toda América Latina se está incrementando de manera alarmante la desigualdad y la exclusión social» (Castells, 2000: 49). Por lo tanto, para la existencia de una nueva era de la información y la comunicación, se necesita un nuevo conocimiento social de las cosas, es decir, un nuevo pensamiento del hombre que sea capaz de seguir avanzando y sobreviviendo en el nuevo mundo, porque para poder enfrentarnos a los problemas del presente, necesitamos soluciones aplicadas al presente y no al pasado.

Este será pues el objetivo de los escritores latinoamericanos, de todos aquellos que jugarán a ser demiurgos entre simulacros. A este respecto, si se globalizan la economía, los mercados, los medios y la mentalidad de las personas, la salida que buscan se halla en la ciencia ficción. Jugarán por lo tanto con los propios medios, con la *mass media*, con el lenguaje, con la música, con la cultura pop, con la economía, etc.

Ahora bien, hay que decir que una de las propuestas surgidas a finales del siglo XX es la de referirse a este proceso en Latinoamérica como postcolonialismo más que como globalización, denominación que potencia ese síndrome tecnológico, científico, económico y cultural. Alfonso de Toro (1997) lo define como «un fenómeno discursivo estratégico, como pensamiento postmoderno y postestructuralista o post-teórico» (33) o, más bien, como «un proceso intelectual, económico, social, político y cultural y no de meras expresiones, que se dan en forma de estilo o que quedan enmarcadas en algunas manifestaciones artísticas o intereses académicos» (34,4). Por ello, es inevitable no volver una y otra vez sobre la misma cuestión: el saber del centro y el saber de la periferia. De esta manera, el saber del centro quedaría en el saber del canon, es decir, el civilizado o el europeizado. Por otra parte, el saber de la periferia sería el transculturizado, es decir, el dominado. Según Toro (1997), el escritor que pertenece a la periferia, sin ninguna neutralidad, solo podría situarse en una de estas dos posiciones: el aislamiento o el malinchismo, en otras palabras, existir al margen la sociedad o unirse a ella.

Además, el concepto de transculturalidad del que habló Toro va cambiando de forma con el paso de los años, «parece que las culturas contemporáneas han adoptado

un carácter que ya no coincide con nuestras ideas comunes y corrientes de cultura» (Welsch, 2008: 107). Por ello, es importante distinguir entre multiculturalidad, interculturalidad y transculturalidad. En primer lugar, la multiculturalidad tiene en cuenta las diferentes formas de vivir en una misma sociedad, es decir, tiene en cuenta la heterogeneidad en las clases sociales. En segundo lugar, la interculturalidad se basa en que todas las culturas son distintas y, por ende, no son entendibles entre ellas; no obstante, debe darse un diálogo intercultural para su comprensión. En tercer lugar, la transculturalidad es la mezcla de las culturas atendiendo a cinco aspectos importantes (Welsch, 2008): la imbricación externa de las culturas, la hibridación, la disolución variable entre lo propio y lo ajeno, lo realmente transcultural e individual y la variación entre lo cultural y lo nacional.

Por tanto, esto nos lleva a pensar en la identidad latinoamericana. Con el postcolonialismo, los autores exigían tener su voz propia para enfrentarse al mundo, no necesitaban la voz de nadie más que no fuera la suya para explicar su realidad. Asimismo, exigían ser reconocidos en el campo de lo global, pero no como una parte, sino como un todo, es decir, exigían tener una identidad verdadera y propia.

En esta misma línea, Jan Nederveen Pieterse (2004) plantea la siguiente cuestión: ¿si una identidad se convierte en el foco de atención, implica que debe existir otra en la sombra? Hay que tener en cuenta que, según el teórico holandés, «[…] Latin America and developing and transitorial countries share a common interest in stable multilateral institutions, regulation of international finance and, arguably, reorientation towards a social and democratic capitalism» (152). Esto nos lleva a pensar en diferencias, desigualdades y desconexiones[60]. Sin embargo, dependiendo del lugar donde nos encontremos, podemos entender la cultura desde una perspectiva o de otra. Si estudiamos la cultura desde la diferencia, estamos estudiando el contraste que existe entre la población dentro de una comunidad. Si la analizamos desde la desigualdad, estamos estudiando la adquisición de conocimientos a partir de los pensamientos y los gustos del que enseña. Si la vemos desde la desconexión, estamos estudiando la conexión en red o, lo que es lo mismo, «la cultura-punto-com» (García Canclini, 2004:

60 Para García Canclini (2004) la diferencia suele ser la perspectiva desde la que se analizan los estudios antropológicos. La desigualdad se estudia como la absorción desigual de los elementos que tiene cada sociedad. La desconexión es el estudio del que se encarga gran parte de especialistas en comunicación y documentación.

114). Ahora bien, volviendo a la pregunta anterior, aquí el crítico se está refiriendo indirectamente a una cuestión de puntos de vista.

No obstante, las identidades van de la mano de la hibridación, y eso sí tendría que ser objeto de tratamiento y cuestionamiento. Muchos estudiosos como García Canclini (1997) o Alfonso de Toro (1997) han estudiado esta perspectiva como una problemática, aunque realmente reside más allá de las fronteras del continente. Por ello, podríamos decir que la hibridación parte del sistema en el cual ha desencadenado la globalización. Para García Canclini (1997) el proceso de hibridación se reduce en mestizaje, en sincretismo, en secularización, en expansión, etc., o sea, «no adquiere sentido por sí solo, sino en una constelación de conceptos» (112). Esto implica pues que las raíces multiculturales se expandan barriendo todos los límites posibles de periferia y centro. Y también hay que decir que en Latinoamérica nos encontramos una sociedad con una multitud de sociedades fragmentadas, por eso no se van a estudiar todos estos aspectos del mismo modo desde dentro que desde fuera. En la misma línea, Toro se apoya en Kraniauskas (*apud* Toro, 1997) para dar su opinión al respecto, quien piensa que la hibridación se trata de «una operación transdisciplinaria, pero no en el sentido de combinación de disciplinas, sino más bien en el sentido de mutación de teorías en una pluralidad metodológica que pueda de algún modo alternativo pensar en la modernidad latinoamericana» (55-36). Por tanto, habría que distinguir dos posibilidades de estudio: una interna y otra externa. La interna hace referencia a los estudios culturales que estudian el continente latinoamericano dentro de Latinoamérica y la externa a los estudios culturales que lo estudian desde fuera de Latinoamérica.

De ahí que cuando se hable de globalización con respecto a Latinoamérica desde fuera del continente, Alfonso de Toro (1997) hable de:

> Neoliberalismo sin rostro que se puede interpretar como un renacimiento del neocolonialismo, ya que la industrialización y la tecnologización de los países subdesarrollados o en vías de desarrollo se realiza sin ninguna seguridad social y con terribles consecuencias para el asalariado; fuera de las otras consecuencias en los medios urbanos y sociales. (60)

Esta globalización ha producido tal descentralización de los propios centros que hoy en día tampoco se distinguen las fronteras entre los centros y sus periferias en el continente americano (Martín-Barbero, 2002). América Latina se ha globalizado del

mismo modo que lo ha hecho el resto del mundo, aunque con sus diferencias. Ahora las periferias quieren ser centros y los centros quieren ampliarse cada vez más. Precisamente, tal y como lo refleja Castells (2000), «el gran problema de América Latina en este proceso de transformación […] es que tiene que tratar, a la vez, viejos y nuevos problemas» (51). Por lo tanto, podemos hablar de una cuestión de poder con respecto a la globalización y en Latinoamérica el poder viene tanto por el neocolonialismo, como por el postcolonialismo, que al fin y al cabo sigue siendo colonialismo. De ahí que la existencia de unos Estudios Culturales en Latinoamérica viene a simbolizar una ruptura significativa dentro del continente.

Por este motivo, cabe plantearse la existencia de un proceso de modernización en América Latina y de qué forma existe una modernidad en el continente, teniendo en cuenta los factores que ya hemos abordado y valorando las dimensiones teóricas existentes: Brunner (1987), García Canclini (1989), Girola (2007), Larraín (1997), Herlinghaus (2003), Morandé (1984), etc.

A la hora de hablar de modernidad, debemos hacer hincapié primero en lo que significó la modernidad para el resto del mundo antes que para Latinoamérica y, a continuación, cómo llegó, si llegó, al continente latinoamericano. Así pues, a finales del siglo XIX, ya se puede establecer un punto de inflexión en el cambio de mentalidad del hombre europeo. Se produce la Segunda Revolución Industrial y, por tanto, una aceleración inminente de los cambios. Entre 1870 y 1914 cambia la naturaleza del proceso de industrialización y cambia el modelo del crecimiento económico. Se produjo además una creciente internacionalización de la economía que cada vez funcionaba más a escala mundial, dada la revolución de los transportes, llegando a toda Europa Occidental, Estados Unidos y Japón. Teóricos como Alberto Comín (2011) utilizan el término de Primera Globalización para referirse a la Segunda Revolución Industrial debido al avance que existió en la época en cuanto al comercio exterior, movimientos de capitales y migraciones masivas, que dio lugar, por tanto, a un mercado mundial.

En esta época ya se puede hablar de modernidad, pues se reactualiza la sociedad por medio de la productividad, la economía y la industrialización de la producción. Nace una nueva sociedad y a su vez una nueva forma de ver el mundo. Observamos ya en esta nueva sociedad un cambio de perspectiva humana o una transformación que se produce en esta percepción de dicha sociedad. El foco del observador de la época está

cambiando y, con él, los modos de representación. En esta época además, se empieza a plantear la idea de reproductibilidad técnica en la obra de arte, pues debido a los avances masivos, el aura de las obras se desvanece y se pierde la autenticidad y la credibilidad de las mismas. Esta degradación se debe al «surgimiento de las masas y [a] la intensidad creciente de sus movimientos» (Benjamin, 2003: 47). En esta época se da por primera vez una demanda masiva que rompe con la unicidad de la obra y adquiere una preferencia selectiva por la copia. A su vez, esta visión tenebrista surgió con la fotografía. En plena modernización de Occidente, la imagen modificaba la autenticidad del arte y la profanaba por medio de copias. El valor ritual de la obra de arte traspasa las fronteras de la mente humana hasta transformarse en valor de exhibición, un valor que ha ido creciendo hasta generar un espectáculo masivo (Débord, 2007). Pero esta razón, lo serio deja de ser lo llamativo, ahora la visión de lo humano se convierte en un juego.

En plena modernidad, el observador quiere indagar, se siente consumidor. Se enfrenta así a una gran cantidad de reproducciones técnicas, determinando la reproductibilidad de su carácter artístico. Pero la auténtica obra de arte está condenada «a perseguir un valor eterno» (Benjamin, 2003: 62). Por otra parte, con el cine el conflicto es más evidente, debido a que la elección de imágenes atiende a la posible corrección instantánea del autor. El cine es la reproducción de secuencias de imágenes donde el observador se transforma en experimentador. Y para ello debe renunciar al aura obligatoriamente. La maquinaria cinematográfica anula por completo la mínima unicidad posible. De ahí la estética de la desaparición que mencionábamos anteriormente (Virilio, 1997).

De este modo, surge una reconstrucción en el ser humano por medio de la producción. El hombre del momento quiere transportar su nueva visión del mundo y lo consigue gracias al «público de los consumidores que conforman el mercado» (Benjamin, 2003: 73, 11). Sin embargo, el hombre ya no percibe la masa hacia la que va dirigida su obra, se vuelve invisible a sus ojos. Y es que va a intentar desde un primer momento entablar cierto equilibrio con el sistema, sin olvidar que el foco de la cámara y el suyo son independientes. De nuevo comprobamos que hay una evolución global en la ciudad de finales del siglo XIX. El individuo pierde protagonismo y el elemento urbano se transforma en una colectividad.

Parece ser evidente el modo en que se empieza a perseguir la ganancia como objetivo primordial del ser humano, cuya aura está condenada a desaparecer. En esta época hay una transición del pensamiento individual en el que predominará lo objetivo frente a lo subjetivo, que deviene en una visión despersonalizada. Por tanto, el individuo se transforma en un producto social, en un vehículo más, donde su única salvación queda subordinada al mundo urbano al que pertenece.

No obstante, esto no acaba aquí, pues a finales del siglo XX, alrededor de 1980, se empezó a hablar de postmodernidad[61]. Esta fue una tendencia que nació como oposición o superación a la época moderna que se llevaba arrastrando desde principios de siglo. Aunque también se ha hablado de esta visión del mundo como postmaterialismo, debido a la Segunda Globalización –que es a la que nos hemos estado refiriendo continuamente y es la que abarca desde los años 1970-1980 hasta hoy–.

El concepto de 'postmoderno' implica una visión nostálgica hacia lo moderno, otra vuelta de tuerca de lo social y de lo artístico, ya no desde una perspectiva irónica, sino más bien desde un punto de vista de la razón. El arte debe situarse en la punta de la pirámide. Teóricos como Huyssen (1986) se preguntan si verdaderamente es posible hablar de postmodernidad para referirnos a una productibilidad generada por y para consumirse de forma espectacular y que, además, forma parte de una transformación cultural y social a partir de la segunda mitad del siglo XX. Aun así, este autor piensa que resulta adecuado siempre y cuando tengamos en cuenta que todo ello nace a raíz de un cambio de sensibilidad social. Y de la misma forma que sucedió en los orígenes de la época moderna, todo ello lleva al hombre a cuestionarse el valor real de las cosas.

Así pues, para hablar de postmodernidad, hay que valorar dos cuestiones importantes: si tan solo se refiere a una continuidad de la modernidad o si realmente se trata de una brecha que rompe con todo lo anterior. Se puede entender como una continuidad, como ya hemos visto, pues la evidencia clara es que el hombre se ha dirigido a partir de finales del siglo XX hacia un recuerdo pasado que emergía de una decadencia en la imaginación. El espectáculo rompía con la satisfacción moderna

61 No hay que confundir postmodernidad, postmodernismo o postestructuralismo. Para su correcta distinción, debemos basarnos en los estudios fundamentales de Jameson (1991), Baudrillard (1978), Huyssen (2006), Deleuze y Guattari (2002), Foucault (1999) y Hutcheon y Valdés (1998). A raíz de ellos emplearemos el concepto de postmodernidad para referirnos al campo cultural y social, el concepto postmodernismo para el campo estético y artístico y el concepto postestructuralismo para el campo filosófico y científico.

derivando en una confianza de la posible modernización de lo humano. De ahí que surja la necesidad de recuperar viejas ideas del pasado, igual que hace el escritor latinoamericano, hay que regresar a sus orígenes para encontrar ideas nuevas. Ahí resurgió el mito de la modernización: lo postmoderno como creación exitosa o como extravío.

Sin embargo, también se puede entender como una ruptura, es decir, como una antimodernidad, como una época contraria. Si el pensamiento moderno servía como modelo a seguir para una sociedad que se ve incapaz de superarse, el pensamiento postmoderno se termina invirtiendo. Así lo postmoderno se convierte en antimoderno, pues la imaginación y la creatividad se ven condenadas a cambiar los modelos y los puntos de vista.

Por otro lado, a América Latina no llega de la misma forma, pues la evolución no ha sido la misma. Estamos hablando de un continente recientemente nuevo en comparación al resto del mundo occidental. Para estudiar la perspectiva latinoamericana con respecto a la idea de modernidad, nos apoyaremos en los teóricos mencionados a lo largo del apartado, teniendo en cuenta los estudios culturales, los cuales hemos valorado para llevar a cabo del desarrollo de esta tesis.

De esta forma, en relación a la existencia de una posible modernidad occidental, José Joaquín Brunner (1987) se pregunta si existe o no la modernidad en América Latina. Para responder a esta cuestión, el autor propone cuatro rasgos a tener en cuenta o cuatro teorías:

- La primera de ellas se acerca a la idea de una modernidad en Latinoamérica como artificio, algo que Brunner desmiente, pues esta teoría afirma que lo que existió realmente fue una realidad cultural superpuesta a una realidad auténtica, que es la indígena, la identitaria. Según esta teoría, para que llegara la modernidad real al continente faltó: «[…] reforma religiosa, revolución industrial, burocratización en serio del Estado, empresarios schumpeterianos y la difusión de una estética individualista» (1).
- Por otro lado, la segunda teoría afirma que existió pseudomodernidad, es decir, una revitalización de las culturas propias. A este respecto es interesante recordar cómo floreció el regreso a los orígenes, la vuelta al pensamiento indígena, la recuperación de una identidad. Por ello, esta pseudomodernidad nace de una

fusión del pueblo, la naturaleza y la historia, pues el hombre latinoamericano no puede sentirse actualizado con el resto del mundo sin reconciliarse primero con su pasado. Esto daría paso pues a una modernidad auténtica mediante el redescubrimiento de la cultura latinoamericana.

- La tercera teoría se apoya en la segunda ubicando «el ethos cultural latinoamericano en la específica síntesis novohispánica, barroca, cristiana y mestiza» (5). La religiosidad de masas sería la culpable del fracaso de las empresas modernizadoras en América Latina, pues el espacio público ha querido ser monopolizado por el discurso ideológico-político, lo que ha desencadenado en una casi imposibilidad de intentar imponer esquemas funcionales nuevos.
- La última teoría habla de la modernidad en América Latina como una penetración cultural. Asimismo, aquí la modernidad equivale a imposición, a socialización y a difusión de una ideología que convierte al consumismo en la única religión posible. Para esta teoría la modernidad es externa, en su mayoría, por culpa de Norteamérica. Se empezó a tomar lo norteamericano como algo bueno, como un ejemplo a seguir.

Atendiendo a estas cuatro ideas, Brunner (1987) se plantea nuevamente hasta qué punto es posible hablar de modernidad en América Latina, quien piensa que los rasgos se han ido modificando a lo largo de los años:

> El mundo rural ha perdido importancia a favor de la cultura urbana; la alfabetización masiva ha avanzado significativamente sustituyendo las tradiciones orales de preservación y transmisión de la cultura; la escolarización se ha impuesto no solo como el régimen de introducción a la disciplina del trabajo sino también como introducción al universo de los conocimientos socialmente valorados; el desarrollo de la industria cultural ha transformado definitivamente las condiciones de existencia de la cultura de masas proporcionando incluso, crecientemente, los códigos de expresión, comprensión y reconocimientos para las culturas populares de base autóctona. (9)

De esta forma, el cosmopolitismo integrado en las regiones latinoamericanas termina por confluir con el localismo de casi todas las demás posiciones de la vida cotidiana de los habitantes de las mismas. Por tanto, si se habla de pseudomodernidad, se habla de una modernidad transparente liderada por los cánones culturales de la *mass media*, dejando a un lado los productos culturales autóctonos o, por decirlo de alguna

manera, los productos populares. Sin embargo, es inevitable no darse cuenta de que hoy en día hasta los productos autóctonos ya forman parte de la modernidad, se han incluido pues en esa "pseudomodernidad".

A pesar de todo, Brunner (1987) está convencido de que tampoco puede hablarse de postmodernidad en Latinoamérica, pues este es un movimiento que tiene en cuenta la modernidad europea. Por lo tanto, no puede afectar al continente latinoamericano algo que ni siquiera se vivió en su momento de la misma forma que en Europa. Por ello, no se puede hablar de algo que no existió.

Por otra parte, García Canclini (2004: 58-59) se apoya en los estudios de Bourdieu para estudiar las relaciones de poder dentro de las clases sociales. A este respecto nosotros nos apoyaremos para utilizar los cuatro pilares que él propone para que podamos medir el nivel de modernidad que existe en una región.

- Producción-circulación-consumo: las clases sociales se diferencian por su nivel de producción, por su nivel de propiedad y por su nivel de consumo.
- Trabajo: tenemos aquí dos valores esenciales que son el mercado y el consumo.
- Lo económico-lo simbólico: lo económico está totalmente ligado a lo simbólico, que es el poder, potenciando así las diferencias y las desigualdades sociales.
- Determinación-clase social: Es imposible que cada uno de los elementos que estamos tratando determinen por sí mismos a la sociedad entera, ya que para definir una sociedad hace falta relacionar todas las variables posibles.

Sin embargo, la cultura popular no debe ser considerada como inferior por pertenecer al grupo de los dominados, a los que según decíamos antes son los que abogan por la modernidad global. A decir verdad, esto se produce debido al relativismo cultural que cataloga a los otros como diferentes y al etnocentrismo que mira al otro como barbarie (García Canclini, 2004). Pero no por ello la cultura popular debe ser considerada inferior. Ni el dominado se ha de sentir inferior, ni el dominante debe sentirse civilizado frente al bárbaro, simplemente porque no hay un bárbaro. Al fin y al cabo,

> la diferencia entre los niveles culturales se establece por la composición de sus públicos (burguesía / clases medias / populares), por la naturaleza de las obras producidas (obras de arte / bienes y mensajes de consumo masivo) y por las ideologías político-estéticas que los expresan (aristocratismo esteticista / ascetismo y pretensión / pragmatismo funcional). (62-63)

Esta relación de poder es completamente necesaria, ya que para que el poderoso sea capaz de dominar, debe haber un dominado. Sin esa relación de dos, el poderoso perdería distintas relaciones de las que ya hablábamos. ¿De qué le serviría tener productos para vender si nadie podría comprarlos? Igualmente, esta relación se fortalece con esa desconexión en la que vivimos, o lo que es lo mismo, con esa conexión en red: la cultura-punto-com.

Para que exista el uno, debe existir el otro. Esa alteridad es la clave para que el mundo siga en funcionamiento. Va cambiando el pensamiento y van cambiando las formas de tratamiento de las clases sociales dentro de nuestra sociedad, pues en el fondo, el *alter ego* del hombre europeo se encuentra en América Latina. Se produce así una continua «interrelación con nuevos procesos de industrialización de la cultura, [una] interacción masificada con otras sociedades y [una] reformulación de las identidades "propias" en medio de la globalización» (García Canclini, 1999: 26).

Sin embargo, hay otras formas de entender la modernidad y es fragmentándola en dos variantes. Lidia Girola (2007) se apoya en Taylor y Lee, Roniger y Waissman o Berger y Huntington para hablar de modernidades múltiples y modernidades alternativas. Como bien hemos señalado a lo largo de este punto, existen dos tipos de sociedades, dos tipos de modernidades o dos tipos de desarrollo: el que avanza a gran escala siempre mirando hacia delante y el que lo hace manteniendo firmes sus orígenes. En este caso tenemos pues una modernidad múltiple que es esa lucha de poder que existe en Europa y en Estados Unidos, y una modernidad alternativa que es la que se vive en Latinoamérica. Esta última es la pseudomodernidad de la que hemos hablado. A este respecto Jeffrey Herf afirma que: «No existe la modernidad en general. Solo hay sociedades nacionales, cada una de las cuales se moderniza a su manera» (*apud* Girola, 2007: 46). El teórico viene a decir que cada sociedad se moderniza a su manera. De ahí pensamos que hay que encontrar el punto intermedio entre la última evolución social, económica y política del mercado la cual aboga por unos avances tecnológicos y

científicos revolucionarios y los orígenes identitarios, que son los que definen verdaderamente a una sociedad.

De esta forma, la auténtica modernidad se mantendría constante debido a un pilar fundamental, lo que Girola (2007) denomina imaginario social. Esta autora nos recuerda que el término nace de Cornelius Castoriadis, un concepto que representa tanto para «las prácticas como las representaciones que se refieren a las identidades de los miembros de una comunidad sociopolítica» (48). Asimismo, el imaginario significa la construcción simbólica que posibilita las relaciones entre las personas, objetos e imágenes. Es el imaginario por tanto lo que da vida a la sociedad, lo que le exige a la misma o le pide las necesidades que esta necesita y sus motivos.

Por otro lado, Taylor (*apud* Girola, 2007) opina al respecto que es la percepción de la realidad social lo que significa para la gente el imaginario social, es decir, la convivencia, las expectativas y las nociones e imágenes normativas. No obstante, el imaginario social no se construye solo con vivencias y expectativas, sino que suscita también la necesidad de «leyendas, mitos, historias, estereotipos, prejuicios y tradiciones, ideales y fines considerados adecuados para guiar la vida social, y apreciaciones diversas» (50). De esta forma, Girola se apoya en Taylor para explicar la modernidad desde tres perspectivas diferentes:

> Según Taylor, existen tres formas importantes de autocomprensión de lo que es la modernidad: la primera se refiere a la economía como una realidad objetiva, externa y construida; la segunda tiene que ver con la constitución de la esfera pública; ya la tercera se refiere a la cuestión de las prácticas y consecuencias del autogobierno democrático y a la noción de la soberanía popular. (52)

Por tanto, lo que nos encontraríamos en América Latina en relación a las ideas de Girola sería una referencia y una dependencia con respecto a Norteamérica y a Europa, pues los países de nuestro continente tomarían como puntos de apoyo los sistemas sociales, políticos y económicos de sus respectivos vecinos, no llegando a desencadenarse los mismos resultados, ya que la identidad de una sociedad no es la misma que la de la otra, y por tanto, la sociedad cambia.

Sin embargo, Jorge Larraín (1997), se atreve a preguntarse por qué la sociedad tiende a entender la modernidad como una alternativa a la identidad, es decir, por qué elegir entre identidad y modernidad, pues ya lo decía Brunner (1987), «se puede ser

moderno y adorar a Dios» (10). En este punto, han quedado ya evidencias claras de que la historia de América es una búsqueda hacia su propia modernidad, de su utopía, de su identidad. De algún modo, tras varios intentos de llevar una modernidad clara a Latinoamérica, aún muchos se preguntan hasta qué punto podemos hablar de ella en el continente. Así pues, tras un breve análisis de la historia de América en el siglo XX basada en la conciencia indigenista, las necesidades de desarrollo, las dictaduras latinoamericanas, la precariedad de las instituciones públicas, las dudas y el pesimismo y el neoindigenismo que surge a raíz de las nuevas concepciones religiosas a raíz de la identidad, Larraín (1997: 325-332) se aventura a plantear una modernidad en Latinoamérica a partir de ocho rasgos que la definan:

- Clientelismo o personalismo político y cultural. La incorporación de nuevos miembros del Estado, las universidades y los medios de comunicación se siguen llevando a cabo a través de amigos o partidarios. No existen o están pocos desarrollados los concursos públicos, por lo que no hay evidencia de canales modernos de movilidad social como la competitividad de los medios culturales y políticos.
- Tradicionalismo ideológico. Los grupos dirigentes aceptan y promueven los cambios necesarios para el desarrollo en el sistema económico, pero rechazan los cambios implicados para la transformación en otros sistemas.
- Autoritarismo. Tendencia que persiste en la acción política, en la administración de las organizaciones públicas y privadas, en la vida familiar y en nuestra cultura.
- Racismo encubierto. La existencia del racismo en América Latina está bien documentada aunque es un área relativamente descuidada de las ciencias sociales y no se percibe por lo general como un problema social importante.
- Marginalidad y economía informal. Subsiste aún una marginalidad económica y social en grandes sectores de la población latinoamericana. La vuelta a una estrategia de desarrollo extrovertido o basado en las exportaciones, después de seguir una estrategia proteccionista para lograr un desarrollo industrial. Aunque esto no tiene los mismos resultados en todo el continente.
- Fragilidad de la institucionalidad pública. La ola de dictaduras entre los sesenta y los ochenta rompían con la estabilidad institucional. Hoy se vive una vuelta a

la democracia, pero aun así los síntomas de debilidad institucional permanecen en países como Venezuela, Colombia y casi toda América Central.

- Despolitización relativa de la sociedad. Las dictaduras buscaron este hecho, junto a la eliminación de elecciones, la abolición de partidos políticos y el cierre de parlamentos. Su política de exclusiones y violaciones de los derechos humanos obtuvo a la larga el efecto contrario: la sociedad se politizó más intensamente y en un sentido contrario a los gobiernos militares. Esto llevó a una reconciliación con la democracia.
- Revaloración de la democracia política y de los derechos humanos. Es obvio que este fuera el punto más importante tanto por los sectores intelectuales como por las mayorías populares de América Latina.

Por lo tanto, a partir de estos rasgos, el teórico chileno nos plantea una modernidad latinoamericana para nada inexistente. Sin embargo, como ya hemos anunciado, no es parecida a la europea. Igual que su historia, tiene un recorrido propio con sus características específicas. De esta forma, la construcción de la modernidad en el continente es sin duda importante para el proceso de recuperación de la identidad, pues como afirma su autor:

> No se opone a una identidad ya hecha, esencial, inamovible y constituida para siempre en el pasado, ni implica la adquisición de una identidad ajena (anglosajona, por ejemplo). Tanto la modernidad como la identidad en América Latina son procesos que se van construyendo históricamente y que no implican necesariamente una disyuntiva radical, aunque puedan existir tensiones entre ellos. (Larraín, 1997: 332)

En definitiva, creyendo en una modernidad propia y reinventada de América, las sociedades latinoamericanas son las únicas capaces de imaginar una posibilidad utópica y moderna para regenerarse, debido a su historia, debido a su identidad y debido a los rasgos planteados anteriormente. En nuestra opinión, el pasado americano ha sido una búsqueda interminable de utopías y un intento de revitalizar el propio continente. Pero difícilmente se ha conseguido asimilar todo lo que se ha intentado hacer. Aun así, siguen manteniendo el pensamiento de la salvación dentro de un futuro próximo y no muy lejano. La imagen del futuro como metáfora se convierte en el paradigma latinoamericano del progreso. Sin duda alguna, este es el factor más importante en

América Latina, tanto en la sociedad, como en la política, como en la economía, como en el arte, como en la literatura, etc. Incluso en la literatura, incluso en la ciencia ficción, las obras que llegaban al continente hasta finales del siglo XX eran obras extranjeras.

> Es difícil pensar, también, en viajes espaciales cuando el metro de tu ciudad no puede avanzar de una estación a la siguiente sin detenerse injustamente a mitad de camino. Incluso puede resultar difícil pensar en gobiernos totalitarios futuros, cuando estás convencido de que lo pasado y lo presente ya no pueden empeorar. (Lozada-Aguilera y Pellegrino, 2013: 70)

No se puede apostar por algo propio porque la apuesta por un porvenir único, sin una dependencia, es inviable. Aunque estas sociedades ya se están poniendo al día, ya se están atreviendo a pensar en un futuro, sin tener que depender de nadie, pudiendo ser sociedades modernas, a su manera, pero modernas.

3.4. REALIDAD VIRTUAL: DEL HOLOGRAMA AL *POSTCYBERPUNK*

Tras la Segunda Revolución Industrial y la entrada de lleno en la Modernidad, se renueva la forma de ver el mundo y de entenderlo. Debido a las nuevas artes visuales la recepción de la obra de arte pierde valor debido a la repetición diabólica del alma de la misma o del aura[62]. Fue un cambio enorme el reciclaje de las obras en repetidas ocasiones para obtener una y otra vez el mismo resultado, una fotografía y otra y otra y siempre la misma, o un fotograma. Este fue uno de los cambios primordiales, pero no fue el único, pues a lo largo del siglo XX se resuelve la llegada del holograma y después de la Realidad Virtual y con ello nuevos inventos llegarán a la sociedad del siglo XXI ampliando las renovaciones de este panorama. En este apartado intentaremos abarcar lo más significativo con el fin de encontrar una aplicación inmediata dentro del campo literario, estudiando su recepción en el panorama global y en el continente latinoamericano. En primer lugar, abarcaremos una introducción acerca de esta nueva forma de ver el mundo a partir del concepto de simulacro para entender mejor sus respectivas continuaciones. En segundo lugar, con la llegada de la modernidad en el continente latinoamericano, analizaremos las primeras obras que se adentraron en este

62 Recordemos que Walter Benjamin la define como «una trama particular de espacio y tiempo: la aparición irrepetible de una lejanía por cercana que esta pueda darse» (2003: 16). El aura siempre está presente en una obra natural y única, pero cuando se generan réplicas (copias) a partir de esta obra auténtica y son consumidas por la masa, se desprende pues todo valor de la obra original.

modelo, como *XYZ: novela grotesca* (1934) del peruano Clemente Palma o *La invención de Morel* (1940) del argentino Adolfo Bioy Casares. En tercer lugar, analizaremos el concepto de holograma para llegar hasta un concepto de realidad virtual. Y en cuarto y último lugar, estudiaremos el nuevo espacio literario, como es la cibercultura, y su recepción en el espacio latinoamericano.

En la era de la modernidad, surgió el comienzo de algo, un cambio que llevaría a pensar al hombre moderno que el arte se estaba resolviendo en el mundo vacío que tanto temían. El alma de las obras se perdía en el aire junto a la sucesión de copias que surgían con la fotografía o el cine. Fue dicha resolución lo que llevó a pensar a los intelectuales en un cambio de percepción para llevarlos a apreciar algo que en realidad no existía. Así surgió el concepto de simulacro.

De esta manera, incluso en Latinoamérica, no hay que entender el simulacro como una imitación, sino más bien como un cambio, como una transformación de lo real hacia aquello que surge con signos de lo real. Un mundo paralelo dominado por la resurrección inmediata del campo real. Por ello, hay que comprender que ya lo verdadero ha dejado de existir en un mundo dominado por lo visual.

Por otra parte, el paso de la era digital en América Latina es dependiente. Las primeras imágenes se lograron transmitir en la década de los cincuenta. En la mayoría de los casos, la televisión se llevó a cabo por medio de regímenes autoritarios, pues no hubo tampoco posibilidad de que la pequeña pantalla funcionase separada del poder.

> Los países de Centroamérica y México optaron por el esquema mercantil y, en consecuencia, el servicio público televisivo quedó relegado a un segundo plano. En Sudamérica las historias difieren. En los años cincuenta y sesenta, las dictaduras militares y los gobiernos autoritarios proliferaron. Bajo su égida se inició la televisión. Así sucedió en Brasil, en Venezuela, en Bolivia, en Argentina, en Chile. (Toussaint, 2017: 226)

No obstante, con el surgimiento de estas invenciones, tras la llegada de la Modernidad, se escriben en América Latina las dos novelas que criticarán el nuevo eco del mundo que ha llegado hasta el Nuevo Mundo. A pesar de que escritores ya mencionados como Leopoldo Lugones, Rubén Darío o Eduardo Ladislao Holmberg habían escrito relatos sobre la fotografía, el fonógrafo o el propio cinematógrafo, también podemos hablar del uruguayo Horacio Quiroga (1878-1937) quien en cuentos como en “Pescadores de vigas” (1917) ha convertido estos instrumentos modernos en

motivos de escritura. Además, también se mostró interesado por la fotografía y el cine. Las novelas que marcan un antes y un después en la modernidad de América Latina son las que aquí señalamos: *XYZ: una novela grotesca* (1934) del peruano Clemente Palma y *La invención de Morel* (1940) del argentino Adolfo Bioy Casares. Tanto una novela como la otra intentan conseguir una mención importante al cinematógrafo con el fin de criticar también un cambio de tiempo en el que la vida se queda atrapada por medio de la máquina tecnológica enfrentándose a una no-vida.

A este respecto, la opinión de Nicholas Daly sobre la recepción del proyector cinematográfico en Inglaterra es la misma que podemos encontrar en el tratamiento del mismo en estas dos novelas modernas latinoamericanas. Para Daly (*apud* González, 2017), «el aparato cinematográfico fue percibido por el público como una entidad transformadora del cuerpo humano» (350), es decir, como un artefacto que transforma y, en cierta medida, humaniza. Asimismo, igual que la fotografía o la televisión, el cine se presentó como algo maravilloso o fantástico pues intentaba dar a conocer al mundo una nueva forma de ver las cosas. Incluso este teórico habla del nuevo arte como una tecnología mágica. Sin duda alguna, según las ideas de Benjamin (2003), como hemos ido diciendo, el cine absorbía el aura, que era el alma, y la convertía en espectacular, dejando al producto presentado sin ninguna posibilidad de salvación, como un ente no-vital, maravillando al público espectador con una representación simulada de algo real, mirándolo todo, pero a su vez no mirando nada.

De esta forma, la novela de Clemente Palma puede ser entendida como un antecedente evidente de *La invención de Morel*. En *XYZ*, un científico de Lima llamado Rolland Poe, haciendo homenaje al autor estadounidense, realiza experimentos en una isla desierta. Así pues, crea una máquina que es capaz de estimular la albúmina presente en los huevos de gallina a raíz de la radioactividad generada por el radio[63]. Una vez conseguido este experimento, el resultado restante genera la criatura que se desee manipulándose a su debida forma. Asimismo, el protagonista de la obra siendo muy amante del cine, genera una cantidad de seres duplicados quienes encuentra parecidos sorprendentes a los actores de cine que tanto le gusta, y no por casualidad. Rolland Poe consigue duplicar el cuerpo de sus ídolos favoritos. El resultado es peculiar, pues

63 En 1911, como ya se sabe, Marie Curie fue la ganadora del Permio Nobel de Química por el descubrimiento del polonio y del radio.

algunos modelos tan solo miden cuarenta centímetros, aunque otros consiguen la medida exacta y natural. A pesar de todo, tantos unos como otros tienen la personalidad original, la misma que el científico estaba buscando. Sin embargo, cuando el mundo entero se percata de lo sucedido, los modelos originales invaden la isla y el científico, quien había caído perdidamente enamorado por uno de los duplicados, se condena al suicidio.

> –Bien, señores, yo era el Dios, el Dios bueno de esas mujeres creadas por la ciencia. No las he podido hacer mejores que las otras. Hasta artificiales son ingratas y frívolas. Me llevo mi secreto. Este Dios, este auto-Dios *yankee* que arrancó al otro el divino secreto de la creación humana, se va a buscar mejor alojamiento en los Infiernos. […] / Y rápidamente se descerrajó un tiro de pistola en el corazón cayendo muerto en la sala. (Palma, 2006: 356)

Según Carlos Abraham (2012), Clemente Palma puede ser entendido como el típico representante del fantástico modernista. Su literatura prescinde del tono moral, llegando a desencadenarse un afán por el elemento negativo, con escenas grotescas[64] e irónicas y con la derrota del bien. Además, como bien refleja el teórico argentino, abunda el exotismo en su obra, abordando siempre espacios fuera de su país natal, el recurso a los paraísos artificiales, como las drogas o el alcohol, y la desmitificación de las convenciones sociales y literarias, con una crítica a la religión recurrente, así como al tópico del amor puro. Por otro lado, la muerte es otro de los elementos recurrentes en su obra, «creando una atmósfera narrativa que combina lo ominoso, lo macabro y lo decadente» (412).

Por otro lado, en *La invención de Morel* del escritor argentino Adolfo Bioy Casares, un preso condenado a cadena perpetua ha logrado fugarse y llegar a una isla presuntamente desierta, al parecer se trata de la isla de Villings, del Archipiélago de las Ellises. El preso cuenta su historia en forma de diario. Le había hablado de ella un comerciante chino, quien le contó que aquella isla estaba infectada por una extraña enfermedad que mataba de fuera hacia dentro. De ahí que el protagonista se instalara en ella para esconderse. Así pues, con una vida de náufrago va narrando sus hazañas hasta que se empieza a encontrar con "personas" en la isla. Estas personas se las cruzará todos los días a la misma hora en el mismo lugar. Cuando empieza a sentirse atraído por una mujer llamada Faustine, decide emprender una búsqueda e indagar la extrañeza de la

64 Recordemos que la novela *XYZ* (1934) tiene el sobrenombre de *novela grotesca*.

situación y de las posiciones de los demás personajes y de sus diálogos. Finalmente descubre que en un sótano existe una máquina que proyecta por medio de imágenes a las personas que él estaba contemplando, y esta es la máquina que ha creado el científico Morel. De esta manera, recuerda cómo ciertos pueblos primitivos pensaban que al formarse la imagen de una persona, el alma pasa a la imagen y el cuerpo muere. Por lo que al deducir que Faustine está muerta, la única forma de reencontrarse con ella es a través de la máquina. Asimismo, decide quitarse la vida, fotografiando su cuerpo a través de la invención de Morel para vivir con Faustine en la eternidad. Aun así, le pide a aquel que encuentre el manuscrito, que de alguna forma recodifique los discos de la máquina con el fin de proyectar concienzudamente las imágenes del fugitivo y de Faustine a la misma vez, para simular una vida en lo más profundo de la eternidad.

> Aún veo mi imagen en compañía de Faustine. Olvido que es una intrusa; un espectador no prevenido podría creerlas igualmente enamoradas y pendientes una de otra. Tal vez este parecer requiera la debilidad de mis ojos. De todos modos consuela morir asistiendo a un resultado tan satisfactorio. Mi alma no ha pasado aún, a la imagen; si no, yo habría muerto, habría dejado de ver (tal vez) a Faustine, para estar con ella en una visión que nadie recogerá. Al hombre que, basándose en este informe, invente una máquina capaz de reunir las presencias disgregadas, haré una súplica. Búsquenos a Faustine y a mí, hágame entrar en el cielo de la conciencia de Faustine. Será un acto piadoso. (Bioy Casares, 1991: 106)

Jorge Luis Borges se siente rotundamente maravillado por la obra de Bioy Casares. Como bien dijimos, en el prólogo de la misma ya muestra su absoluto impacto por la lectura de esta novela. El autor de *Ficciones* habla de *La invención de Morel* como una obra de imaginación razonada refiriéndose en cierto modo al género de la ciencia ficción. Él mismo se aventura a citar la obra de Bioy Casares como la primera gran obra de ciencia ficción escrita en español. Aun así, Borges menciona *Las fuerzas extrañas* (1906) del argentino Leopoldo Lugones o "algún relato" de Santiago Dabove (1889-1951). Según el prologuista de la novela, Bioy Casares traslada el género de la ciencia ficción (o de imaginación razonada) a Latinoamérica, aunque también al español.

Así pues, el protagonista de *La invención de Morel* y su amor por Faustine nos llevan a pensar en el concepto de holograma y en su evolución dentro de la ciencia y la tecnología, un concepto que recalará hasta los últimos avances de la realidad virtual y, dentro de la literatura, hasta universos inimaginables más allá del *postcyberpunk*,

aunque en Latinoamérica será mediante una ciencia ficción *soft* y no una ciencia ficción *hard*, frente a lo que sucedió en Estados Unidos.

De esta manera, Bioy Casares con su crítica al cinematógrafo se anticipó a su época, pues hasta la década de los años sesenta no se inventó la primera película considerada *holofilm*. Según los estudios de López Pellisa (2012), «entre los investigadores más destacados en el campo de la cinematografía holográfica se encuentran Lloyd Cross y Víctor Komar» (77, 5). Sin embargo, previamente en 1948, el húngaro Denis Gabor inventaba la holografía, quien además fue Premio Nobel de Física en 1971. Asimismo, el concepto de holograma es un término que se usa para hacer referencia a un tipo de fenómeno del ámbito visual mediante el cual el tratamiento que recibe una imagen respecto de la luz hace que parezca tridimensional por contar con varios planos al mismo tiempo. Por ello, la holografía es una técnica fotográfica que se interesa por lograr este efecto. El término de holograma proviene del griego, igual que holografía: *holos* (todo, completo) y *graphos* o *graphia* (escritura). De esta forma, la holografía se caracteriza por mostrar todas las partes de un objeto o de lo que se observa. A este respecto, Cerdá Boluda (2017) relaciona el concepto de holograma con el de universo, llegando a soslayar las ideas cuánticas y las relativistas, pues para él existe una idea nueva que plantea que la vida entera es un holograma, «según la cual el universo que habitamos podría ser un intrincado holograma, y nuestra percepción de la realidad, simplemente, una compleja ilusión» (49). A su vez, podemos relacionar su teoría con la ya citada teoría de los mundos posibles (Asensi Pérez, 2016).

Igual que en *La invención de Morel*, los hologramas pueden ejercer movimiento sobre su superficie, de tal manera que el espectador perciba la transformación de la imagen por vía óptica y visual. Adolfo Bioy Casares nos muestra una filosofía de la eternidad para lograr entes en movimiento en el vacío. Se convierte el autor en un maestro de los simulacros en la literatura latinoamericana (y en la literatura universal). Simulando y anticipándose a su tiempo por medio del amor que siente el protagonista de la obra por un holograma, por un simulacro. Esta concepción será clave para la literatura que vendrá después.

De ahí que pensemos en el concepto de realidad virtual, o de realismo virtual, o de realismo tecnológico, o de realismo científico o de realismo sin más, pues en plena Cuarta Revolución Industrial, la tecnología ha avanzado de tal forma que hoy todo

puede ser real. Frank Tipler (1996), en *La física de la inmortalidad* (1994), plantea una teología basada en una metafísica de los ordenadores, ya que «la vida es información conservada gracias a la selección natural» (178). A partir de un materialismo científico, presenta la idea de una inmortalidad a raíz de una resurrección universal sin ninguna intervención religiosa sobrenatural. Al fin y al cabo, «si las leyes de la física no permiten que se pueda procesar información en cierta región del espacio-tiempo, la vida simplemente no podrá existir allí» (179). Esto significa que toda la información de las personas que han existido a lo largo del tiempo y del espacio está guardada dentro de un cerebro tecnológico, el cual es capaz de resurgirla de nuevo de entre los muertos, pudiendo hablar no tanto de simulación, como sí de emulación, es decir, la simulación exacta de un objeto. Aun así, tal y como afirman los científicos Michael Shermer o George Ellis, las teorías de Tipler son postulados inclinados hacia la pseudociencia (*apud* López Pellisa, 2012: 80-9). De todas formas, las ideas pseudocientíficas de este físico nos llevan a pensar en la invención de Morel y en sus proyecciones virtuales.

En nuestra opinión, esta pseudociencia será de la que se sirva el autor latinoamericano de ciencia ficción para crear su nueva literatura, apoyada en las ciencias sociales y en su entorno más cercano. Durante finales del siglo XX y principios del XXI, se puede hablar de una Tercera Revolución Industrial, al margen de la Cuarta que ya hemos nombrado. Los avances en las tecnologías de los últimos tiempos tienen una influencia muy importante en las nuevas narrativas de esta época. La globalización ha conseguido que repercuta con más intensidad en las redes sociales. Asimismo, Internet sirve al usuario para adentrarse a un mundo que siempre tiene algo nuevo que aportar. De ahí que se produzca una aglomeración en la información y en la comunicación.

De este modo, se ha llegado a contraponer o, mejor dicho, a enlazar lo virtual con lo real. Por eso nosotros decidimos utilizar el término de "realidad virtual" en este apartado. La publicidad y la manipulación se han servido de la televisión o el cine para fomentar esta gran división. Hoy en día tenemos una visión de lo real que se sirve de imágenes tecnológicas constantes. En otras palabras, hoy en día todo es tecnología. Poco a poco nos estamos convirtiendo en máquinas controladas por ordenadores. Sin buscarlo, la sociedad nos está definiendo como *cyborgs*. Pero ello, no solo se trata de algo tecnológico, no solo es ciencia ficción, sino que es ya real, es la realidad misma: la

realidad virtual. En palabras de Teresa Aguilar (2016), en su relación más inmediata entre el híbrido griego y el *cyborg*, tiende a explicar que

> si hay algo que podamos afirmar con certeza es que el cyborg es un concepto mítico que apunta a lo salvífico y lo indeterminado, ya que su ontología bascula entre lo tradicionalmente considerado como fantástico y al mismo tiempo aparece situado como ente real posible hoy gracias a la tecnología y a la concepción de la pensadora Haraway que le imprime la ontología propia del ser hibridado entre animal y humano, pero ha habitado la cultura occidental desde que el sapiens llegó a serlo. (177-178)

Todavía no sabemos si los androides sueñan con ovejas eléctricas, pero lo que sí sabemos es que todos los espectadores quedaron maravillados con *Blade Runner* en 1982. Lo que se reflejaba en la pantalla no era más que ciencia ficción, aunque Isaac Asimov (1981) defina el cine de ciencia ficción como escenas de «efectos especiales» (74). Pero para un espectador del siglo XXI la película protagonizada por Harrison Ford es un reflejo de nuestra sociedad. Por primera vez no nos sentimos identificados con los humanos, nos sentimos identificados con los replicantes. Somos los seres que han sido manipulados a través de una realidad virtual.

Igualmente, vivimos en un ciberespacio constante donde lo natural es comunicarse por WhatsApp o Facebook, jugar a videojuegos online como *League of Lengends* o *Fortnite* o crear literatura a partir de blogs con plataformas como Blogspot o WordPress. Con todo esto, es obvio que en la constitución de nuestro mundo se está generando una intervención irremediable de los medios. Esto es así debido a la revolución tecnológica, que refuerza nuestra relación pragmática con el mundo. Tal y como defiende Slavoj Zizek:

> Si el universo moderno es el universo de bytes, cables, chips y corriente eléctrica que se oculta detrás de la pantalla, el universo postmoderno es el universo de la confianza ingenua en la pantalla que vuelve irrelevante cualquier examen de lo que hay detrás de ella. Tomarse las cosas por lo que valen como interfaz supone una determinada actitud fenomenológica, la actitud de confiar en los fenómenos. (*apud* Mora, 2007: 35)

Esto explica lo que venimos diciendo: la sociedad no difiere entre lo que es simulacro y lo que no es simulacro, en otras palabras, no difiere entre lo real y lo virtual. Aceptar lo que vemos a través de la pantalla es aceptar el pacto que existe entre el mensaje transmitido y el yo. La manipulación se hace evidente cuando aceptamos ese

pacto. El verdadero canal es lo que interfiere en nuestra falsa visión de lo real. Por tanto, la tecnología es la base de ese cambio, de esta no imagen y de esta transformación que se está acelerando cada vez más en el siglo XXI.

Así mismo, los escritores que han nacido a partir de 1960 han creado una interacción constante con el medio en el que se desenvuelven, a diferencia de otros escritores nacidos antes de esta época, pues no disponían de tal cantidad de información. Hallamos pues una aglomeración que es fomentada por los avances tecnológicos y la comunicación audiovisual. Y quien ha visto muy bien esta contradicción ha sido Mark Prensky (2010). El autor hace referencia al grupo de personas que se ha criado antes de esta fecha y al grupo que se ha criado después. A los nacidos antes de esa fecha los denomina inmigrantes digitales, pues no se han formado entre pantallas: ordenadores, videos, videojuegos, música digital o teléfono móvil; al contrario que los denominados nativos digitales, que sí lo han hecho. Estos segundos han dejado a la lectura parcelada para darle más importancia a las nuevas tecnologías. Por ello, sus cerebros han evolucionado de forma distinta, ya que pertenecen a la generación digital. Ellos no sienten añoranza por un pasado que no han conocido: por otra parte, los inmigrantes digitales se acomodan al mundo digital sin olvidarse por completo de ese pasado. A este problema el autor lo denomina brecha digital, «que no puede ser ignorada ni aceptada sin propósito firme de cambio para intentar paliarla o solventarla» (6). Las lenguas empleadas por unos y por otros son diferentes, los nativos piensan que los inmigrantes son extranjeros de ese mundo real. Además, los nativos están acostumbrados a realizar una vida en Red, pueden ver la MTV sin sentir esa aglomeración de información que aparece en la pantalla. Sus lecturas más comunes se realizan a partir de hipertextos, descargan mp3, llaman por teléfono móvil o envían mensajes vía chat a través de WhatsApp o Facebook o cualquier otra plataforma de mensajería instantánea.

Esta perspectiva global, tecnológica y social crea una nueva ventana en el campo de la observación, ya que el ciberespacio es un universo paralelo desde donde el escritor y el lector alteran sus capacidades cognitivas.

De este modo, hacemos alusión a un espacio digital en el que entran en vigor todas las experiencias simuladas por ordenador. Según analiza William Gibson en su obra cumbre *Neuromante* (1984), el ciberespacio es ese espacio ilusorio dentro de la pantalla a través del cual el espectador video-lector se siente en paz, se siente poseído e

integrado. Aunque hay que dejar claro que no es lo mismo Internet que el ciberespacio, pues digamos que Internet se encuentra en ese lugar híbrido que es el ciberespacio, de alguna forma Internet depende del ciberespacio, pues su continua navegación se desarrolla a partir de ese espacio digital. Además, es interesante reconocer que en la Cumbre de la OTAN llevada a cabo en Varsovia en 2016, el ciberespacio fue reconocido como un dominio más de operaciones, junto a tierra, mar, aire y espacio (Moliner González, 2016). Así pues, el ciberespacio se convierte en una herramienta más sobre la que escribir, pues en el ciberespacio la cantidad de información que existe es abrumadoramente infinita.

> En la cibercultura híbrida, un escritor culto es un sujeto versado tanto en mitología clásica, Siglo de Oro español y crítica literaria como en ciencia ficción, cine de zombies, trash metal, política, cómics y superhéroes, porno japonés y toda clase de series de televisión. La literatura puede ser considerada, en la actualidad, más como un código masivo que como una de las bellas artes de los cánones culturales. (Aulestia Páez, 2012: 79)

En Latinoamérica los escritores también han llegado a escribir sobre el ciberespacio y en el ciberespacio, algo que ha favorecido el crecimiento del número de escritores latinoamericanos en el género de la ciencia ficción y en el resto de géneros. No obstante, la literatura escrita en el ciberespacio se reduciría a la llamada literatura electrónica o literatura digital. En este punto podemos hablar de *Gabriella infinita*[65] (2005) del colombiano Jaime A. Rodríguez o de *Condiciones extremas*[66] (1998) del también colombiano Juan B. Gutiérrez, entre otros muchos productos. Tanto una como la otra son llevadas a cabo como trabajos hipermedia o hiperreales, esto significa que se apoyan en enlaces de vídeo y audio para el desarrollo de las mismas, siempre tomando como soporte el ciberespacio. En las dos novelas, el lector va tomando partido como si fuera no solo un lectoespectador (Mora, 2007), sino como si él mismo interviniera en el desenlace de la trama, tomando caminos que él puede tachar de alternativos. En la literatura digital el lector pasa a ser también participativo y por tanto escritor de la novela[67].

65 Portal de *Gabriella infinita*: http://www.javeriana.edu.co/gabriella_infinita/
66 Portal de *Condiciones extremas*: http://www.literatronica.com/src/Pagina.aspx?lng=HISPANIA&opus=1&pagina=1
67 A este respecto, podemos recordar el concepto de "la muerte del autor", de la que hablaba Barthes (2010). Su representación simboliza que un texto no corresponde a un solo escritor, sino que forma

En este punto la hiperficción se convierte en una literatura de cultura de masas asesinando de algún modo el concepto tradicional de literatura, fusionando los distintos tipos de narrativas que existen para fabricar una literatura digital heterogénea. Aulestia Páez (2012) se refiere al texto en sí como un producto y al hipertexto como un proceso, diferenciando así una literatura de otra, diferenciando a un lector y a un lector-autor. Igual que en un videojuego, en la literatura digital el lector es transportado al ciberpespacio como si fuera un personaje más (un personaje autor), pues «la narrativa hipertextual enfatiza la existencia de un lector activo» (74), donde la realidad virtual traspasa las fronteras y se convierte en un realismo tecnológico (que es también un realismo "real" y un realismo virtual) cuyo resultado es un microcosmos envolvente dentro de una cámara, para él, holográfica. En la literatura digital, las gafas holográficas se hallan en la mente humana, la imaginación da poder y fuerza a la realidad virtual de la trama. De esta forma, la realidad virtual se consolida en la literatura a través de una nueva lectura que lleva al escritor y al lector a renovar sus inmediatas implicaturas en las sucesivas tramas.

Por tanto, del mismo modo que el ya citado autor William Gibson escribiera *Neuromante* (1984), los autores latinoamericanos de ciencia ficción crearían una tendencia *cyberpunk* para escribir sobre un ciberespacio mitificando la nueva literatura, lo cual lleva al lector a pensar en un futuro que hasta este momento era lejano.

Como ya hemos dicho, la ciencia ficción latinoamericana funciona más sobre un plano sociológico que sobre un plano científico y tecnológico; sin embargo, ha existido una parte de este grupo de escritores que se han aventurado a jugar con el ciberespacio para después llegar a un *postcyberpunk* en proceso. Por ello, el *cyberpunk* en Latinoamérica es la tendencia de la ciencia ficción a desarrollar una crítica social a partir del ciberespacio o del avance de las nuevas tecnologías, pues no hay que olvidar que en el concepto *cyberpunk* va implícito el concepto *cyborg*, que significa organismo cibernético, es decir, una criatura compuesta por elementos orgánicos y dispositivos cibernéticos.

Hay que decir pues que fue en la década de los noventa cuando la corriente *cyberpunk* llegó a surgir en el continente latinoamericano, por medio de *fanzines*, *e-*

parte de la cultura general y del lector. Esto se debe a la idea borgeana de que todos los escritos son textos de citas de otros textos que ya han sido escritos y como no existe el lector absoluto, las lecturas de los escritos también serán infinitas.

zines, revistas y sitios web. Los países que más arraigada tuvieron esta tendencia fueron México, Argentina o Cuba. Como bien afirma el escritor cubano Erick J. Mota (2014):

> En cualquier caso, América Latina se separa de la corriente principal de la ciencia ficción, determinada –hasta ahora– por sus creadores anglosajones. Ofrecen un *cyberpunk* con chamanes, exorcismos controlados, medios militares y tablas Ouija. Una nueva propuesta de cálculo místico duro. Algo diferente, concebido por autores hispanos. (27)

Según Marcelo Novoa (2018), quizá los textos más conocidos del género en el continente latinoamericano hagan referencia a *Elei* (1988), del chileno Leonardo Gaggero (1962), quien hace una visión propia de *Nova Express* (1964) de William Burroughs (1914-1997) incluyendo el ingrediente cubano a la obra. También podemos hacer mención a *Santa Clara Poltergeist* (1990), del brasileño Fausto Fawcett (1957), ambientada en una Copacabana futurista. *La primera Calle de la Soledad* (1993), del mexicano Gerardo Horacio Porcayo (1966), hace referencia al surgimiento de nuevas sectas religiosas peligrosas. Por otra parte, nace *Latinoamérica 2025* (1994), del boliviano Fernando Aracena (alias Carlos Nova) (1961-2009), donde instala a un joven guerrillero cibernético que luchará contra los gobiernos totalitarios bajo el mando de las grandes corporaciones. También podemos hablar de las colecciones de cuentos *Yonke* (1998) del ya citado mexicano Pepe Rojo, *¡¡Bzzzzzzt!! Ciudad interfase* (1998) del también mexicano Bernardo Fernández (1972) o *El perro de luz* (1998) de Gerardo Sifuentes (1974), otro autor mexicano.

Aunque no son los únicos, pues ya en el siglo XXI esta tendencia cobraría más vida hasta llegar a lo que denominaremos *postcyberpunk*, una ampliación del género abogando por el concepto mayor de lo posthumano a partir de subdivisiones como el *neuropunk*, el *biopunk* o el *steampunk*. Aun todavía sin llegar al *postcyberpunk*, encontramos en la clasificación que nos propone Novoa (2018) diversas novelas como *Ejecútese el mañana* (2000) del ecuatoriano J. D. Santibáñez (1959), *Donde yo no estaba* (2001) del argentino Marcelo Cohen, *Niños de neón* (2001) y *Dioses de neón* (2006) del cubano Michel Encinosa Fú (1974), *Ygdrasil* (2005) del chileno Jorge Baradit (1969), *La Segunda Enciclopedia de Tlön* (2007) del chileno Sergio Meier (1965-2009) o *Nova de cuarzo* (2001) e *Hipernova* (2012) del cubano Vladimir Hernández (1966), entre otros.

No hay que olvidar tampoco la presencia del cuento "Primera línea" (1983) del argentino Carlos Gardini, un ejemplo a seguir en el género de la ciencia ficción en el país rioplatense. El autor ganó con este cuento el primer premio del Primer Concurso de Cuentos Argentinos del Círculo de Lectores, en cuyo jurado participaron Jorge Luis Borges, Josefina Delgado, José Donoso, Jorge Lafforgue y Enrique Pezzoni.

No obstante, debido a la tendencia de los escritores de ciencia ficción a desvirtuarlo todo, se llegó a hablar de *postcyberpunk* y sus sucesivos entresijos, creando una especie de telaraña virtual que ha ido creando una oscuridad en el propio género. Al final estos nuevos movimientos se convierten en una nueva forma de etiquetar las obras y los nuevos discursos, pero no hay que olvidar que al fin y al cabo todo es ciencia ficción. Nuevos serán los caminos y, aun arduo el sendero, los escritores latinoamericanos conseguirán actualizar el mercado editorial con nuevos escritores, nuevas obras y "nuevas olas" que irán publicando en pleno siglo XXI.

3.5. EL FIN DE UNA ERA Y EL COMIENZO DE OTRA

Durante el siglo XXI, se ha llevado a cabo una búsqueda sempiterna de la ciencia ficción en Latinoamérica. Otro camino caracteriza a esta nueva forma de inventar el mundo que llega a visualizarse en el panorama editorial de nuestro continente. Los países se lanzan al infinito mediante publicaciones imaginadas que cruzan los límites utópicos y distópicos hasta donde nunca había llegado antes la literatura de la ficción especulativa. Países que durante todo el siglo XX han abogado por una recuperación indigenista clave en su literatura –como Perú, tal es el caso de Clorinda Matto de Turner (1852-1909) o Enrique López Albújar (1972-1966), o Bolivia, tal es el caso de Alcides Arguedas o José María Arguedas– tienen grandes escritores de ciencia ficción en el mercado global. Es inevitable no pensar hoy en que hasta en los lugares más recónditos puede llegar Internet y la era de la información y la comunicación, con ello un nuevo pensamiento y una nueva visión del mundo, resolviéndose futuros posibles o mundos pasados u otros mundos imaginados. En Latinoamérica, por un lado, han seguido evolucionando las tendencias que se venían desarrollando en los países cumbre de la ciencia ficción –México, Perú, Brasil, Cuba, Uruguay y Argentina–, y por otro, han nacido nuevas tendencias que han venido acompañando al malestar social de lo global, es decir,

tendencias que más allá de las fronteras latinoamericanas se equiparan al sentimiento mundial de la humanidad abogado por adicciones y enfrentamientos. En este punto tendremos una literatura feminista de la ciencia ficción, una literatura de drogadicción, una literatura de clases, una literatura sociopolítica al fin y al cabo, cuya finalidad es siempre una crítica *soft* hacia la sociedad del momento, hacia la sociedad del nuevo siglo y hacia lo que se está creando.

En este último apartado del bloque nos dedicaremos a hacer un recorrido geográfico alrededor del continente latinoamericano, estudiando a vista de pájaro las condiciones en las que se encuentra hoy la ciencia ficción en cada uno de los países, teniendo en cuenta los premios, las editoriales y sus autores más representativos, en este orden: Colombia, Ecuador, Perú, Brasil, Chile, Uruguay, Paraguay, Argentina, México, Venezuela, República Dominicana, Puerto Rico, Honduras, Nicaragua, Guatemala, El Salvador, Costa Rica, Panamá, Cuba y Bolivia.

Así pues, en Colombia la ciencia ficción ha sido demasiado escasa a lo largo de todo el siglo XX (Burgos López, 2000). Antes de comenzar el nuevo milenio, tan solo se podía mencionar el nombre de dos autores realmente consagrados en el campo de la ciencia ficción, a pesar de tener unos antecedentes claros. Estamos hablando de los ya citados René Rebetez y Antonio Mora Vélez. No obstante, llegado el siglo XXI, la ciencia ficción en Colombia incrementa el número de escritores y de publicaciones. Aun así, previamente se encuentran en el panorama colombiano ecos del pasado donde ya podía hablarse de ciencia ficción. Como antecedente directo de la primera novela de ciencia ficción podemos nombrar a Soledad Acosta de Samper (1833-1913) con su cuento "Bogotá en el año 2000" (1872), donde narra la situación moderna que vivirá la ciudad colombiana en el futuro. A continuación, vendría la publicación de *Una triste aventura de catorce sabios* (1928), de José Félix Fuenmayor (1885-1966), que es la primera obra catalogada como ciencia ficción en Colombia, tratándose de una sátira a *Los viajes de Gulliver* (1726) de Jonathan Swift o a *Micromegas* (1752) de Voltaire (1694-1778). Por otra parte, encontramos otros pioneros en el país macondiano: José Antonio Osorio Lizarazo (1900-1964) con su obra *Barranquilla 2132* (1932); Manuel Francisco Sliger-Vegara (1892-1988), escritor de *Viajes interplanetarios en zeppelines que tendrán lugar el año 2009* (1936); o Germán Espinosa (1938-2007), que publica *La tejedora de coronas* (1982).

El crítico Burgos López (2000) se refiere a la ciencia ficción colombiana del siglo XX, como «una disparidad de búsquedas: de la nostalgia idílica al neopositivismo, del esteticismo influido por Borges a la apertura a la "Edad de Oro" norteamericana, del pro-utopismo estalinista a la mímesis del best-seller estadounidense, del folletín a la mística oriental» (729). De la obra de Rebetez podemos destacar, *Ellos le llaman amanecer y otros relatos* (1996), *La Odisea de la Luz* (1997) y *Cuentos de amor, terror y otros misterios* (1998). De la obra de Mora Vélez, hay que mencionar las colecciones de cuentos *Glitza* (1979), *El juicio de los dioses* (1982) y *Lorna es una Mujer* (1986) y su novela *Los Nuevos Iniciados* (2008). Este autor es el primer escritor que verdaderamente se define como ciencia ficción en Colombia.

Por otra parte, los últimos escritores que han ido publicando periódicamente en el país de García Márquez han sido: Orlando Mejía Rivera (1961), quien ganó en 1999 el Premio Nacional de Literatura Ciudad de Bogotá en la categoría ensayo con *De clones, ciborgs y sirenas*; el ya citado Campo Ricardo Burgos López (1966), quien en 2010 ganó el Premio UPC de Novela Corta de Ciencia Ficción auspiciado por la Universidad Politécnica de Cataluña con la obra *El clon de Borges*; Dixon Moya (1967), quien forma parte de los equipos editoriales de *Quinta Dimensión*, *Sitio de Ciencia Ficción* y *Revista Cosmocápsula*; Luiz Noriega (1972), que escribe *Iménez* (2011); Diego Darío López Mera (1974), autor de *Los hombres que aterrorizaron al mundo* (2007); Álvaro Vanegas (1980), con *Virus* (2017), etc.

En Ecuador sucede algo parecido a lo que nos encontramos en Colombia. Tenemos testimonios contados de lo que ha sido la ciencia ficción en el país ecuatoriano; no obstante, estos mismos testimonios nos cuentan que «en los últimos años los autores se han multiplicado, y con obras de gran calidad en los varios campos de la literatura» (Starnaiolo, 1999: 275). Aun así, hallamos referencias antes del siglo XX, en la obra catalogada como primera novela de ficción científica del país, que es *La receta* (1893) de Francisco Campo Coello (1841-1916), quien presenta un futuro Guayaquil en 1992. Aunque también encontramos el libro de cuentos *Ratos de ocio* (1896), del escritor Alberto Arias Sánchez (*ca.* 1860/1880-1901), donde podemos leer el cuento "Un viaje a prueba", acerca de un ilusorio viaje a la luna en una nave.

Ya en el siglo XX, nos encontramos con el escritor Manuel Gallegos Naranjo (1845-1917), quien publica *Guayaquil novela fantástica* (1901), y quien presenta la

ciudad en el año 2000, donde mezcla futurismo y distopía. En 1908, Abelardo Iturralde (p. m. s. XX) publica *Dos vueltas en un alrededor del mundo: un viaje imaginario en sentido opuesto al movimiento de rotación*. Sin embargo, el primer cuento ecuatoriano catalogado como ciencia ficción es "La doble y única mujer", de Pablo Palacio (1906-1947), que forma parte del libro *Un hombre muerto a puntapiés* (1927), y trata acerca de una siamesa que reflexiona acerca de su cuerpo y su naturaleza monstruosa. Otra novela anticipada a la novela contemporánea es *Los monos enloquecidos* (1951) de José de la Cuadra (1903-1941), en donde el protagonista, incentivado por un brujo, tiene que encontrar un tesoro en las profundidades de la selva. Aunque es Juan Viteri Durand (1922-*ca.* 1987) quien se interesa ya por la ciencia ficción moderna con *Zarkistán* (1952), donde introduce el tema de la telepatía.

En 1970, se puede empezar a hablar de ciencia ficción de verdad en Ecuador, con el escritor renombrado Carlos Béjar Portilla y sus libros de cuentos *Simón el mago* (1970), *Osa mayor* (1970) y *Samballah* (1971). En la década siguiente encontramos tres autores importantes: Bruno Stornaiolo (1972) con *Réquiem por el dinosaurio o Mingherlino'92* (1982), donde muestra a Quito en el año 2092 con una sobrepoblación; Nicolás Kingman (1918-2018) con *Dioses, semidioses y astronautas* (1982), donde da a conocer a un personaje inmortal en un pueblo pobre, quien además tiene la habilidad de sanar; y Abdon Ubidia (1944) con sus colecciones de cuentos *Divertinventos o Libro de fantasías y utopías* (1989), *El palacio de los espejos* (1996) y *La escala humana* (2009). A partir de 1990 se puede hablar de Ugo Stornaiolo (1930) con *Crónicas del siglo 21* (1990), Santiago Páez con *Shamanes y reyes* (1999) acerca de los seres humanos que se han desplazado al espacio; Adolfo Macías Huerta (1960) con *La memoria de Midril* (1994); y Jorge Dávila Vásquez (1947) con *Cuentos breves y fantásticos* (1994), entre otros.

Ya en las últimas décadas, los escritores de ciencia ficción han ido *in crescendo*, cada vez han sido más los jóvenes que han publicado con nuevas ideas y nuevos desafíos. Podemos hablar ya en el siglo XXI de Pedro Artieda Santacruz (s. m. s. XX) con *La última pared roja* (2008), donde cuenta la historia de tres personajes que viven en una ciudad subterránea futurista, pues el aire se ha deteriorado; Renato Gudiño (s. m. s. XX) con *El Edén de la tenue voz* (2009), sobre la posible destrucción de la Tierra; Yvonne Zúñiga (s. m. s. XX) con *Casi mágica, relato fantástico* (2009), acerca de la

búsqueda de la felicidad en otra dimensión; María Fernanda Pasaguay con *Ondisplay 2.0* (2010), sobre una relación amorosa tomando como medio de comunicación la virtualidad del 2017; Mariana Falconi Samaniego (1954) con *Destino final: Orión* (2012), donde plantea la posibilidad de que los ángeles sean extraterrestres; o Roberto Portilla Cárdenas (1987) con *León, la historia de un guerrero* (2013), historia de un hombre que trata de poner fin a una guerra entre la raza humana y los seres de otro mundo, entre otros autores actuales.

En Perú nos encontramos con una situación diferente a las dos anteriores, ya que según Carlos Abraham (2012) se trata de una ciencia ficción que desde sus orígenes ha estado en constante crecimiento: «la ciencia ficción goza de una larga tradición en las letras peruanas, lo que puede resultar llamativo para quien está acostumbrado a guiarse por los estudios historiográficos convencionales» (407). Además, con la entrada de lleno en el siglo XXI, su literatura ha ido generando nuevas formas de creación como los *fanzines*, grupos literarios y nuevos grandes escritores.

En cuanto a los antecedentes peruanos, la primera referencia de ciencia ficción como tal dentro del país es *Lima de aquí a cien años* (1843-1844) de Julián Manuel del Portillo (1818-1862). Se trata de una novela con características góticas, pero claramente de ciencia ficción, pues en ella ya encontramos elementos fantásticos y elementos utópicos. Se trata de una época muy anticipatoria, pues si recordamos, la primera novela de Julio Verne fue escrita en 1859: *Paris en el siglo XX*.

No obstante, quien marcó verdaderamente un hito anticipatorio fue el autor Clemente Palma, a quien ya hemos nombrado mediante su novela *XYZ: una novela grotesca* (1934). Más tarde, nos encontraríamos con autores como Héctor Velarde (1898-1989) con *La perra en el satélite* (1958), José Adolph con *Mañana las ratas* (1977) o José Manuel Estremadoyro (1943-2016) con *Glasskan El planeta maravilloso* (1971).

Sin embargo, ya en el siglo XXI, los escritores de ciencia ficción serían más recurrentes: Daniel Salvo (1967) con *El amante de* Irene (2003); Enrique Prochazka (1960) con *Test de Turing* (2005); José Dellepiane (s. m. s. XX) con "Tres dioses" (2008), cuento finalista del Premio Juan Rulfo; Carlos de la Torre Paredes (1988) con *Los viejos salvajes - Herederos del cosmos* (2012), novela galardonada con la Segunda Mención

Honrosa del IV Premio Cámara Peruana del Libro de Novela Breve 2012; Antony Llanos Sánchez (s. m. s. XX) con *Frankenstein Steampunk* (2014), entre otros.

De la ciencia ficción brasileña únicamente nos detendremos en los últimos escritores del género, pues teóricos como Schøllhammer (2016) aseguran que «se observa en la ficción [brasileña] un esfuerzo multifacético por ampliar la geografía y la especialidad de manera tal que la narrativa se inserte en el centro de la relación entre la identidad nacional brasileña y la globalización» (206). Quizá por esta razón, la mayoría de las novelas más premiadas están ambientadas curiosamente fuera del país natal. Entre los autores más destacados podemos nombrar a João Pãulo Cuenca (1978), quien ha sido catalogado en numerosas ocasiones como uno de los escritores más relevantes de la literatura latinoamericana actual. De entre sus últimas novelas podemos hablar de *Descobri que estava morto* (2015), donde relata de forma vertiginosa su propia muerte. Christiano Aguiar (1981) con su libro de cuentos *Ao lado do muro* (2006) ha sacudido el escenario literario de Brasil introduciendo en sus escritos la fantasía, el terror y la ciencia ficción; además, con este libro de cuentos ganó el Premio Osman Lins en 2007. Por otra parte, Cristovão Tezza (1952) con *O Filho Eterno* (2007) se ha convertido en un clásico de la literatura contemporánea brasileña. En su obra, el autor refleja además la nueva realidad económica, política y social del país, donde en su literatura rompe con la tradición clásica para aportar nuevos caminos por los que escribir.

No obstante, una de las ramas de la ciencia ficción más interesante que se está desarrollando en Brasil es sin duda la feminista. Esta cita de Nísia Floresta (*apud* Lima Duarte, 2003), sintetiza muy bien la idea que se viene tratando:

> Por que a ciência nos é inútil?
> Porque somos excluídas dos encargos públicos.
> E por que somos excluídas dos cargos públicos?
> Porque não temos ciência. (151)

En esta línea, Claudia Tajes (1963) ha creado una disección de la sexualidad brasileña en sus obras *Vida dura* (2003), o *A vida sexual da mulher feia* (2005), *Louca por homem* (2007). Encontramos otras escritoras como Beatriz Bracher (1961) con *Não falei* (2004), Carol Bensimon (1982) con *Sinuca embaixo d'água* (2006) o Carola Saavedra (1973) con *Flores azuis* (2008).

La ciencia ficción en Chile tiene su origen a través de los libros *El espejo del mundo* (1875) de Benjamín Tallman y *Desde Júpiter* (1878) de Francisco Miralles (1837-s.XX). Ahora bien, durante el siglo XX, ha sido un género muy recurrido por lo grandes escritores en el país chileno, entre ellos, Pedro Sienna (1993-1972), Vicente Huidobro (1893-1948), Juan Emar (1893-1964), Luis Enrique Délano (1907-1985), Enrique Araya Gómez (1912-1994), Armando Menedín (m. s. XX) o Ariel Dorfman (1972). Sin embargo, no fue hasta la publicación de *Los altísimos* (1959) de Hugo Correa cuando el género estuvo consolidado en Chile. En la obra, el protagonista X es secuestrado y trasladado a un mundo llamado Cronn, el cual pertenece a los dioses que dan título al libro.

Ya en la década de los ochenta, encontramos autores como Juan Muñoz Pollier (m. s. XX) con su obra *La verdadera historia de la Ciudad de los Césares* (1984) o Carlos Raúl Sepúlveda (1942-2007) con *El Dios de los Hielos* (1986). Estos dos autores formarán en la década siguiente la Sociedad de Ciencia Ficción Chilena (SOCHIF), que integraría a escritores, artistas y amantes de la ciencia ficción. Por ello, Macarena Areco (2008) cuenta que la ciencia ficción en Chile presenta «un novum o avance científico […] [y, por tanto], un resurgimiento que experimenta el subgénero» (194).

A día de hoy, la ciencia ficción en Chile se destaca por la presencia en el panorama literario de autores como: Sergio Meier con su obra *La Segunda Enciclopedia de Tlön* (2007), donde recupera la visión borgeana para crear una historia paralela a la original; Jorge Baradit con *Ygdrasil* (2005), con el que ganó el Premio UPC a la novela corta de ciencia ficción, y donde trata mediante una visión postapocalíptica un mundo más allá del que conocemos; Álvaro Bisama (1975) con *Caja Negra* (2006), donde juega con la cultura pop y la *mass media*; Diego Muñoz Valenzuela (1956) con *Flores para un cyborg* (2010); Sergio Alejandro Amira (1973) con *Kitsune* (2014); o Alberto Rojas con *La sombra de fuego* (2013).

Un sitio de difusión de la ciencia ficción chilena es Punto de Escape, espacio creado por Marcelo Novoa, autor de la antología *Años Luz. Mapa estelar de la ciencia ficción en Chile* (2006) y en donde colaboran varios de los autores que ya hemos nombrado y muchos otros más como Luis Saavedra (1971), Marisol Utreras (1968) o Alexis Figueroa (1956).

En relación a la ciencia ficción uruguaya no existe apenas bibliografía. Sin embargo, del género podemos destacar la figura de Tarik Carson da Silva, quien con su primer libro *El hombre olvidado* (1973) dio a conocer al público lector un manejo de la fantasía parecido al del H. P. Lovecraft. No obstante, no es el único, también podemos hablar de Leandro Delgado Rey (1967), autor de *Ur* (2013), novela nominada a los premios Bartolomé Hidalgo en el mismo año, aunque es una novela difícil de clasificar. Por otro lado, nos encontramos con la figura de Carlos María Federici con obras como *Dinkenstein* (1973). Asimismo, se le considera uno de los pioneros de la ciencia ficción uruguaya. Ana Solari es otra escritora que, en este caso, juega con la imagen y el texto. Por último, nos encontramos con Mario Levrero, uno de los escritores más importantes en literatura en español de finales del siglo XX. De él podemos mencionar la Trilogía Involuntaria (1970-1982): *La ciudad*, *El lugar* y *París*. En estas tres novelas cortas el autor nos presenta unos personajes perdidos que no entienden su existencia más allá de la suerte de lo real. Sin embargo, Mario Levrero no estuvo muy de acuerdo que le encasillaran en el género. A este respecto, Jesús Montoya Juárez (2013a) afirma que

> si bien se da a conocer en revistas de vanguardia, como *Los Huevos del Plata* y *Maldoror*, sus primeros libros aparecen en Tierra Nueva o Entropía, en colecciones de ciencia ficción, y su confirmación en Argentina se produce gracias a su presencia en la revista *El péndulo*, la revista más importante del Río de la Plata en el género. Esta distribución encasilló una obra que no puede encerrarse, en efecto, en los límites de la ciencia ficción, aunque innegablemente incorpora elementos de ella. (13, 5)

En Paraguay la ciencia ficción es prácticamente inexistente; no obstante, José Vicente Peiró (2010) nos recuerda el cuento "Alberico" de Rafael Barret (1876-1910), pues fue el primer relato cientificista en el país del guaraní. Por otra parte, el mismo estudioso afirma que la ciencia ficción en la actualidad es una de las tendencias más proclives a los modos de narrar en el discurso político literario, de ahí que reafirme su postura:

> La ciencia ficción, cultivada solo por Rafael Barret en "Alberico" y José Alberto Bachen en una serie de narraciones inconexas publicadas desde finales de los setenta, tiene su mejor exponente en *Anticipación y reflexión* (1980) de Osvaldo González Real, relatos en la línea de Huxley y Orwell, que denuncian el camino atroz al que se dirige la sociedad por su excesivo sometimiento a la tecnificación y al materialismo desmesurado. (16)

Por tanto, del país de Roa Bastos tan solo mencionaremos a Juan de Urraza y a Osvaldo González, especialmente conocido por su narrativa fantástica el primero de ellos. El autor destaca además por ser uno de los colaboradores pioneros en la creación de las primeras revistas digitales: *Delta* e *Hypermedia*. Entre sus novelas más destacables, podemos aludir a *La sociedad de las mentes* (2001), *Yronia* (2005), *Alicia y los universos alternativos* (2009), *El Síndrome de Zabala* (2010) o *Señores de Fuego* (2012). El autor se atreve con la magia de las posibilidades en sus textos, jugando con la teoría de la existencia de universos alternativos, viajes en el tiempo, mística, sueños y vida. Por su lado, el segundo se caracteriza por mezclar religión y fantasía de forma casi metaficcional y muy en la línea del irlandés C. S. Lewis, como vemos en su colección de cuentos *El Mesías que no fue y Otra vez Adán* (2010). En esta línea, Peiró (2010) encuentra una tendencia parecida en nuevos escritores como Luis Hernáez (1947-2020), Lita Pérez Cáceres (1940) y Catalo Bogado (1955).

En Argentina nació la primera novela catalogada como ciencia ficción del continente, que fue la ya mencionada en reiteradas ocasiones *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares, quien también impresionaría con sus cuentos fantásticos dentro del mismo género. Además, Jorge Luis Borges se ha convertido en la figura más emblemática del género en Latinoamérica y en lengua castellana, pues ha conseguido enmarcar la literatura universal en un antes y un después de su literatura. Es interesante también la figura de Marcelo Cohen, que ya destacó con su primera novela *El país de la dama eléctrica* (1984). Más allá de los clásicos, encontramos a Angélica Gorodischer, paralela a estas dos figuras emblemáticas. Ha publicado *Kalpa Imperial* (1983), dando a conocer su habilidad cuentística para narrar y su capacidad enorme para imaginar. Aunque ha sido además una de las pioneras en el feminismo de la ciencia ficción su libro de cuentos *Mala noche y parir hembra* (1983). Esta autora representará junto a la cubana Daína Chaviano y la española Elia Barceló una de las tres voces más importantes de la ciencia ficción iberoamericana. Aunque dentro de los clásicos también es importante destacar la figura de Macedonio Fernández (1874-1952), Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga y Eduardo Holmberg. También escribe en Argentina el ya mencionado Carlos Gardini con su libro de cuentos *Primera línea* (1983).

Por otra parte, en Argentina nos encontramos a autores que incursionan el género esporádicamente, como Ana María Shua (1951) con *La sueñera* (1984) o Alberto

Laiseca (1941-2016) con *En sueños he llorado* (2001). Aun así, también nos encontramos con los casos de *El fondo del cielo* (2009), de Rodrigo Fresán (1963), *El oficinista* (2010), de Guillermo Saccomanno (1948), y *El año del desierto* (2005), de Pedro Mairal (1970). En cuanto al género del cómic, es importante mencionar al personaje de *El Eternauta*, de Héctor Oesterheld (1919-1977). A pesar de todo, «la ciencia ficción argentina supo brillar de obra en obra sin nunca conformar una tradición» (Castagnet, 2015: 2), quizá algo parecido le ha sucedido a la ciencia ficción latinoamericana en general.

Sin contar los antecedentes o precursores evidentes en la ciencia ficción mexicana –Manuel Antonio de Rivas (s.XVIII), Sebastián Camacho y Zuleta (1822-1915) o Pedro Castera (1846-1906)–, hay que decir que la primera novela de ciencia ficción en México la escribió Eduardo Urzáiz Rodríguez (1876-1955): *Eugenia (esbozo novelesco de costumbres futuras)* (1919). Por otra parte, igual que sucede en el país argentino, numerosos han sido los escritores que, aun no siendo estrictamente del género, han escrito esporádicamente obras de ciencia ficción: Diego Cañedo (1892-1978) escribió su novela *El réferi cuenta nueve* (1943), en la que el protagonista narra cómo en 1938 se encuentra un periódico en San Miguel de Allende con una fecha de 1961 en la que se habla de una invasión nazi en un universo paralelo; Carlos Olvera con su novela *Mexicanos en el espacio* (1968); Carlos Fuentes escribe *Cristóbal Nonato* (1987), donde se cumple el aniversario del descubrimiento de América y el que nazca en la fecha más cercana a tal fecha y el hijo reciba el nombre del descubridor tendrá una paga extraordinaria de por vida, como si de un mesías se tratara; Gabriel González Meléndez (1960) es autor de *Los mismos grados más lejos del centro* (1991); Laura Esquivel (1950) también escribe *La ley del amor* (1995); Eve Gil (1968) es conocida entre otros escritos por su novela *Virtus* (2008) y Fernando Rebollar (s. m. s. XX) por *Holocausto un Nuevo Comienzo* (2016). Como vemos, «la literatura mexicana de este género es más extensa y audaz de lo que en primera instancia se pudiera pensar, a pesar del lugar marginal que se le ha dado dentro de la historia de nuestras letras» (Schmelz, 2012: 2).

Por otro lado, también han sido numerosos los escritos en la red o en publicaciones periódicas como los *fanzines*, los *ezines* o las revistas. De las últimas revistas podemos destacar: *Equipo Mensajero. Revista Literaria* (1992-1999), *Asimov*

Ciencia Ficción (1994-1999) o *Umbrales: literatura fantástica de México* (1992). En cuanto los *fanzines*, podemos ver que en la década de los noventa, hubo un boom relevante, entre los cuales se pueden destacar: *¡Nahual!* (1995-1997) o *Sub. Subgéneros de subliteratura subterránea* (1996). Los *ezines* se desarrollaron incluso antes de que Internet los popularizara, distribuyéndose por medio de disquetes 3.5", entre los cuales destacamos: *Otracosa* (1992), *La Langosta se ha Posado* (1993-1996) o *Revista Hiperespacio* (2014).

Además, numerosos han sido los premios importantes de ciencia ficción en México, lo cual han dado luz a grandes escritores del género. Entre los escritores galardonados podemos destacar a: Pepe Rojo con *Ruido gris* (1996, Premio Kalpa), Alberto Chimal y su obra *Se ha perdido una niña* (1999, Premio Kalpa), Mario Bellatin (1960) destaca por *El jardín de la señora Murakami* (2001, Premio Sizigias), Bernardo Fernández escribe su antología de varios autores *Pulpo cómics* (2004, Premio Sizigias) y Aarón Benjamín López Feldman (1978) su cuento "Guía para explorar el Continente Miniatura" (2013, Premio Nacional de Cuento Fantástico y de Ciencia Ficción), entre muchos otros.

A pesar de que existe escasa información acerca de la ciencia ficción en el país de Rómulo Gallegos (1884-1969), de Venezuela tenemos que decir que el primer cuento venezolano de ciencia ficción es "La realidad circundante", englobado en el libro *Tienda de muñecos* (1927) de Julio Garmendia (1898-1977). A decir verdad, aunque esté relacionado con el Realismo Mágico, se trata de un cuento de ciencia ficción con unos personajes muy kafkianos donde encuentran su mundo interior en una parte consciente, inconsciente y subconsciente. Ya en 1933, Pepe Alemán (1896-1953) publicaba *El regreso de Eva*, muy en la línea de *Un mundo feliz* (1932), de Aldous Huxley. Sin embargo, tratándose estos indicios simplemente como antecedentes, la ciencia ficción como tal en Venezuela no llegaría hasta el nacimiento de *La Hermandad de la USB.* No obstante, es interesante mencionar antes de este hecho la obra *steampunk* de *El Leprechaun* (2013) de Joseph Remesar (m. s. XX) y la obra *Polvo de estrellas* (2013) de Nixon Piñango (1991). En cuanto a *La Hermandad de la USB*, podemos hablar de la revista venezolana *Cygnus* (1984), recogiendo a autores emblemáticos del sector como Ermanno Fiorucci (1938) o Alirio Gavidia (1967). También podemos

mencionar la revista *UBIK* (1996), de la cual nacería la Asociación Venezolana de Ciencia Ficción y Fantasía o la revista *Necronomicón* (1993).

A finales de siglo XX, destacan en el género autores como Jorge de Abreu (1963) con su ensayo *El largo camino a la virtualidad* (2015), Susana Sussman (1972) con su taller virtual *Los Forjadores* y la promoción de las tertulias de *La Terca* o Ronald Delgado (1980) con *La tierra del cielo sin sol* (2012). Por último, ya a día de hoy, hay una gran cantidad de autores relevantes como Iliana Gómez Berbesí (1951), José Urriola, Jorge Gómez Jiménez (1971), Luis Britto García, Fedosy Santaella, Vladimir Vázquez (m. s. XX), Salvador Garmendia (1928-2001), Alberto Castillo (1938), Carlos León (1953-2019), Julio Nicolás Camacho (s. m. s. XX) o Marcos Molero (1937-¿?), entre muchos otros. En relación a la ciencia ficción venezolana, Susana Sussman (2017) concluye que: «[…] en verdad tenemos poca historia. Pero también es fácil notar que el uso masivo de Internet ha contribuido a hacer crecer exponencialmente la cantidad de personas comprometidas con lo fantástico» (235).

Por otra parte, hablar de ciencia ficción en República Dominicana significa hablar Odilius Vlak. La literatura dominicana se ha caracterizado siempre por un realismo social permanente en sus escritos, por lo que su narrativa generalmente nunca ha tenido un salto de página hacia lo desconocido. Sin embargo, tras una globalización inminente en el continente latinoamericano, ya en el siglo XXI, se puede hablar de varios escritores que circundan el género en la isla: Enrique Tarazona publica *La gloriosa fecha en que Marx fue convertido en Ganímedes* y Pedro Peix (1952-2015) destaca por *El clan de los bólidos pesados* (2010). A pesar de todo, la figura clave de la ciencia ficción dominicana es Juan Julio Ovando Pujols, más conocido como Odilius Vlak. Se trata de un escritor que ha marcado un hito en la isla, programando una nueva poética en sus textos hasta entonces inexistente en el país dominicano. Entre sus obras más importantes destacan *Descarga de meteoritos en la batalla del Diecinueve de Marzo* y *Juegodrox platónicos* o su antología inédita *Órbitas Tandrelianas* (2015). A pesar de todo, en nuestra opinión, es interesante observar cómo los escritores del género intentan desfigurar la historia de la literatura dominicana, pues en palabras de Ana Gallego Cuiñas (2006), «ya es hora de corregir el estrabismo de la mirada dominicana, que tiene un "ojo puesto en Europa" y otro en "las entrañas de la patria" […]» (73).

La ciencia ficción en Puerto Rico se remonta al siglo XIX, con Alejandro Tapia y Rivera (1826-1882) y su escrito "Un alma en pena" (1862), aunque durante todo el siglo XX tampoco es mucha la cantidad de relatos que encontramos de ciencia ficción, pues Ángel A. Rivera (2012) afirma al respecto que «en la historia de la literatura puertorriqueña el número de escritores que han producido cuentos y novelas dentro del género ha sido exiguo. En consecuencia, mucho menos se ha publicado en la crítica cultural y literaria sobre dicho campo» (91). Encontramos pequeños bosquejos del género, algunos relatos cortos y pequeños intentos de creaciones, pero nada más. Entre toda la información que nos llega podemos destacar: Ana Lydia Vega (1946) con "Puerto Rican syndrome o cosas extrañas veredes" (2008), Bruno Soreno (1970) con "Memorias inconclusas de encerrado" (1999), Pedro Cabiya (1971) con "Historia de un diálogo inútil" (1999), José E. Santos (1963) con "El Terminator boricua" (2007), Raúl Soto (1958) con "Cabezas cableadas" (2008), Aravind Enrique Adyan (1965) con "Fierabrás" (2008) o José Borges (1972) con *Esa antigua tristeza* (2010). Vemos en las últimas tendencias un claro acercamiento al elemento *neuropunk*, muy cercano por tanto a las tendencias norteamericanas, quizá por cercanía, quizá por casualidad.

Por otra parte, la ciencia ficción hondureña nace de la mano de Froylán Turcios (1874-1943) con la colección *Cuentos de amor y de terror* (1929), aun en una época en la que en la literatura de Honduras reinaba un afán sobre el criollismo y sus variantes. A este respecto, José Antonio Funes (2006) analiza la situación científico-tecnológica en Honduras afirmando que «ni siquiera hubo espacio para la modernidad» (198), pues «qué modernidad podía existir en Honduras, cuando apenas en 1876 se inicia la organización del Archivo Nacional y el Correo Nacional, a construirse las primeras carreteras nacionales y a elaborarse los primeros códices judiciales» (198). Aun así, el elemento fantástico renace en el país de Turcios con la obra *Sombra* (1940) de Arturo Martínez Galindo (1900-1940). Sin embargo, no será hasta Óscar Acosta (1933-2014) y su obra *El arca* (1956) donde se podrá ver una muestra auténtica del elemento fantástico y donde encontramos en el texto ecos de Kafka y Borges. Más tarde, ya en 1981, publicará Pompeyo del Valle uno de los textos más logrados de la literatura hondureña: "La calle prohibida". Dos años después, aparece el libro *La muerte más aplaudida*, de Jorge Luis Oviedo (1957), que también explora la índole fantástica. Ya en el siglo XXI, nos encontramos con Marta Susana Prieto (1944) y su relato "Lavador de platos quasi

una fantasía" (2002). Estas últimas publicaciones hondureñas convierten su ciencia ficción en un oasis dentro de un panorama desértico. Además, el valiosísimo autor hondureño Augusto Monterroso (1921-2003) llega a jugar con la habilidad lectora de su receptor a partir de la metaficción, simulando realidades para engañarle: «Con frecuencia estamos más dispuestos a creer en lo fantástico que en lo real. ¿Quién me cree a mí real, por ejemplo?» (*apud* Franco Zambrano, 2009: 189).

De Nicaragua poco tenemos que decir al respecto de la ciencia ficción, pues se trata de un país que ha ahondado siempre en el realismo social a partir de la crítica; de esta manera, José Ángel Vargas Vargas (2005) alude a las obras de autores tales como Sergio Ramírez (1942) como una de las referencias más «representativas del desencanto actual que vive la sociedad centroamericana» (50). Por ello, únicamente podemos destacar a un Rubén Darío que escribiría en un marco de la modernidad recuperando antiguos ecos del pasado, como bien hemos ido aludiendo a lo largo del estudio. Aunque también es importante destacar que la ciencia ficción nicaragüense en el siglo XXI se ha movido en el territorio de la hipermedia. Podemos hablar de Alberto Sánchez Argüello (1976), que ha publicado obras como *Los García* (2015) o *Los monstruos bajo la cama* (2015). Este es un autor que ha creado su propio sello editorial digital titulado Parafernalia Ediciones Digitales. A través de este sello publica a autores de diferentes nacionalidades, como la ecuatoriana Carola Brantome (1961) o los nicaragüenses William Grigsby Vergara (1985) o Rogelio Valle Moreno (1992), entre otros.

En Guatemala podemos hablar de ciencia ficción "de pasada", pues es muy escaso el influjo que ha tenido la literatura fantástica en el panorama guatemalteco. En 1896 aparece por primera vez en Guatemala una obra que podemos tratar de fantástica. Estamos hablando de *Stella*, de Ramón A. Salazar (1852-1914), donde se revela el elemento sobrenatural en sus palabras. En la novela, su protagonista se enamora de una mujer, aunque no sabe si es de carne y hueso, pues piensa que puede ser un ángel o un demonio. Más tarde aparecerá el cuento "El hombre que parecía un caballo" (1914), de Rafael Arévalo Martínez (1884-1975), un relato dominado por las transformaciones del personaje principal, que da a conocer referencias kafkianas a partir de lo (in)humano. Podemos citar como novela fantástica (no tanto como ciencia ficción) *Mulata de Tal* (1963) del galardonado Miguel Ángel Asturias. En ella se desarrolla un viaje imaginario a Tierrapaulita, la ciudad de los brujos, donde se muestra el revés de las cosas: se

duerme de día, los árboles no dan frutos, la gente es buena cuanto peor se porte, etc. Dante Liano (2014) dice al respecto que «es una fiesta de fantasía, un deslumbrante ejercicio de ilusionismo, un desaforado carnaval de inhibiciones y desinhibiciones» (134). En la actualidad podemos hablar de Rodrigo Rey Rosa (1958) como figura emblemática de la literatura fantástica en Guatemala. Es un escritor que ha cruzado los límites de la ciencia ficción con colecciones de cuentos como *Cárcel de árboles* (1991). No obstante, también cabe destacar al escritor ya mencionado Julio Calvo Drago, quien ganó el Premio Nacional de Relato y Cuento en 1999 con "Megradroide Morfo 99 contra el Samurái maldito". Además, el escritor Javier Payeras (1974) ha publicado su trilogía *Ruido de fondo* (2003), *Días amarillos* (2009) y *El Limbo* (2014).

En relación a El Salvador, poco tenemos que añadir, pues apenas se han encontrado indicios de literatura fantástica dentro de la literatura nacional. Se trata de un país que mantiene el pulso con las nuevas tecnologías y no publica las obras en papel. Aun así, son importantes dos nombres dentro del país de San Salvador, como bien menciona Andrea Bell (2003): los ya citados con antelación Álvaro Menen Desleal y Jorge Galán. El primero ha sido catalogado como el pionero de la literatura fantástica salvadoreña. Menen Desleal ha publicado desde cuentos hasta teatro. Entre los cuentos fantásticos destacan las colecciones *La ilustre familia androide* (1968) y *Revolución en el país que edificó un castillo de hadas* (1977). Tras el segundo tuvo que exilarse de su país por numerosas amenazas de muerte y ha publicado novelas como *El sueño de Mariana* (2008) o *La habitación al fondo de la casa* (2013), donde en la primera de ellas el autor presenta una sociedad futura dividida urbanísticamente en mega edificios y círculos, en los primeros viven los privilegiados, en los segundos los desdichados. Sin embargo, poco a poco se va ampliando el círculo del género dentro del país con voces como la de Edgar Alvarado (1973) con su novela *Arrebatamiento espacial* (2017), quien se arriesga en lo cientificista, a pesar de que apenas haya producción en su país de origen.

Por otro lado, de la ciencia ficción en Costa Rica ya encontramos antecedentes claros en el siglo XIX (Molina Jiménez, 2016). Una de las primeras obras catalogadas como tal es *El problema* (1899), una distopía futurista, de Máximo Soto Hall (1871-1943), de origen guatemalteco. No obstante, la primera catalogada como tal es *El número 13,013* (1908) de León Fernández Guardia (1871-1942). Durante la primera

mitad del siglo XX podía hablarse de una primera etapa de ciencia ficción en Costa Rica, con Carlos Cagini (1865-1925) y *La caída del águila* (1920) o Ramón Junoy (1875-1951), de origen español, con *El Dr. Kulman* (1926). En la segunda mitad, ya como una segunda etapa, puede hablarse de nombres como Alberto Cañas (1920-2014) con *El planeta de los perros* (1970) y Alberto Cardona Peña (1917-1995) con *Xilote* (1973), o autores que ocasionalmente escribían sobre ciencia ficción como Fernando Durán Ayanegui (1939), Louis Ducoudray (m. s. XX), Fabián Dobles (1918-1997), Carmen Naranjo (1928-2012), Linda Berrón (1951) o Luis Bolaños (1944). A finales del siglo XX, habría un impulso en el género dentro del país costarricense con autores como Laura Quijano (1971) con su relato "Por suerte otro" (1994), Fernando Leal (1940), Michael O'Reilly (m. s. XX) o Alí Víquez (1966), quienes publicarían además en una antología titulada *C. R. 2040* (1996). Sin embargo, ya en el siglo XXI el impulso literario es mayor. Alberto Ortiz publica *Azor y luna* (2000), Emilia Macaya (s. m. s. XX) es autora de *Diez días de fin de siglo* (2007), Miguel Rojas (1952) destaca con *Destino las estrellas* (2008) y Jessica Clark con *Telémaco* (2014). De aquí en adelante la ciencia ficción en Costa Rica ha ido *in crescendo*, donde encontramos nombres consagrados del género como el también crítico Iván Molina (1961), Alexander Obando (1958), Daniel Garro (1983), Daniel González (1982), Fabián Porras (1989), Laura Casasa Núñez (1976), Evelyn Ugalde (1975), José Ricardo Chaves (1958), Anacristina Rossi (1952), Antonio Chamu (s. m. s. XX), Mariana Castillo (1984), Manuel Delgado (1952), Alberto Ortiz (s. m. s. XX) o Ericka Lippi (s. m. s. XX), entre muchos otros. A colación de la ciencia ficción costarricense, Molina Jiménez (2016) opina que desde el siglo XIX se venía escribiendo en el país una ciencia ficción muy rica: «la publicación de este tipo de materiales no debería sorprender puesto que […] ya había por entonces un consumo importante de obras del género señalado [en Costa Rica]» (53).

En Panamá nos encontramos con autores que, igual que en España, han deambulado por la literatura juvenil para hacer sobrevivir el género. Eduardo Lince (1965) con *El enigma de las esferas* (2013) y Laura Nieto Bruña (1981) con *Aldo El Joven Rey* (2005), entre otros. Según Fiorucci (2014), el género pertenece vivo en el país gracias a ellos.

En Cuba la literatura de ciencia ficción ha sido un género muy vivo y destacable desde sus comienzos hasta hoy, quizá por ello haya sido un género muy socorrido.

Desde sus inicios, grandes escritores consagrados han deambulado por el género de lo insólito y lo maravilloso, como Alejo Carpentier en su obra ya citada *El reino de este mundo* o Virgilio Piñera (1912-1979) en su cuento "La carne"[68]. No obstante, ya en el siglo XIX encontramos una obra que podría catalogarse de ciencia ficción, como es la novela inconclusa *Aventura de las hormigas*, de Esteban Borrero Echeverría (1849-1906), y no es hasta 1964 cuando encontramos una primera tendencia clara en la literatura cubana. Óscar Hurtado (1919-1977) publica la primera novela de ciencia ficción en este año: *La ciudad muerta de Korad*. También en esta fecha se publicaba *¿A dónde van los cefalomos?*, de Ángel Arango, y *El libro fantástico de Oaj*, de Miguel Collazo. Estos tres autores serán los primeros grandes escritores de la ciencia ficción cubana. Sin embargo, en 1978 se publica una nueva oleada de autores capitaneada por Antonio Orlando Rodríguez (1956) con *Siffig y el Vramontono 45*. En 1979 Daína Chaviano consigue el Premio David en la categoría de Ciencia Ficción con *Los mundos que amo*. En los años noventa, el género decae, pero resurge tras el comienzo del nuevo milenio gracias al boletín *miNatura* con autores como Yoss (1969), Vladimir Hernández, Juan Alexander Padrón (1973), Juan Pablo Noroña (1973), Michel Encinosa Fú, Erick Mota (1975), Carlos Duarte (1962), etc. Una de las tendencias más propicias en la ciencia ficción cubana viene de la mano de la línea feminista, de la cual Daína Chaviano es especialista con su obra *El hombre, la hembra y el hambre* (1970). Además, hay que recordar la fuerza mundial de la autora cubana junto a la argentina Angélica Gorodischer y la española Elia Barceló. La descripción que hace Venko Kanev (1999) de la obra de Daína Chaviano nos sirve como representación de la ciencia ficción cubana: «[…] utopía que amenaza con zozobrar en cualquier momento y arrastrar consigo las penas y las esperanzas, y las múltiples significaciones y funciones del paisaje y el espacio» (845).

Respecto al país boliviano, Gonzalo Montero Lara (2005) hace un recorrido por la historia del género en Bolivia y encuentra que el cuento "El joven que subió al cielo", de origen incierto y autor anónimo, que fue recuperado por José María Arguedas, parece ser el primer relato del género, en el cual se narra cómo los alienígenas vienen a la

68 En palabras de Evangelina Soltero Sánchez (2004), que ambos autores hayan planteado ideas nuevas no implica que haya que catalogarlos como ciencia ficción. Alejo Carpentier utilizaba el ingrediente mágico fantástico en sus historias y Virgilio Piñera la literatura de lo absurdo. Sin embargo, ambos «ofrecieron mundos y situaciones "posiblemente inverosímiles" y técnicas narrativas que abrían nuevas estructuras a la narración clásica» (642, 3)

Tierra. Por otra parte, el primer relato corto de ciencia ficción escrito del que se tiene constancia se publicó de forma póstuma y es "Don Quijote en el siglo XX" (1965) de Óscar Alfaro (1921-1963), donde se narra un viaje en el tiempo. También encontramos en 1968 el cuento "Grohumo" de Ernesto Camacho A (m. s. XX).

De esta manera, en la segunda mitad del siglo XX encontramos muestras claras del género en Bolivia. La primera novela como tal de ciencia ficción es *Víctima de los siglos* (1955) de Armando Montenegro (*ca.* 1900/1901). En esta segunda mitad, encontramos numerosas obras de ciencia ficción, como son: *Zedar de los espacios* (1975) de Ramiro Condarco Morales (1927-2009), "El Encuentro" (1967) de Álvaro Pinedo (m. s. XX), *El Atlante y la Reina de Samos* (1979) de Fernando Díez de Medina (1908-1990), *OVNIs y extraterrestres en los Andes* (1991) de Hugo Murillo Benich (1940), *Latinoamérica 2025* (1994) de Fernando Aracena (1921-2009), *Utopía 2487* (1989) de Werner Pless (1935) y *El abismo de estrellas* (1977) de Harry Marcus (1940).

Ya en el siglo XXI, nos encontramos un *boom* del género en la narrativa boliviana. Se publica *El viaje* (2001), de Rodrigo Antezana Patton (1975), sobre una imagen postapocalíptica; *De cuando en cuando* (2004), de Alisson Spedding (1962), donde mezcla *cyberpunk* e indigenismo; *Las Amazonas, Poder y Gloria* (2006), de Iván Prado Sejas (1953); "Memorias de futuro" (2008), de Miguel Esquirol Ríos (1980), con elementos *cyberpunk*; y "La mujer que no se equivocaba" (2008), de Marcela Gutiérrez (1954).

En los últimos años se han publicado numerosas obras del género: *Huellas de Luna* (2011) de Gonzalo Montero Lara (1952), *Armaggedon Sphere X* (2011) de Miguel Lundin Pinedo (1983), *El abrigo negro* (2010) de Sisinia Anze (1974), *El Salar de Maravilla* (2011) de Eduardo Ascarrunz (s. m. s. XX), *Venus Reluciente* (2012) de Dennis Morales (segunda mitad s. XX), *Sibelle para Benjamín* (2012) de Anita Triveño (1991) e *Hyperrealidad: El evangelio en las profundidades* (2011) de Ronald Rodríguez (s. m. s. XX), quien ganó el Premio Literario de Santa Cruz con un estilo moderno de *cyberpunk*.

Por otro lado, nos encontramos con otros autores que han circundado el género sin ser estrictamente escritores de ciencia ficción. En esta línea podemos hablar de: Miguel Ángel Gálvez (1973) y de su obra *La caja mecánica* (2001); Giovanna Rivero (1972) con su novela *Helena 2022* (2012); Adolfo Cáceres Romero (1937), que ha

escrito “La Bella Durmiente” (2009); Biyú Suárez (s. m. s. XX), “Paralelo 22” (2010); Arturo Von Vacano (1938) ha destacado por “Selene viene” (2009) y Gonzalo Lema (1959) por “Después de las bombas” (2012).

La difusión por Internet de los escritores también es muy importante pues hay una intención de globalizar el género a partir del blog *Ciencia Ficción y Fantasía en Bolivia* desde el año 2009, que se está llevando a cabo de la mano de Miguel Esquirol e Iván Prado Sejas. Asimismo, otros escritores publican en el mismo: Rodrigo Antezana, Miguel Lundin, Edmundo Paz Soldán o los propios creadores del blog, cuya descripción es la siguiente:

> Creemos que en Bolivia la Ciencia Ficción y la Fantasía son la mejor forma de acercarse a la realidad, de entenderla, interpretarla y también de intentar descubrir por qué caminos nuestro país seguirá. En esta página intentamos incentivar el género, reunir los ejemplos del género que tiene el país y despertar nuevos intereses en lectores y escritores.[69]

En 2013 se crea además la Sociedad de Escritores de Narrativa Fantástica y Ciencia Ficción *Supernova* en la ciudad de Cochabamba. Asimismo, se edita la revista digital *Multiverso* de literatura fantástica promocionada por *Supernova*.

De esta manera, el autor Iván Prado Sejas (2014) recuerda en *Ciencia Ficción y Fantasía en Bolivia*:

> Reitero que “no habíamos sido pocos” los escritores que producen o produjeron ciencia ficción y narrativa fantástica en Bolivia, pero sí, nos hace falta producir y publicar más, y valorar el trabajo que hacemos dentro del género. Por otro lado, para algunos de los noveles y jóvenes escritores es necesario elevar la calidad del productor. Si bien, lamentablemente, no hay críticos literarios que se ocupen de la literatura fantástica, y que nos puedan orientar con sus opiniones para mejorar de forma continua, hay escritores de renombre que nos pueden dar una mano para pulir nuestras obras y mejorar la calidad. (s. n.)

En este sentido, teniendo en cuenta el desarrollo que ha seguido la ciencia ficción latinoamericana, desde sus orígenes en el tiempo y en el espacio, vemos una serie de claves básicas que se relacionan entre sí. Además, estas características las vemos imbricadas en la ciencia ficción boliviana y en la trayectoria posible de nuestro escritor boliviano, la cual analizaremos en el siguiente bloque. Asimismo, si partimos de

69 Descripción del blog *Ciencia Ficción y Fantasía en Bolivia*. Enlace externo: http://cffbolivia.blogspot.com/ [visitado por última vez el 08/10/18].

lo ya dicho y de la síntesis completa que nos presentan Luis C. Cano (2006) y Enrique Córdoba Cornejo (2005) del panorama del género en el continente, podemos establecer las siguientes bases:

- La ciencia ficción en el continente latinoamericano sirve desde sus inicios para legitimar o deslegitimar políticas de gobierno. Dado que hemos ido viendo cómo el bloque de las políticas sociales es uno de los pilares sobre los que sustenta nuestra idea de ciencia ficción, las narrativas latinoamericanas no dejan de ser una muestra fundamental de lo que hemos anunciado previamente. A esto hay que añadir la importancia de las ciencias naturales en el escritor de ciencia ficción. El origen de la vida y su evolución será fundamental para futuras creaciones narrativas, como vemos en el cuento "Yzur" (1906) de Leopoldo Lugones, donde el protagonista se obsesiona con enseñar a hablar a un mono.
- Nuestro género comenzó a evolucionar en Latinoamérica a raíz del interés mostrado por escritores ya consagrados como Jorge Luis Borges o Adolfo Bioy Casares. Realmente, no será hasta el siglo XXI cuando surjan escritores dedicados única y exclusivamente a la ciencia ficción. Sin embargo, se generará nuevamente más interés por el género cuando escritores del canon se vuelvan a acercar aún más a dicho universo. Tal es el caso de Edmundo Paz Soldán.
- Asimismo, la ciencia ficción latinoamericana se interesará más de cerca por las ciencias humanas con el fin de resaltar la importancia de lo humano y lo social sobre lo científico y lo técnico, pues si el ser humano no es capaz de crecer, tampoco lo hará la ciencia, es decir, debe existir una correlación entre ambas.
- Por último, surgen continuamente nuevas utopías y distopías que alertan al ser humano del tiempo presente. Ocupará mayor protagonismo el espacio posible y no posible que la ficción científica por sí misma.

Cabe destacar que este cuadro funciona perfectamente como base territorial de toda la ciencia ficción latinoamericana y más concretamente como la parte de un todo en la ciencia ficción boliviana. Edmundo Paz Soldán servirá de puente entre el universo local de la literatura social y el resto del mundo de la ciencia ficción.

Como vemos, nos posicionamos dentro de un contexto espacial en el que la ciencia ficción se encuentra en constante crecimiento. A nivel global el género crece

cada día un poco más y, concretamente, en Latinoamérica lo hace aún con más ímpetu que antes. Los últimos avances científicos y tecnológicos y la globalización y las últimas revoluciones industriales han conseguido que esta idea sea propicia para el propio género. Con el nuevo milenio, los escritores se aventuran a escribir ciencia ficción de forma recurrente y esto hace que las editoriales apuesten cada vez más por él. Además, también son mayores los premios en la actualidad y más son los lectores, pues poco a poco se va convirtiendo en un género de masas, un género que aun siendo apartado del canon, ha ido transformándose en el género del futuro para ser ahora el género del presente.

CIENCIA FICCIÓN Y UTOPÍA EN LA NOVELÍSTICA DE EDMUNDO PAZ SOLDÁN

4. CIENCIA FICCIÓN Y UTOPÍA EN LA NOVELÍSTICA DE EDMUNDO PAZ SOLDÁN

Bolivia, up or down?
Down.
(Paz Soldán, 2002: 83)

José Edmundo Paz Soldán nació en Cochabamba (Bolivia) el 29 de marzo de 1967. Estudió Relaciones Internacionales en Buenos Aires y Ciencias Políticas en la Universidad de Alabama en Huntsville, a la que llegó a través de una beca como jugador de fútbol. En 1997 obtuvo el Doctorado en Lenguas y Literatura Hispana por la Universidad de Berkeley con un trabajo sobre Alcides Arguedas. Actualmente, trabaja como profesor de Literatura en la Universidad de Cornell. Ha trabajado en antologías, ha escrito cuentos, ensayos, novelas, artículos, etc. Además, colabora con *La Tercera*, *El País*, *The New York Times*, *Time* o *Etiqueta Negra*. Por otra parte, también ha traducido obras del inglés como *Mucho ruido y pocas nueces* de Shakespeare y ha ganado los Premios Erich Guttentag (1991), Juan Rulfo (1997), Premio Nacional de Novela de Bolivia (2002), además de obtener la Beca Guggenheim en 2006 y ser finalista con *Días de papel* en el certamen estadounidense Letras de Oro en 1991, del Premio Hammet (2012) con la novela *Norte* y del IV Premio de narrativa breve de Rivera del Duero (2015) por *Las visiones*.

A simple vista podemos decir que se trata de un escritor latinoamericano cuya narrativa cristaliza una globalización marcada por la ciencia y la tecnología, además de lo utópico y distópico del hombre. No obstante, no es un escritor que se haya centrado demasiado en las ideas localistas o nacionalistas, aunque sí es cierto que la mayoría de sus novelas están ambientadas en Bolivia. Por lo tanto, ha recibido ácidas críticas en su país natal. Según el propio autor, al principio de su carrera, las polémicas en su país eran bastante recurrentes debido a que sus textos inauguraban ya algo nuevo:

> Se me dijo que en mis libros no estaba el país. ¿Dónde estaban los campesinos? ¿Dónde, los mineros? Se me dijo que yo no sufría, que Bolivia no me dolía (supongo que esos críticos con los que jamás había intercambiado palabra alguna me conocían muy bien; y supongo que también pensaban que la medida del escritor la daba el sufrimiento: país sufrido como pocos, me pregunto, entonces, por qué no tenemos la mejor literatura del mundo). (Paz Soldán, 2004: s. n.)

Paz Soldán (2004) hace referencia a un grupo de escritores que "andaban de poetas malditos" en los bares de La Paz, como si se tratara de los bohemios franceses del siglo XIX. La crítica del momento tachaba a nuestro autor de poco nacionalista en el sentido de que su país no aparecía en sus libros. Según la crítica boliviana, sus libros debían estar inspirados en raíces indigenistas, como Alcides Arguedas o José María Arguedas. En nuestra opinión, esto sucede porque la sociedad boliviana es una de las civilizaciones latinoamericanas en la que más se asienta aún población indígena. Por lo que según autores como Cé Mendizábal (*apud* Paz Soldán, 2004) debe existir una identificación social y política a través del texto. Es decir: una poética nacionalista, pues como refleja el autor en su texto, en sus obras no aparecían ni campesinos ni mineros.

Fuera verdad o no, Paz Soldán tomó cartas en el asunto y decidió publicar una novela que fuese catalogada como su novela boliviana, donde introducía el racismo del país como motivo recurrente. Estamos hablando de *Alrededor de la torre* (1997). Aquí las críticas empeoraron, pues «alguien que jamás había sufrido en carne propia el racismo era el menos indicado para escribir sobre el tema» (Paz Soldán, 2004: s. n.), algo muy parecido a lo que le sucedió a Cortázar en Argentina después de la publicación de *El libro de Manuel* (1973). Sin embargo, llegó a la conclusión de que jamás iba a ser "bien" leído por la crítica boliviana. Como dice el propio autor: «Es un mundo despreciable, pero muy novelable, y yo tengo con él una relación de amor y odio porque es donde me crié, nunca acabo de rechazarlo del todo, aunque siempre me he sentido incómodo» (*apud* Pajares Toska, 1999: s. n.).

De este modo, también ha sido muy criticado por intentar globalizar la literatura boliviana, algo que desde nuestro punto de vista ha conseguido parcialmente, pues se sigue manteniendo el paradigma nacional como elemento primero. Desde la ciencia ficción ha conseguido abrirse en un campo que cada vez es mejor recibido en Bolivia. A pesar de todo, no han sido los escritores latinoamericanos de este siglo XXI los primeros en intentar romper con la literatura localista para ampliar el panorama cultural, ni tampoco los primeros en hablar de ciencia o tecnología. Nuestro autor alude a una *novela-film* de Vicente Huidobro llamada *Cagliostro*, una lectura que «se vuelve visible a través de un solo golpe de percepción: que una página se fusione con una pantalla, que a su vez el libro devenga un cinematógrafo» (Ruiz Stull, 2015: 83). Ahora la literatura compite con el cine y las otras tecnologías para tener el apoyo de la modernidad. Lo

mismo sucede con la crónica cinematográfica de Horacio Quiroga o sus cuentos, en donde los personajes se convierten en espectros fantasmales. Por otra parte, no podemos olvidar a Cortázar con su cuento "Las babas del diablo" ni a Bioy Casares con *La invención de Morel*. Aquí Paz Soldán asegura que no deberíamos buscar nuevos autores con "nuevos" motivos, sino que a veces no nos vendría mal indagar un poco en la tradición, donde nos encontramos aspectos de estas poéticas "globales" o "cosmopolitas" en grandes autores del canon latinoamericano, por lo que demuestra conocer sus raíces más de lo que piensa la crítica del país: «En Latinoamérica hay toda una tradición sobre estos temas» (*apud* Pajares Toska, 1999: s. n.).

Por otra parte, tenemos la posibilidad de entender su obra como literatura y como vida. No tanto como autobiografía, pero sí como algo vivencial relacionado con una frontera entre la ficción y la realidad. El autor de obras como *Los vivos y los muertos* o como *Norte* se encuentra en una relación inmediata con la totalidad de la vida en cada uno de sus libros. Podemos hallar una impresión alterada entre lo privado y lo público, convirtiendo así todo escenario en un *reality show*, donde se ha perdido todo límite de visibilidad, de la dialéctica privado / público. Asimismo, Paz Soldán parte de la idea de que vivimos en un ciberespacio a través del cual se está generando una intervención de los medios. Esto sucede por la revolución tecnológica que venimos abordando en este trabajo, que refuerza una y otra vez nuestra relación pragmática con el mundo.

Incluso Vicente Luis Mora (2007) habla de incorporar nuevas formas cibernéticas de montajes de ciertos textos como blogs, pero conservando sus estructuras y sus formas digitales iniciales traducidas al texto escrito. Aquí encontramos interesante destacar la idea de blog, ya que si quieres buscar un texto, puedes buscar la fecha y lo encuentras rápidamente por los enlaces. Según el teórico cordobés, «el éxito del blog ha sido ese, permitir lo que no existe hoy en literatura española: el *debate*, la discusión de altura […] con todo tipo de referencias filosóficas, científicas, filológicas y literarias» (82-83). En muchas ocasiones, este género de escritura se relaciona con el diario íntimo; sin embargo, la espacialidad y la temporalidad se transforman. Concretamente, para Fernández Mallo (2012), por ejemplo, «el blog se fundamenta en el tiempo y el diario en el espacio» (19). No obstante, Ana Gallego Cuiñas (2007) opina que un blog puede ser también un diario íntimo y viceversa. Es importante destacar que la estudiosa

entiende el diario íntimo como un «texto utópico y un laboratorio de escritura» (3). Así pues, el blog y el diario son un espacio en el que se refleja una información relacionada por asociaciones diversas dadas en un cierto tiempo y asociaciones semánticas o visuales. Por ejemplo, una fotografía es una representación de la realidad, por lo tanto, cabe ser entendida como una ficción.

De esta forma, en la obra de Paz Soldán encontramos una relación entre el tiempo del mundo, el del relato y el de la vida. Tenemos un yo anclado a la historia y un tú anclado a la realidad, un tú lector que indaga y siente curiosidad sobre la identidad de la voz narrativa protagonista que será el autor. La curiosidad del lector y el desear habitar mundos extranjeros al suyo para sentir la necesidad de arraigarse al otro para hacerse notar: sin la otredad no se construye la identidad.

Alrededor de esa otredad también trabaja Paz Soldán, sobre el papel del otro en América Latina. Y por eso su obra está mal considerada en su país. Y es que el localismo no es una característica de su narrativa. Paz Soldán ocuparía el papel del otro en su país natal, pues mira más allá: no se cierra y acepta la existencia de un mundo globalizado. Por lo que en América Latina quien no acepta tal globalización, o sea, quien se encierra en la tradición va a ser llamado "el otro". Dicho de otra forma, "el otro" será todo aquel que quiera permanecer viviendo en el pasado. Paz Soldán analiza la otredad como el mundo no transculturizado. Más adelante, cuando veamos su novela *Río fugitivo*, nos daremos cuenta de que, tal y como dice Pajares Toska (1999), el otro no va a ser solo el indígena, sino que también lo va a ser la mujer. Esta distorsión se observa muy bien en la película *Madeinusa*[70] (2005) de la peruana Claudia Llosa, en la que la cineasta inspira la ficción en una aldea recóndita de Perú. En ella podemos ver cómo la mujer se encuentra en un permanente segundo plano, la decisión siempre la va a tener el hombre. Esta película es una auténtica ciudad distópica imaginada.

De este modo, dado que nos encontramos en un mundo donde la tecnología y la realidad virtual han invadido todos los medios, basta cuestionarse hasta qué punto el autor debe experimentar con el lenguaje y la imaginación. Según Paz Soldán (2002),

70 *Madeinusa* (2005) es una película peruano-española dirigida por la peruana Claudia Llosa. En la película, un joven limeño (Salvador) llega a un pueblo imaginario llamado Manayaycuna, que en quechua significa "el pueblo al que nadie quiere entrar", durante la Semana Santa. En ese pueblo existe una tradición y es que durante el periodo Santo no existe el pecado, pues Dios ha muerto y hasta su vuelta a la vida no puede ver lo que está pasando. Salvador conoce a Madeinusa, quien intentará sacarla de allí, sin embargo, este momento no termina de llegar.

«perdidos en un universo *massmediático,* en un torrente de imágenes y frecuencias digitales, pugnamos por hacernos oír» (59-60). Obviamente existe un acto de reconocimiento frente a los escritores del pasado, ya sean latinoamericanos –Borges, Cortázar, Vargas Llosa– o no –Cervantes, Lope de Vega, Quevedo–. Hasta el escritor más joven puede leer un cuento de García Márquez y sacar un motivo de escritura a partir de ese texto. Sin embargo, tal y como afirma nuestro autor, es el momento de buscar caras nuevas, ya que los autores que han desaparecido no van a volver a aparecer.

Por ello, podemos decir que vivimos en una etapa de la historia en la que la literatura tiende a evocar un realismo virtual, como veremos en la obra del escritor boliviano. Aunque también se ha hablado de "realismo sucio" para calificar a este tipo de literatura refiriéndose a obras –como las del propio Paz Soldán– que se ambientan en lugares oscuros, sucios, crueles. Estos autores los trataremos más adelante cuando nos adentremos en la posible generación a la que pertenece el autor de *Sueños digitales*; no obstante, adelantamos que nos referimos a Rodrigo Fresán, Mario Bellatin, Alberto Fuguet, entre otros. También es interesante recordar que muchos de estos escritores se han ayudado de los modelos estadounidenses para la construcción de la nueva novela: un protagonista colectivo, capítulos donde las voces cambian, espacios globales, etc.

Asimismo, Paz Soldán (2002) está convencido de que los novelistas del siglo XXI están obligados a romper con los moldes del pasado para no tender al nacionalismo o al localismo que hemos anunciado antes. Nuestro escritor ha evadido la crítica boliviana por considerar su obra no nacionalista. Pero esos aspectos habrían de ser superados, en su opinión. Los nuevos escritores deben explorar el mundo globalizado hasta construir una identidad propia que sea la que les caracterice como tal. Cada país ha dejado de tener una tradición nacional cerrada y cercada: ahora es el momento de que la literatura sea propia del mundo entero, global, transnacional, y «esta exploración y experimentación deberían partir del único compromiso esencial del escritor: con el lenguaje y la imaginación» (61). Verbigracia: Jorge Volpi con *En busca de Klingsor* (1999) o Mario Bellatin y *El jardín de la señora Murakami* (2000).

La globalización ha acabado con las fronteras, ahora solo existen los límites, es decir, se ha producido una ruptura de la geografía económica, geográfica y social. Podemos hablar nuevamente de desterritorialización (Martín-Barbero, 2002) en cuanto que todo vale, pues los sectores productivos y productores han evolucionado de la

misma forma que lo ha hecho la conciencia social, es decir, hay mayor libertad y mayor oportunidad para expandir los productos más allá de su origen nacional. Incluidas las fronteras geográficas que se han desterritorializado, ya que observamos en los autores mencionados cómo buscan otros motivos que no sean los propios. Ya no escriben sobre su ciudad natal ni sobre un país de América Latina concreto. No olvidemos, la noción del escritor cartógrafo a la cual alude el teórico ya citado Martín-Barbero (2002). En esta línea, Jorge Volpi (2004) critica y parodia a través de la concepción de lo que es un escritor latinoamericano.

> Cuando [Barry] sostiene que autores como Rodrigo Fresán, Alberto Fuguet, Ignacio Padilla, Edmundo Paz Soldán, Cristina Rivera Garza, Mario Bellatin, Rodrigo Rey Rosa, Enrique Serrano, Álvaro Enrigue, Fernando Iwasaki, Iván Thays, Vicente Herrasti o Pedro Ángel Palou ya no deben ser considerados escritores latinoamericanos, tal vez tenga razón. […] Y, ¿qué significa ser un *escritor latinoamericano* a principios del siglo XXI? Tal como sostiene Barry, probablemente nada. (Volpi, 2004: 41)

Por otra parte, no podemos olvidar la célebre frase de Borges: "Nuestro patrimonio es el universo". Hasta los escritores más importantes se han servido de autores de otros países para ampliar su campo de construcción narrativa. Y ahora con Internet, la facilidad es superior y prácticamente infinita. Sin embargo, esto no es solo un viaje de ida, sino que es un viaje de ida y vuelta, pues esto les sirve a los autores latinoamericanos para conocer más sobre el mundo y poder volver a sus territorios natales y tener más libertad a la hora de crear e, incluso, de imaginar (Paz Soldán, 2002). Los narradores contemporáneos deben servirse de esta biblioteca tan importante que es el universo –la tradición occidental, como diría Borges (1989a)– para aprender y no dejar en ningún momento de hacerlo. De ahí el "manejo irreverente" de la tradición occidental. En relación a esta idea, y reafirmando las palabras de Paz Soldán (*apud* Pajares Toska, 1999), traemos a colación de nuevo al escritor argentino:

> Además, no sé si es necesario decir que la idea de que una literatura debe definirse por los rasgos diferenciales del país que la produce es una idea relativamente nueva; también es nueva y arbitraria la idea de que los escritores deben buscar temas de sus países. Sin ir más lejos, creo que Racine ni siquiera hubiera entendido a una persona que le hubiese negado su derecho al título francés por haber buscado temas griegos y latinos. (Borges, 1989a: 270)

Entre esos mundos posibles se encuentra el origen de una generación de la que el escritor boliviano formó parte. En el principio fue Macondo, pero al despertar, las mariposas amarillas se habían ido. Entonces, nació McOndo. En el principio fue el Realismo Mágico, pero el paso del tiempo lo ha convertido en Realismo Virtual.

El grupo de escritores que ha sido catalogado como Generación McOndo nació en virtud de la Antología editada por Alberto Fuguet y Sergio Gómez en 1996 por Grijalbo-Mondadori, cuyo título da nombre a tal generación: *McOndo*. El Prólogo de la obra funciona como manifiesto del movimiento, aunque según iremos avanzando, nos daremos cuenta de que más que movimiento o generación, sencillamente es preferible la denominación de "grupo". Sus editores recogen dieciocho cuentos de dieciocho autores sobre los que hablaremos brevemente más adelante.

A primera vista intuimos que se trata de un grupo de escritores cuyo propósito es romper con la tradición y acabar con las "jodidas mariposas amarillas", como bien rescata Fuguet (2006) en su blog –"more fuckin McOndo: jodidas mariposas amarillas"–. En otras palabras, su fin es acabar con el Realismo Mágico de García Márquez. No obstante, muchos son los elementos que caracterizan a esta generación, por lo que no nos quedaremos solo con este "odio cansado" hacia el Realismo Mágico. Además de marcar una tendencia clara en sus escritos sobre la cultura popular y la tecnología. En esta línea, según Fuguet (y Gómez, 1996), los textos mcondianos pudieron ser escritos en cualquier tiempo y en cualquier país, es decir, sin tiempo y sin espacio concretos.

No obstante, la motivación que impulsa la realización de dicha Antología se debe a *Cuentos con Walkman*, una antología preliminar a *McOndo* pero construida a partir de autores chilenos, editada en Santiago de Chile por Planeta en 1993:

> [Como dice El Mercurio de Santiago], la moral walkman es "una nueva generación literaria que es post-todo: post-modernismo, post-yuppie, post-comunismo, post-babyboom, post-capa de ozono. Aquí no hay realismo mágico, hay realismo virtual". (Fuguet y Gómez, 1996: 10)

A partir de ahí, decidieron hacer un *Cuentos con Walkman* pero en versión internacional. Sin embargo, incluso ellos se dan cuenta tras su publicación de que es una antología muy incompleta. Entonces faltaron escritores por antologar y sobrarían, como

pasaría con algún escritor, que no se sentiría identificado con los ideales de tal generación. Tal es el caso del colombiano Santiago Gamboa (1965).

Tenemos en este grupo un número de escritores que escriben en español, pero no todos son latinoamericanos, pues próximamente se terminarían añadiendo escritores como el español Ray Loriga. Y es que según dice Fuguet (*apud* Esquirol Ríos, 2005),

> para mí McOndo es un país, no es algo literario, no es algo que se puede acabar. Yo lo veo como un país de verdad, como un continente, como una era que va más allá de lo literario, de lo político. Que todavía haya escritores que quieran ser candidatos a presidente me parece un fenómeno McOndo. McOndo para mí es todo lo indio, todo lo bastardo, es pasado y futuro mezclados. Jóvenes casi analfabetos jugando con juegos electrónicos en la alta montaña, para mí eso es McOndo. Incluso ha habido varios presidentes McOndo, Fujimori y los vídeos de Montesinos, por ejemplo. Por lo tanto, yo creo que aún falta bastante para que se termine. Tendría que haber un cambio muy radical, quizás que América Latina se transforme en Suecia. (s. n.)

Como hemos anunciado antes, la desterritorialización de los espacios ha acabado con las fronteras. Si un escritor latinoamericano quiere publicar en otro país que no sea el suyo tiene que pasar por Madrid. Traspasar las fronteras invisibles. Podemos hablar incluso de comunicación permanente entre espacios exteriores e interiores. De este modo, tampoco podemos decir que a lo largo de estos años sus escritores no hayan escrito novelas cuyo mito no sea el realismo mágico, pues es inevitable no volver una y otra vez sobre la propia tradición: una pequeña parte de Macondo reside en ellos.

Fuguet y Gómez decidieron escoger autores que hubieran publicado al menos una vez y que tuvieran un cierto reconocimiento local. Sin embargo, el motivo conductor en estos cuentos no es la identidad latinoamericana, sino la identidad personal. Incluso leemos: “No existe un lugar llamado Latinoamérica”. Todo el planeta conforma un mismo territorio. Y todos sus autores estaban de acuerdo en ello, aunque muchos de los que quisieron estar no estuvieron, pues el país al que pertenecían ya tenía algún representante. Y es que los editores querían nuevos autores experimentales, escritores que tuvieran ganas de innovar. A pesar de todo, la presencia femenina en el libro es nula, pues Fuguet y Gómez (1996) no recibieron apenas referencias de las editoriales. Por otro lado, otro aspecto interesante que hay que señalar es que los editores establecieron un margen acotado en la fecha de nacimiento, aunque finalmente no la tuvieron muy en cuenta a la hora de clasificar: que nacieran entre 1959 (Revolución Cubana) y 1962

(presencia por primera vez de la televisión en Chile). Además, todos habían publicado antes de los treinta años con algún éxito. Cabe destacar igualmente que el título pretende marcar una ironía inestable entre el Macondo de *Cien años de soledad* y el continente sin fronteras que configura McOndo, toda vez que la denominación remite a McDonald's y Macintosh. Así, todos sus escritores entienden el nombre del grupo como una parodia satírica. Sus integrantes no se sienten vinculados a ninguna clase política, y en su mayoría, son poco valorados en sus países de origen, como es el caso de Paz Soldán en Bolivia.

Con McOndo ya anticipamos la búsqueda de un nuevo paradigma en la narrativa latinoamericana actual. En otras palabras, de un paradigma que se ha ido desarrollando desde la idea de crear dicha antología en 1996 hasta el día de hoy. Con ello nos damos cuenta de lo que dicen Fuguet y Gómez (1996), la mejor literatura no se encuentra en la primera línea del mercado. La idea de Red que hemos desarrollado anteriormente es utilizada por este grupo para cosechar su nueva visión de la literatura, y debido a esto consiguen darle otra vuelta al canon dando a conocer voces nuevas y jóvenes:

> Hemos crecido pegados a los mismos programas de televisión, admirado las mismas películas y leído todo lo que se merece leer, en una sincronía digna de considerarse mágica. Todo esto trae, evidentemente, una similar postura ante la literatura y el compartir campos de referencias unificadores. Esta realidad no es gratuita. Capaz que sea hasta mágica. (Fuguet y Gómez, 1996: 18)

Según Jorge Fornet (2005), podemos hablar de una etapa que llega después de lo que fue después del boom, «bautizada una y otra vez con nombres subsidiarios del boom cada vez más desafortunados: post-postboom, junior boom, boomerang» (1). Parece que estamos condenados a atarnos al fenómeno post para el resto de los tiempos. No obstante, sin pretender etiquetar un periodo u otro, después de pasar varias décadas desde la publicación de *La ciudad y los perros* (1962) de Mario Vargas Llosa, se empezó a hablar de postboom, pues ya no eran ellos los únicos líderes en ventas del mercado editorial. Ya en el siglo XXI es inevitable no hablar de post-algo, por lo que tomamos el postboom como referencia.

En nuestra opinión, todo lo pergeñado hasta el momento está sustentado por una política editorial gobernada por los poderosos. La crítica y las editoriales son quienes deciden qué ha de leer el público lector, algo que ya hemos visto a través del

funcionamiento editorial mediante el género de la ciencia ficción. Donde haya dinero (mercado) habrá publicaciones. Además, en los tiempos que corren, los que tienen ese dinero no quieren invertir por miedo a fracasar; y es que es preferible apostar por algún ganador o finalista de un premio que por un desconocido sin capital simbólico previo que lo respalde. Por tanto, estos escritores piensan que ya es hora de realizar un nuevo proceso de canonización en América Latina y en el mundo entero, aunque bien es cierto existen editoriales menores que tienen otros criterios y otros objetivos, como sucede por ejemplo con la editorial chilena Cuadro de Tiza Editores, la cual busca «el rechazo al libro como "objeto de consumo" para establecer, más bien, una "resistencia de la plaquette"» (Farías Becerra, 2017: 7), es decir, una serie de cuadernillos diseñados por sus editores.

Asimismo, apoyándonos ahora en Gustavo Guerrero (2009), en la actualidad, no es correcto hablar de literatura latinoamericana. No lo es porque ahora vivimos en una aldea global y es más correcto hablar de una literatura mundial. Las fronteras se han roto, incluso las geopolíticas. Esto a su vez está siendo favorecido por «la sobreabundancia editorial, la fragmentación de los mercados, cuestiones de estilo y el fin del mito revolucionario» (24). Se ha agotado tanto todo lo anterior que los propios autores han decidido romper los límites literarios y buscar más allá del horizonte para trazar un nuevo mapa. De esta manera, los nuevos escritores se convierten en cartógrafos. Son post-todo. Esto es: en los escritores mcondianos nos encontramos esos motivos recurrentes que tanto caracterizan sus novelas: violencia, suciedad, corrupción, emigración, etc. Más adelante ejemplificaremos esta afirmación apoyándonos en la narrativa de Paz Soldán. Como dice Fornet (2005), estos escritores indagan sobre una nueva identidad personal, quieren descubrirse frente a esta nueva sociedad. Ellos mismos aseguran que tienen que proponer una nueva poética para cambiar el panorama literario y así una nueva forma de ser latinoamericanos. Cabe destacar a este respecto que el libro *McOndo* fue presentado por primera vez en un McDonald's.

Fuguet aprovechó la mala relación que tenían Vargas Llosa y García Márquez para situarse del lado del peruano. Por ello, tenemos aquí un claro ejemplo de ruptura: Macondo *vs* McOndo. En Macondo los autores se pierden alrededor del Realismo Mágico, pero los autores del segundo país deambulan entre tecnología y sociedad a través de una realidad inmediata.

Asimismo, cuando hablamos de McOndo, ¿de qué autores estamos hablando? Pues bien, entre los autores que Alberto Fuguet y Sergio Gómez incluyen en su obra, podemos destacar, además de ellos mismos, a Paz Soldán, pero también al peruano Jaime Bayly (1965), al argentino Rodrigo Fresán (1963), al colombiano Andrés Caicedo (1951-1977) o al español Ray Loriga. Nos puede llamar la atención que incluyeran a Ray Loriga, pero la verdad es que como hemos dicho que partimos de la idea de que no existe un país llamado Latinoamérica, también pueden incluir a escritores de la Península, como sucede con el escritor de *Caídos del cielo* (1995), cuyos motivos están enlazados con los de la generación McOndo.

Por otra parte, no debemos confundir a este grupo de escritores con los pertenecientes al Crack mexicano, cuyo grupo nace alrededor de la misma fecha y con motivos parecidos. Esta generación ha sido encabezada por el reconocido escritor Jorge Volpi, quien obtendría el Premio Biblioteca Breve con la publicación de su novela *En busca de Klingsor*. No obstante, al contrario que McOndo, como afirma Ignacio Padilla: «el Crack aspira […], "a lograr historias cuyo cronotopo, en términos bajtinianos, sea cero: el no lugar y el no tiempo, todos los tiempos y lugares y ninguno"» (*apud* Fornet, 2005: 10). Pero en lo que sí coinciden es en el juego permanente que tienen con el mercado. Cuando pensamos en el Crack pensamos en Pedro Ángel Palou (1966), el ya mencionado Ignacio Padilla (1968-2016), Eloy Urroz (1967), Ricardo Chávez (1965) y Jorge Volpi (1968), entre otros.

¿Y con Nocilla qué sucede? Jorge Carrión (*apud* Mora, 2008: s. n.) destaca que, al igual que pasa con los dos movimientos anteriores, hay un interés por lo audiovisual, la experimentación y lo latinoamericano como tendencia en España. Puede ser que realmente se retrasara una década después en España lo que pasara anteriormente en América Latina con McOndo y con el Crack. Cuando hablamos de Nocilla, obviamente, nos referimos a Agustín Fernández Mallo (1967), Eloy Fernández Porta (1974), Vicente Luis Mora (1970), Jorge Carrión (1976) y Juan Francisco Ferré (1962), entre otros.

A todo ello, han pasado ya más de veinte años desde la publicación de la obra *McOndo* y no podemos decir que se haya desintegrado, al contrario, ya que para Fuguet McOndo es más que un país. No es un fenómeno literario, es un continente y un tiempo que van más allá del acto literario y de lo geopolítico. Para Fuguet (*apud* Esquirol Ríos, 2005) este continente engloba todo el pasado, todo el presente y todo el futuro, donde

convive la tradición de García Márquez con la tradición de Paz Soldán. Incluso los límites son indefinidos. Así pues, Edmundo Paz Soldán (*apud* Esquirol Ríos, 2005) piensa igual que Fuguet; sin embargo, es consciente de que McOndo ayuda a entender que lo que ha sucedido en el campo de la literatura en América Latina, para bien o para mal, es algo que ha quedado en el recuerdo de muchos. Por otra parte, otros escritores han dejado de sentirse identificados con el continente del que habla Fuguet, como ya hemos dicho, y este es el caso del colombiano Santiago Gamboa. Aun así, el autor chileno cree que todos sus escritores son mcondianos.

Del mismo modo, resulta interesante destacar una serie de ideas que trata Vicente Luis Mora (2008) en su blog, tras un debate producido entre tres escritores de los tres grupos que ya hemos mencionado: Jorge Carrión por Nocilla, Jorge Volpi por el Crack y Edmundo Paz Soldán por McOndo. Vicente Luis Mora resume los tres modelos de la siguiente forma: «Crack: alta cultura libresca; McOndo: cultura audiovisual; Nocilla: cultura digital» (Mora, 2008: s. n.). Sin embargo, él opina que Nocilla no llega con retraso, para él sus componentes se encuentran en otra cosa mientras tanto. No obstante, apoyado en Volpi, puede llegar a pensar que tardan una década en darse cuenta. No obstante, en nuestra opinión, al igual que afirma Mora, deberíamos erradicar el término generación y salvaguardarlo para cuestiones pedagógicas. Es más correcto hablar de un grupo que de una generación, ya que el término generación suprime más que engloba.

En definitiva, deberíamos entender todo esto que hemos visto como un todo, ya lo dijo Vicente Luis Mora (2007): «El futuro de la literatura hispanoamericana es el del propio planeta: ser global. Esto no significa dejar de ser hispanoamericano, sino evitar, en lo posible, mirarse al ombligo cultural. En ese ombligo hay un charco muy pequeño» (17).

4.1 EDMUNDO PAZ SOLDÁN NOVELISTA, CUENTISTA Y ENSAYISTA

Como ya hemos dicho, Edmundo Paz Soldán es uno de los narradores más importantes en lengua española de este siglo XXI. Así pues, ha optado desde un primer momento por una experimentación y una innovación en el paradigma literario. Desde sus primeros cuentos hasta su última novela pasando por sus ensayos vemos en su prosa una genialidad creadora e innovadora.

Paz Soldán es un gran novelista valorado por la crítica. De él se ha dicho:

> Es uno de los autores de su generación que mejor ha logrado hacer confluir en su literatura la integración de la cultura masiva y las tecnologías de la comunicación, cine, televisión, Internet, MUDs. Fotografía digital, con la preocupación filosófica de estirpe borgiana por el conflicto realidad / simulacro y las posibilidades y las complicidades del discurso artístico en una contemporaneidad mediada por el espectro de las tecnologías de la comunicación audiovisual. (Montoya Juárez, 2007: s. n.)

A pesar de que inicialmente fuera atacado en Bolivia por no producir una literatura nacionalista, por lo que se le ha caracterizado precisamente es por crear una narrativa que aboga por el fenómeno global en Bolivia y en toda Latinoamérica. La tecnología y la comunicación audiovisual son elementos fundamentales en sus novelas, de tal forma que funcionan como leitmotiv en sus narraciones, viendo así en el autor un hito de la ciencia ficción en el panorama actual. Sin duda alguna, una de las figuras más representativas de la ciencia ficción en español.

Por igual cabe decir que en 1992 publica su primera novela: *Días de papel*. En sus primeras andanzas como novelista consigue quedar finalista en el Premio Letras de Oro de Estados Unidos. Esto le da cierto reconocimiento en su país, hasta el punto de que le conceden el Premio Erich Guttentag de Bolivia. Esta novela trata el Golpe de Estado que sucedió en Bolivia en la década de los sesenta. Sin embargo, Paz Soldán no respeta las fechas ni los nombres de los personajes reales. Tal y como dice el crítico boliviano Miguel Lundin Peredo (2012), en esta novela su autor se apropia de la realidad a partir de la historia de sus personajes. A partir de esta novela, bolivianos más jóvenes pueden llegar a hacerse una idea de lo que sucedió entonces en su tierra natal: «*Días de Papel* es una novela que atrapa el interés de los lectores por conocer los mundos interiores de sus personajes jóvenes sin brújula definida en el país que nacieron» (s. n.).

Como ya hemos dicho, se criticó bastante el hecho de que no hubiera en sus escritos motivos bolivianos y, aunque él no le diera mucha importancia, llegó a sentirse en cierto modo culpable de ello. Por ello decidió escribir la obra *Alrededor de la torre*, que en palabras del autor (Paz Soldán, 2004), se trata de su novela boliviana. En ella se atreve a tratar el tema del racismo dentro del país.

Ya en 1998 publica en Alfaguara su obra *Río fugitivo*. Esta novela la construye el propio autor (*apud* Pajares Toska, 1999: s. n.) como una novela de formación. Podríamos pensar incluso en autoficción, entendiendo al personaje principal como su otro yo donde explica una experiencia pasada, por lo que vemos en Roby un joven Edmundo. La novela se da en un colegio privado y católico en la ciudad de Cochabamba. El protagonista Roby empieza a tener su primer contacto con las drogas y con el alcohol; sin embargo, la muerte de su hermano le conducirá a un camino de madurez en el que la literatura y la vida se convertirán en una. En esta novela vemos tintes claros de *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa, de *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco y de *Los ríos profundos* de José María Arguedas, pues en ambas sus respectivos autores muestran experiencias infantiles vividas en sus colegios, además de evocar la situación social que tenía el país entonces, ya sea Perú o México.

Dos años después publica *Sueños digitales*. En este libro ya encontramos la esencia de la ciencia y la tecnología, o al menos ecos de lo que se iría desarrollando en las próximas obras, es decir, tenemos una tecnología y un mundo digital-virtual donde gira toda la novela. El personaje principal es un diseñador gráfico que trabaja en una ciudad latinoamericana, la cual se encuentra en pleno auge comercial. El protagonista es contratado por el gobierno para manipular imágenes del pasado. No obstante, esto para él se convierte en una cuestión moral.

En el año 2000 publica *La materia del deseo*. En esta novela volvemos a encontrar la relación literatura y vida. Su protagonista deja la Universidad de Madison para dedicarse durante seis meses a escribir un libro sobre su padre. Sin embargo, esta excusa le sirve para huir de un problema mayor: una relación amorosa que tiene con una alumna. La historia de su padre le sirve como refuerzo para escapar de su propia realidad, por ello, además, huye a Río Fugitivo, la ciudad que funciona como alter ego de la verdadera Cochabamba, una utopía-distópica. Pero con el paso del tiempo y con la evolución de su novelística nos daremos cuenta de que irá buscándole un sentido más global a su obra.

Su siguiente novela fue publicada en 2003 y ha sido una de las más aclamadas por la crítica: *El delirio de Turing*. El autor regresa nuevamente a Río Fugitivo, donde la crisis neoliberalista y las protestas contra la globalización se están haciendo patentes.

Paz Soldán introduce con gran habilidad la guerra electrónica y los virus informáticos. Esto será determinante en la trama. Para poder solucionar todo esto, se suman una serie de personajes entre los que se encuentra Turing, un famoso descifrador de códigos secretos. Paz Soldán regresa al suspense con tintes de ciencia ficción. En esta novela nos encontramos con un autor que ya ha demostrado la poética que siguen sus libros: globalización, distopía, era digital, ciencia ficción, información y comunicación, etc. Uno de los autores más representativos de la generación McOndo nos trae aquí una verdadera obra de arte donde juega una vez más con los simulacros (y con el *cyberpunk*).

En 2006, Paz Soldán se atreve a publicar una novela muy diferente a las anteriores, la cual trataremos como una excepción política distópica. Se trata de *Palacio Quemado*, una obra que transcurre desde agosto del 2002 a octubre del 2003. En la obra se anticipa de algún modo la llegada de un indígena al poder de su país natal. En otras palabras, los personajes de la novela están anticipando la llegada al gobierno de Evo Morales. Aquí nuestro autor narra el final de una era en Bolivia introduciendo personalidades reales como el presidente Canedo de Tapia o el vicepresidente Mendoza. Óscar es el protagonista y su función principal es la de calmar a la sociedad boliviana con sus palabras. Aun así, viendo los problemas que hay, se ve venir el compromiso político y social que se sucederá en Bolivia en los próximos años.

Así pues, llegamos al inicio de una trilogía sobre la violencia en la sociedad que comienza con *Los vivos y los muertos*, publicada en 2009, continuará con *Norte*, publicada en 2011, y terminará con *Iris* publicada en 2014. En primer lugar, hablaremos sobre *Los vivos y los muertos*. Es una novela ambientada en los Estados Unidos. La inspiración de dicha novela la encontró en los periódicos, ya que es una historia que está basada en hechos reales. Estructura la novela a partir de los personajes, es decir, cada historia es un personaje y cada personaje es una historia. Toda la trama transcurre en una zona rural de Nueva York. Juega aquí con aspectos que están aflorando en el mundo cultural relacionados con la cultura popular, como la música o el cine. Además, cada uno de los personajes es adolescente, eso le permite entrar en un campo más amplio. Otro dato interesante es que en las tres novelas de la trilogía hay asesinatos y muerte. Así pues, la sangre se convierte en un elemento recurrente en sus novelas, aunque más que la sangre, la violencia. Aquí su objetivo es representar el protagonismo mediático y

lo consigue sin duda a través de las referencias culturales que nos vamos encontrando a lo largo de la novela.

> No hablaremos mucho, no se puede, tendrá un compact de Green Day a todo volumen, o quizás Eminem o 50 Cent, *just a little bit*, le gusta esa, la ha convertido en un mantra. Entre canción y canción me preguntará qué opino de la hija de Tom Cruise, y si Leinart merecía estar en un mejor equipo que Arizona. Sacará un paquetito con yerba, seguirá manejando mientras yo preparo los porros, […] (Paz Soldán, 2009: 19)

Como hemos dicho, el argumento transcurre a partir de la muerte de varios adolescentes. Esto hará que muchos piensen en una maldición.

En segundo lugar, tenemos *Norte*. La violencia social que transcurre a lo largo de la novela la podemos relacionar con lo fronterizo, o sea, con la desterritorialización a la que ya hemos aludido. Al igual que hace con *Los vivos y los muertos*, nuevamente estructura los capítulos a partir de los personajes. Como ya vimos, esta habilidad que tiene el autor para construir las historias estructurando los personajes la desarrolló en *Palacio Quemado*. En *Norte* continúa con ello e introduce a Jesús, un joven apasionado de la lucha libre mexicana, que abandona el colegio por error y se une a un grupo de chicos callejeros. En un despiste por impresionar asesina a una prostituta. Este será su paso hacia el otro lado de la frontera. Jesús se convertirá en un asesino en serie, concretamente, en uno de los más buscados en Norteamérica. Por otra parte, tenemos el caso de Martín, otro mexicano, pero este trabaja en California. Este construye una vía de tren, un tipo de camino por el que aún no viaja nadie. Por lo que podemos decir que Martín construye viajes. Sin embargo, le diagnosticarán un tipo de autismo y se convertirá en un gran artista de *art brut*. Michelle es camarera, pero en sus ratos libres crea historias gráficas. Fabián, ex amante de Michelle, sueña con escribir la obra definitiva. Como vemos, en *Norte* vuelve a introducir referencias audiovisuales y digitales. Utiliza México como referente clave, ya que la frontera será el elemento recurrente en todas las historias que estamos conociendo. Vuelve a ser una muestra clara del modo en que va creciendo su obra con el paso de los años. La novela de Paz Soldán ha evolucionado con *Norte*: su estilo pasa de ser parecido al de Mario Vargas Llosa para fijarse más en la línea de Georges Simenon (1903-1989).

En tercer lugar, tenemos su novela *Iris*, publicada en 2014. Cabe indicar que *Iris* es la novela de Paz Soldán donde más ha experimentado, de tal manera que ha llegado a

cruzar los límites de la ciencia ficción. Nuestro autor (*apud* Pajares Toska, 1999: s. n.) ha afirmado que se ha criado leyendo novelas policiales, por lo que el suspense siempre ha sido uno de los ingredientes que más le ha interesado. Cuando publicó esta novela pensó en la ciencia ficción como un nuevo realismo y en cierta medida así lo es. Cuando decimos que nosotros somos los replicantes del siglo XXI no nos equivocamos. No somos capaces de imaginarnos un futuro más o menos cercano porque hay tal aglomeración de información en los medios, en el tiempo o, incluso, en el espacio, que nos sentimos agobiados por todos los canales posibles. En *Iris* todos sus personajes han evolucionado, viven en el planeta del futuro, ya no hablan español ni inglés, ahora hablan *spanglish* y practican un lenguaje de emoticonos. Hay en ella además un parecido enorme con *Dune*, de Frank Herbert. Sin embargo, según el crítico Íñigo López Palacios (2014), los personajes de *Dune* son de clases dirigentes; por el contrario, los personajes de *Iris* son los narradores. La novela se compone de cinco partes y a su vez de cinco narradores. Paz Soldán (2014) lo tiene claro:

> Estoy seguro, la ciencia ficción va a ser un nuevo realismo. Más allá del registro visionario me interesa como alegoría de la realidad. Es un género existencial que se presta a narrar la relación del individuo con el universo. Es metafísico en origen y se pregunta sobre las razones del cosmos. Mirando a las estrellas te sitúa sobre la Tierra. (s. n.)

Todo esto le lleva a pensar al escritor que la novela negra está condenada a ser desbancada por la novela de ciencia ficción. No le cabe ninguna duda. Pues como hemos dicho, piensa que se trata de un nuevo realismo.

Con su última novela, *Los días de la peste* (2017), viaja el autor a La Casona, una prisión en un país latinoamericano indeterminado. La historia está narrada a partir de un número casi infinito de voces, llevando a su máximo esplendor el ingrediente de la polifonía. Además, es una novela que incita a pensar en el mal, en el infierno, en la locura, en todo lo malo y en lo incontrolable. A Paz Soldán (2017) le interesa en esta novela «explorar cómo se crea o destruye una comunidad, cómo circula el poder en una sociedad, cómo es que el ser humano puede concebirse como un virus letal en competencia con los virus que nos rodean, [o] cómo trabaja la ley nuestro inconsciente […]» (s. n.).

Por ello, conociendo la relación que tiene el autor con la novela realista, analizaremos su poética de aquí en adelante, estudiando los motivos más significativos en cada una de sus narraciones y estudiando los pilares mencionados en los primeros capítulos de nuestra investigación.

Por otra parte, el escritor es un gran cuentista, ya sus primeros cuentos eran publicados en Bolivia mediante la colección *Las máscaras de la nada*, en 1990. Desde su acercamiento a la escritura recibió críticas que marcarían su forma de escribir. De estos cuentos cabe destacar que su extensión es muy corta, podemos pensar incluso que se tratan de microrrelatos, pues algunos apenas llegan a una página, como el cuento "La fuga", "La madre" o "Veintisiete de abril", que es el siguiente:

> Era el cumpleaños de Pablo Andrés y decidí obsequiarle la cabeza de Daniel, perfumada y envuelta con elegancia en lustroso papel café. Supuse que la agradaría porque, como casi todo buen hermano menor, odiaba a Daniel y no soportaba ni sus ínfulas ni sus cotidianos reproches.
> Sin embargo, apenas tuvo entre sus manos mi regalo, Pablo Andrés se sobresaltó, comenzó a temblar y a sollozar preso de un ataque de histeria. La fiesta se suspendió, los invitados nos quedamos sin probar la tarta, alguien dijo son cosas de niños, y yo pasé la tarde encerrado en mi dormitorio, castigado y sintiéndome incomprendido. (Paz Soldán, 1996: 5)

Más tarde, en 1994, Paz Soldán publicó *Desapariciones*, su segundo libro de cuentos en la misma sintonía que el primero. Aquí surgió su disputa con la crítica, y concretamente con Cé Mendizábal (1956) (Paz Soldán, 2004). Sin embargo, este enfrentamiento le hizo sentirse un poco culpable sin serlo, de ahí que publicara su novela nacionalista, la ya citada *Alrededor de la torre*. Vemos en los cuentos de *Desapariciones* una ironía permanente entre el medio global y el medio local, como sucede en su cuento "Esquinas":

> – Cada vez resulta más fácil perderse en esta ciudad. El otro día me quedé parado en medio de una calle. No sabía a dónde estaba yendo. O si lo sabía, lo había olvidado. Estuve ahí, parado, por más de tres horas.
> – ¿En serio…?
> – Sí, a mi hermana le pasó algo similar. Debe ser la época del año.
> – No había pensado en esa posibilidad. (Paz Soldán, 1994: 55)

Su siguiente libro de cuentos es uno de los más señalados por la crítica. Estamos hablando de *Dochera y otros cuentos*, publicado en 1998. Con esta obra ganó el Premio

Juan Rulfo. Aquí ya introduce grandes elementos de su poética que serán determinantes a la hora de seguir escribiendo. Diremos, pues, que se trata de su primera gran obra. En el cuento que da título al libro, "Dochera", nos enfrentamos a un crucigramista que vive por y para crear crucigramas. Benjamín Laredo se dedica a pensar definiciones para hacer encajar las palabras en sus crucigramas. Pero un día su rutina se rompe, se cruza con Dochera, una mujer con un mechón blanco de la cual se enamora inmediatamente. Lo único que sabe de ella es que hace todos los días el crucigrama de *El Heraldo*. Sin saber de ella, decide mandarle mensajes ocultos en el periódico. Hasta que un día se le va de las manos y piensa: si Dochera es un nombre inventado, también lo serán las demás palabras. Benjamín a su vez va a construir un mundo paralelo en el que todas las cosas cambian de nombres, es decir, entra en otro mundo, allá donde Dochera existe, para poder encontrarla.

> Todas las tardes la hija de Inaco se llama Io, Aar es el río de Suiza, Somerset Maugham ha escrito *La luna y seis peniques* y Philip Dick *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* El símbolo químico del oro es Au, Ravel ha compuesto el *Bolero* y hay puntos y rayas que indican letras. Insípido es soso, las iniciales del asesino de Lincoln son JWB, las casas de campo de los jerarcas rusos son *dachas*, Puskas es un gran futbolista húngaro, Veronica Lake es una famosa *femme fatale*, héroe de Calama es Avaroa y la palabra clave de *Ciudadano Kane* es Rosebud. (Paz Soldán, 1998: 7).

Con la publicación de *Amores imperfectos* nos encontramos con un autor ya valorado en el mundo literario. Ganar el Premio Juan Rulfo le dio un notable reconocimiento. En 1998 lo edita Santillana en Bolivia, pero en el año 2000 lo edita Alfaguara en Buenos Aires y dos años más tarde Suma de Letras en Madrid. Ya tenemos un escritor latinoamericano que ha cruzado la frontera. En *Amores imperfectos* vemos al Paz Soldán que juega con la intriga y el suspense frente a personajes que sufren en el amor, ya sea entre un padre y una hija o una pareja. Entre los cuentos de esta colección podemos señalar "Romeo y Julieta" o "Continuidad de los parques", que funcionan como *remakes* de la obra de Shakespeare y la de Cortázar. Podemos aventurarnos a decir que respeta el motivo, pero modifica la historia. Intenta darle la vuelta al argumento de la obra primigenia para convertirlo en una ironía inestable o, incluso, en parodia. En "Romeo y Julieta" recoge la idea del amor, es decir, la idea fugaz que tienen los jóvenes hoy en día del amor. Así pues, él y ella se preparan para suicidarse juntos,

por amor, pero cuando él se corta las venas, ella decide abandonarlo, ya que tiene algo mejor que hacer que quitarse la vida por un chico: estudiar literatura.

> –Ahora te toca a ti –dice él, balbuceante, sintiendo que cada vez le es más difícil respirar.
> –Sí, Ahora me toca –dice ella, incorporándose.
> –¿Me… me amas?
> –Muchísimo.
> Alejandra se da la vuelta y se dirige hacia su casa, pensando en la tarea de literatura que tiene que entregar al día siguiente. Detrás suyo, incontenible, avanza el charco rojo. (Paz Soldán, 2005: 154)

En 1999, sale a la venta su siguiente libro de cuentos: *Simulacros*. Esta colección de cuentos recibe el mismo nombre que la novela homónima de Philip K. Dick. Aquí juega con la idea de simulacro de Baudrillard hasta tal punto en que no sabemos diferir entre qué es realidad o qué no lo es. Tras esto, en 2004, decide reunir en un solo volumen sus dos primeros libros de cuentos, es decir, *Las máscaras de la nada* y *Desapariciones*, para titularlo *Desencuentros*, y más tarde, Algaida Editores reunirá los cuatro primeros títulos en una antología titulada *Imágenes del incendio*.

Más adelante, después de haber publicado la colección *Desencuentros*, decide publicar un libro de cuentos titulado *Norte*, en 2006. Esta se llamaría de la misma manera que la novela que publicaría años más tarde en Mondadori. De aquí sacaría los motivos para construir la novela después. Partirá de historias paralelas para formar una serie de cuentos cuya temática sea literatura y frontera, así como literatura y vida, enlazando todo lo visto hasta el momento.

A partir de *Norte*, publicaría tres libros de cuentos más: *Lazos de familia* en 2008, *La puerta cerrada y otros cuentos* en 2009 y *Billie Ruth* en 2012. En *Lazos de familia* vemos una serie de personajes que son narrados de una forma tan cercana que el lector sienta una cierta identificación. Con *La puerta cerrada y otros cuentos* rinde homenaje a Juan Rulfo y el título *Billie Ruth* también funciona como *remake*, pues ya escribió un cuento con dicho título en *Norte*. En "La puerta cerrada" vemos el logro de Paz Soldán invocando el tema del incesto como uno de los motivos infernales en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. Sin dar nombres, recrea en un lugar desconocido en una franja atemporal el asesinato de un hombre a manos de su hija. La puerta cerrada es la puerta de la

habitación de la hija, la que el padre traspasa a escondidas. Paz Soldán relata en muy pocas líneas la venganza de Susana San Juan hacia su padre Bartolomé.

> Acaso todos los habitantes del pueblo sepan lo que yo sé, o más, o menos. Acaso. Pero no podré saberlo con seguridad mientras no hablen. Y lo más probable es que lo hagan solo después de que a algún borracho se le ocurra abrir la boca. Alguien será el primero en hablar, pero ese no seré yo, porque no quiero revelar lo que sé. No quiero que María, de regreso a casa con mamá y conmigo, mordiendo el jazmín y con la frente húmeda por el calor de este verano que no nos da sosiego, decida, como lo hizo antes con papá, cerrarme la puerta de su cuarto. (Paz Soldán, 2005: 152).

Por otro lado, cabe destacar que ha publicado numerosos cuentos de forma independiente, a pesar de que alguno ya se ha encontrado en alguna colección de las mencionadas anteriormente, como es el caso de "Los otros", "La visita", "La puerta cerrada", "Una noche en Mi Medusa", "La Frontera" y "Srebrenica". De este modo, también podemos decir que se han antologado cuentos suyos en varias antologías. Aquí mencionaremos "Dochera English" en la colección *A whistler through the nightworld: short fiction from the Latin Americas* editada por Thomas Colchie, "El contrabandista" en la colección *Líneas Aéreas* editada por Eduardo Becerra y "Amor, a la distancia" en la ya nombrada antología *McOndo* editada por Alberto Fuguet y Sergio Gómez.

Asimismo, en 2016 ha publicado su último libro de cuentos hasta el momento bajo el título *Las visiones*. Se trata, en cierto modo, del primer libro de cuentos dedicado única e íntegramente a la ciencia ficción, con cuentos como: "Temblor-del-cielo", "El ángel de Nova Isa", "Las casa de las Jerere", "Los pájaros arcoíris" o "Los tigres de Kondra", entre otros.

El Paz Soldán cuentista ha sido muy galardonado y bien acogido por la crítica. El propio Mario Vargas Llosa encuentra en sus cuentos una de las voces creadoras más atractivas de toda la narrativa contemporánea. Por otra parte, se le concedió el ya mencionado Premio Juan Rulfo. No obstante, como veremos en los siguientes apartados, su mayor astucia a la hora de escribir la encontramos en sus novelas, donde realmente ha conseguido reflejar ese mundo mcondiano que tanto le ha caracterizado. En otras palabras, es un gran cuentista, pero el mundo que a él le interesa lo refleja en las novelas de forma muy latente. Diremos, pues, que con *Iris* llega a la cima de algo que ha estado estudiando desde que tuvo en sus manos su primer gran libro de cuentos publicado: la

cúspide de la era digital. Y, por tanto, con *Los días de la peste*, lo hace con el fenómeno distópico.

Por otra parte, su tarea como profesor de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Cornell le ha llevado a publicar una multitud de artículos, ensayos o críticas.

Paz Soldán hizo su tesis doctoral sobre Alcides Arguedas. Él quería estudiarlo a través del paradigma cultural actual, es decir, quería analizarlo desde el punto de vista del hombre nuevo. En 2003 publicó por la editorial Plural en La Paz una parte clave de esta tesis que se recogía en el ensayo titulado *Alcides Arguedas y la nación enferma*. Pensó en hacerlo sobre literatura boliviana y, concretamente, en Alcides Arguedas porque su tutor se lo recomendó, ya que le pareció un buen ejemplo de literatura boliviana. Con su tesis se convirtió por lo tanto en uno de sus mayores especialistas. De tal modo que la edición de Fundación Biblioteca Ayacucho de *Raza de bronce* (2006) la ha preparado el propio autor boliviano, el cual ha realizado también el prólogo de la obra.

Por otra parte, hay que decir que el ensayista Paz Soldán prepara junto a Gustavo Faverón Patriau (1966) la edición de *Bolaño Salvaje* en Candaya. Aquí recoge a especialistas de todo el mundo que hablan sobre Roberto Bolaño. Asimismo, el autor de cuentos como "La puerta cerrada" o "Dochera" abre el volumen con un ensayo titulado «Roberto Bolaño: Literatura y Apocalipsis». La primera edición fue publicada en 2008; sin embargo, han pasado varios años desde entonces, por lo que han crecido los estudios sobre la obra del mismísimo Bolaño. Así pues, en 2013 se reedita este volumen ampliándolo. En él se encuentran intelectuales como Jorge Carrión, Jorge Herralde (1935), Enrique Vila-Matas (1948), Rodrigo Fresán o Valeria de los Ríos (1975).

Tampoco podemos olvidar que ha editado junto a Alberto Fuguet el volumen *Se habla español. Voces latinas en USA*. En cierto modo, en este ensayo lo que quieren es traer a colación la idea que ya hemos desarrollado antes sobre Latinoamérica: Latinoamérica ya no existe. Lo que hacen es recopilar una serie de treinta y seis cuentos de treinta y seis autores latinoamericanos. Gracias a ellos, tanto Fuguet como Paz Soldán estudian la situación que tiene Estados Unidos en América Latina. Se apoyan por tanto en los sistemas de gobierno, en el consumo, en la comunicación, en las *mass*

media, en las identidades y en todo lo que venimos tratando a lo largo de esta investigación.

De otro lado, hay que decir que ha traducido varias obras, como es el caso de *Mucho ruido y pocas nueces* de Shakespeare y *El vendedor de sueños* de Ernesto Quiñonez. Además, tiene una columna en la que escribe diariamente sobre cultura y sociedad en el periódico chileno *La Tercera*. También ha escrito en otros medios como *El País, The New York Times, Time* o *Etiqueta Negra*. Entre esos artículos podemos encontrar tanto temas relacionados con la tecnología y la comunicación como temas relacionados con su país natal. Entre los primeros, por ejemplo, podemos mencionar uno que escribió en *El País* el 4 de junio de 2011 titulado «Entre *El Padrino* y *Los Soprano*». En este artículo habla sobre el motivo que recae tanto en la película como en la serie: la mafia. Sin embargo, únicamente continuaron la cadena cuyo origen ya se veía en *Honrarás a tu padre* de Gay Talese.

No obstante, a continuación veremos cómo es su novela, el género sobre el que a nosotros nos interesa concretar en esta investigación, a saber: *Días de papel* (1992), *Alrededor de la torre* (1997), *Río Fugitivo* (1998)[71], *Sueños digitales* (2000), *La materia del deseo* (2002), *El delirio de Turing* (2003), *Palacio Quemado* (2007), *Los vivos y los muertos* (2009), *Norte* (2011), *Iris* (2014) y *Los días de la peste* (2017).

4.2 NOVELA DE JUVENTUD: DISPUTA POR LA CRÍTICA

Cuando despertó, Bolivia todavía seguía allí. Las dos novelas con las que se inicia Edmundo Paz Soldán en la literatura, *Días de papel* y *Alrededor de la torre*, fueron sin duda el comienzo de una emancipación narrativa clave para lo que sería años después su obra total dentro de su país y fuera de él.

El escritor boliviano revela que durante el proceso narrativo de sus primeras dos novelas no conocía verdaderamente la tradición de su país, sobre todo en su primera obra, *Días de papel*, lo cual le llevó a diversos enfrentamientos con la crítica nacionalista, debido a puntos de vista distintos en cuanto al concepto de invención literaria se refiere (Paz Soldán, 2004). A este respecto el autor simplemente sintió que

71 La edición con la que nosotros hemos trabajo en el estudio es la reedición revisada publicada en 2008 por Barcelona: Libros del Androide.

debía escribir y así lo hizo. Con *Días de papel* ganó el Premio Nacional de Novela Erich Guttentag el mismo año de su publicación.

Como ya hemos dicho, este enfrentamiento con la crítica nacionalista le llevó a proponer en su segunda novela un proyecto distinto, un proyecto boliviano para demostrar al pueblo que él también sentía su nación en lo más profundo de sus palabras. Sin embargo, *Alrededor de la torre* no fue del gusto de todos. En esta se adentraba en las profundidades del racismo. Sin embargo, la crítica argumentaba: cómo podía escribir sobre algo que no había experimentado. Por lo que de aquí en adelante, tal y como confirma el autor (Paz Soldán, 2004), «yo no convencería a mis críticos de nada ni ellos tampoco a mí. Eso me liberó» (s.n.).

De esta manera, el autor se dedicaría a crear mundos paralelos a su mundo real, para adentrarse en lo más profundo del infierno por medio de espacios distópicos y motivos relacionados con la ciencia ficción.

A pesar de ello, es interesante ver cómo el autor construye su novela de juventud a partir de la historia de su nación. Por medio del corte realista, el escritor se aventura a tratar la guerra militar que se vivió en el país entre 1964 y 1982 (Hernández, 2017). Esta época fue clave para la entrada de Bolivia en los tiempos modernos y en los motivos narrativos de Edmundo Paz Soldán.

En 1964, el general René Barrientos da un golpe de Estado en el país de nuestro escritor; no obstante, tras dos años de régimen militar, en 1966 se reuniría una junta militar para dar lugar a un proceso de elecciones, lo cual desembocaría en la presidencia legal del general René Barrientos. Por ello, Barrientos fue presidente de Bolivia hasta 1969, que acabaría con su vida debido a un accidente de helicóptero. Durante el régimen de Barrientos en el poder, se llevaron a cabo reformas económicas conservadoras. Además, durante el mismo periodo, concretamente, el 8 de octubre de 1967, la junta militar capturaría vivo al guerrillero Che Guevara, para asesinarlo sin un juicio justo un día después. Así pues, en 1967 se impone el fin de los guerrilleros en Vallegrande.

También cabe destacar que durante el régimen de René Barrientos, el presidente puso al cargo del servicio de inteligencia boliviano a un criminal de guerra nazi llamado Klaus Barbie, aunque en Bolivia le conocían como Klaus Altmann. Durante este periodo, el alemán participó sobre todo en casos de tráfico de armas y cocaína.

Con la muerte de Barrientos, se mantendría en el poder quien fuera entonces su vicepresidente, Luis Adolfo Siles Salinas, aunque sería derrocado poco después por el golpe de Estado del General Alfredo Ovando Candía, quien gobernó tan solo durante un año. No obstante, en 1971 llegaría al poder Juan José Torres, un general militar con pensamiento izquierdista que se caracterizó desde un primer momento por mantener una ideología antiimperialista.

Aunque poco después, también en 1971, hubo un nuevo golpe militar, lo cual posibilitó que el coronel Hugo Benzer llegara al poder. Al contrario que Juan José Torres, Benzer mantuvo un régimen de extrema derecha acompañado por una auténtica represión social: puso fin al movimiento obrero, suspendió los derechos civiles y envió tropas a los centros mineros. Aun así, Benzer mejoró la economía del país y situó a Bolivia dentro del siglo XX, ya que con su antiguo predecesor y debido a las ideas antiimperialistas y nacionalistas, se consideraba que Bolivia era tan solo una aldea sin vistas al mundo.

Más tarde, en 1978, Hugo Benzer dimite y la junta militar nombra como presidente a Juan Pereda Asbún. Sin embargo, entre 1978 y 1982 hubo ocho presidentes hasta que surgiera la narcodictadura que vivió el país en la época de la Guerra Militar hacia la democracia. Hay que destacar de ese periodo de transición en el que aún no se había logrado la democracia que el país entra en una crisis importante durante los primeros meses de 1980. Se genera una gran deuda y la única salida que permite mantener el país a flote es la exportación de cocaína. No obstante, Estados Unidos intentó que se impusieran medidas para mediar con el mercado ilegal de la droga. Ya en 1982, se produce el último derrocamiento de la junta militar, lo cual dio paso, por fin, a la democracia. Según Juan Luis Hernández (2017), «entender este complejo proceso de dieciocho años que Bolivia padeció bajo dictaduras militares (1964-1982), requiere comprender la naturaleza y el desarrollo del período histórico abierto con la Revolución de 1952, cerrado en 1985 con el inicio de las reformas neoliberales» (s. n.).

De toda esta tensión se sirve nuestro escritor para publicar su primera novela: *Días de papel*. La crítica no revela grandes recursos en esta obra (Lundin Peredo, 2012), aunque el autor consigue mostrar desde un primer momento un clima de crispación a través de unos personajes enfrentados con el mundo. En ella, el autor nos da a conocer su interés por la ciudad protagonista, por un mundo sin fronteras, por la clave global

más allá de los cimientos nacionales. Vivir, morir, tal vez soñar, o como dice nuestro autor en la obra: «[…] los que vienen a la ciudad no vienen a rendirnos pleitesía o a fraternizar con nosotros sino por motivos estrictamente racionales, de búsqueda de un nuevo camino de supervivencia» (Paz Soldán, 1992: 247). Ya vemos en las primeras palabras del autor indicios de un extranjero en el norte que escribe sobre su país, sobre su historia, sobre su realidad.

Por otra parte, *Alrededor de la torre* es su auténtica novela boliviana, o al menos así la cataloga él (Paz Soldán, 2004). Nos encontramos en su segunda obra una historia trazada desde el racismo, como un intento no de combatir la crítica sino de demostrar que él también puede escribir sobre motivos bolivianos desde esa «torre del infierno, [o] torre embrujada» (Paz Soldán, 1997: 100). Aunque como dice Mario Vargas Llosa (2000), a veces es necesario en la narración «ese elemento añadido que contradice el mundo real y es lo específico de la creación narrativa» (13). Por eso Paz Soldán (2004) nos concede en *Alrededor de la torre* su propia visión de Cochabamba, aunque, desde este punto de vista, no significa que la novela sea peor o mejor; al contrario, la novela guarda en sí misma su propio valor al reconocer un elemento añadido nuevo y distinto al real. En definitiva, se trata de una novela viva que critica el sentimiento de nación a partir del color de piel y el sentimiento de formar además parte de un todo mucho mayor: «No creo que necesitemos de color local para que nos duela el país. Hay gente que vive en Bolivia odiándola, hay gente en el exterior que ama a Bolivia como muy pocos aquí. No tiene por qué haber una sola forma de ser boliviano» (86).

Con *Días de papel* y *Alrededor de la torre*, Edmundo Paz Soldán se inicia en la novela de su juventud, en la que desde un primer momento demuestra un interés global mediante ese elemento añadido que será propio y único en su literatura.

4.3 El descenso al infierno en la novelística

"Al contacto del secreto que fluye, del tiempo que se detiene, del fuego que se consume, y del hielo eterno y presente, todo ojo, toda imagen, arderá en llamas y se quemará" (Paz Soldán, 2008: 340). El primer protagonista en descender al infierno más temido se condena con estos versos de Jaime Sáenz. La muerte, la violencia, el caos, la desesperación, la suciedad, el abandono, la inestabilidad social, la oscuridad, el miedo,

el temor, lo temible, lo tenebroso, lo monstruoso, lo siniestro, lo ominoso, lo infernal. Todas estas calificaciones y muchas más se encuentran enmascaradas en la ciudad de Río Fugitivo. Sus personajes habitan en un mundo incendiario sin salida, como en Santa María o como en Comala. Los autores más infernales de la literatura universal son inmortalizados en la ciudad de Río Fugitivo igual que lo son los autores malditos de Latinoamérica. Paz Soldán es Onetti, pero también es Juan Rulfo o Borges.

El autor boliviano desciende al averno dantesco sabiendo que solo es un viaje de ida. Sus personajes insalvables no serán salvados así en el cielo como en la tierra, serán condenados a permanecer en la profundidad de infierno sin poder escapar de las fronteras del lado de acá. Todo es destrucción en la narrativa de la ciudad pazsoldiana que atrapa a sus personajes. Como bien dice Ramos Ortega (2011), ni siquiera la metaficción puede salvar a sus personajes. La estudiosa tiene razón, cuanto más incendiaria se vuelve la acción narrativa de los personajes, cuanto más crecen sus intentos de fugas, más poderosa se vuelve la narrativa de Edmundo Paz Soldán. Como si existiera un pacto imposible e infinito entre el escritor y sus personajes, como si el autor se riera de su malditismo condenando sus voces y asesinando la vida de los protagonistas.

Podemos hablar pues de una retroalimentación sumergida en las raíces espaciales y temporales de Río Fugitivo, una ciudad que nace como ciudad idílica y platónica pero que poco a poco va convirtiéndose en una ilusión abrasadora de lo que fue, es y será la vida o la muerte. Río Fugitivo se nutre de la atmósfera caótica que crece a merced de sus personajes, a merced de las no vidas y de las no muertes que circulan por sus calles y por sus carreteras.

Por otra parte, Río Fugitivo es una sinécdoque del mundo, una parte por el todo o un todo por la parte. El mundo entero está encerrado entre sus cimientos y entre sus ladrillos. El aire que se respira está contaminado por los siete pecados capitales que se apiadan de las almas de los hombres. La condena del hombre sobre la faz de la tierra no es más que el génesis de un infierno rulfiano agotado por el murmullo de sus fantasmas agitados. No hay salvación para los malvados ni para los bondadosos. El ambiente negativo y su carácter distópico reina en la cumbre onettiana de la narrativa pazsoldiana, como una nube que pasea por encima de sus personajes agobiándolos, agotándolos y abnegándolos.

Ni siquiera el autor podrá salvarse entre las calles de su ciudad imaginaria. Existirá sin embargo una relación entre amor y odio que va a persistir como una costumbre narrativa entre las líneas de cada una de sus novelas. No habrá pues otro motivo literario más enigmático e importante que el descenso al infierno de sus personajes o el intento de escapada hacia la presunción de un camino onírico entre las esferas de un mundo real, hacia un paraíso virgen e imaginado o inventado.

Al final de la arquitectura narrativa que construye el autor acorde a la ciudad de Río Fugitivo no encontrará más que miedo y pesimismo. Como ya hemos dicho, ni siquiera nuestro escritor podrá salvarse dentro de su espacio utópico originario. Sus personajes finalmente son condenados tras su lectura y su escritura, son atrapados por unas circunstancias o por otras. En este camino de la desesperación se ahogan en un incendio para convertirse nuevamente en cenizas o en polvo, pero no en polvo enamorado.

Paz Soldán sitúa a sus personajes en Río Fugitivo olvidándose del entorno real para poder salvarlos, pero desiste de intentarlo, pues la historia es cíclica y nada ni nadie podrá salvarse. El mundo comete los mismos errores una y otra vez y la vida igual que la muerte atrapará el alma de sus mundos apagados. El autor acabará con ellos dejando de escribir sobre Río Fugitivo, pensando en nuevos caminos y en nuevas fronteras, inventando nuevos territorios de lo real o nuevos horizontes narrativos que pueda crear o reinventar. El camino hacia el infierno será después de Río Fugitivo un ascenso hacia las estrellas, pues después de su imaginario boliviano, el autor se convierte en un hacedor de mundos, dejando atrás la novela global para pasar a la novela universal.

4.3.1 LA CREACIÓN DE UN UNIVERSO DISTÓPICO: *RÍO FUGITIVO*[72]

Dejando a un lado la novela iniciática, Edmundo Paz Soldán se alimenta de sus referencias clásicas más directas para la construcción de la novela que le catapultó como una de las voces más creativas de los últimos tiempos. *Río Fugitivo* es un descenso a la memoria y hacia el recuerdo de una vida, en este caso la de Roby, un adolescente en potencia que aprende a amar, que descubre el placer por la escritura y conoce de primera mano la muerte.

72 En este apartado, si aparece la página suelta, sin referencia bibliográfica, nos estaremos refiriendo a Paz Soldán (2008).

Río Fugitivo es una novela de formación o de aprendizaje, o en palabras de Juan Gabriel Vásquez (2008) una *Bildungsroman*[73]. En esta novela, Roby es el protagonista más inmediato, siendo su voz narradora la perspectiva desde donde se nos muestra el mundo; sin embargo, de algún modo se nos presenta la novela mediante una visión colectiva, como si el protagonismo de la obra fuera coral, siendo cada uno de los alumnos del Colegio Don Bosco un personaje importante en la trama, o incluso los profesores o los familiares de los jóvenes del colegio. Realmente todos los personajes tienen su parte importante en la historia porque ayudan a formar esa novela que se construye alrededor de Roby, un alumno del Don Bosco que está a punto de cambiar de vida al dejar el colegio para estudiar educación superior.

Dentro de la *Bildungsroman* hay un punto importante en la obra donde la intriga de la misma asciende en su carácter más álgido. Mediante una inflexión de interés narrativo la historia de nuestro protagonista se tuerce cuando su hermano pequeño Alfredo muere por una sobredosis. En esta parte, Roberto se transformará en Mario Martínez para indagar en lo ocurrido, para intentar rememorar los últimos pasos que ha seguido su hermano antes de morir con la ayuda de su amigo Watson, que en varias escenas simula ser su querido Watson: «Necesitaba un Watson, un Hastings. Llamé a Camaleón» (215). Este hecho sucede justamente en medio de la novela, la cual se compone de treinta y tres capítulos y un epílogo, siendo narrada la muerte de Alfredo en el capítulo número 17.

> De nada sirvió: Alfredo persistía en morirse como había persistido con ardor en su vida, había cruzado a otro territorio en el que yo ya no lo encontraría, en el que de nada serviría que yo encendiera la luz. Él ya se había marchado de mí y comenzaba a buscarse otra familia y otros amigos y otros juegos […]. Sentí una pena inconsolable, que se extendía más allá de esa pieza nueva que ya no era nueva, y que podía penetrar a todos los vivos y los muertos […] (194)

Roberto es un preadolescente que está a punto de terminar el instituto y a lo largo de la novela nos muestra los cambios más importantes que ha tenido en su vida, tanto físicos como mentales: su primera eyaculación, que nació de un deseo

73 La novela de formación o de aprendizaje es un género literario que nació en 1803 de la mano de Karl von Morgenstern, profesor de la Universidad de Dorpat. Aunque el concepto cogió fuerza verdaderamente con Wilhem Dilthey, en 1870, quien lo utilizaría para referirse al corpus novelístico que se iniciaría con *Los años de aprendizaje de Wilhem Meister* de Goethe. El concepto hace referencia a un tipo de novela en el que se muestra un desarrollo físico o psicológico de un personaje generalmente desde la infancia hacia la madurez (López Gallego, 2013: 63).

incontrolable repentino a raíz de ver el cuerpo desnudo de su hermana Silvia; su primer amor, que fue Annaliz; las peleas en el colegio, tanto con los profesores como con los alumnos; sus primeros acercamientos a las drogas, tanto a la bebida como a las sustancias químicas, etc. Roberto vive en Cochabamba con su padre, su madre, su hermana y su hermano. Su padre es un arquitecto con poco trabajo y es a través del personaje del padre donde Paz Soldán nos muestra una idea infantil de cómo percibe Roberto la política del país: huelgas, manifestaciones, subida del dólar, etc. Su madre al final era la única que traía dinero a casa, lo cual le hacía sentir mal a su padre debido a la condición machista en la que se había criado la sociedad de la época. A veces ella siente que es el pilar, y Roberto también lo ve así, ve cómo su madre tiene que hacerse cargo del seno familiar, de la economía, de los hijos, de los problemas… Por eso necesita tranquilizantes para dormir. Silvia es su hermana universitaria. Ella es mayor que Roberto. En realidad, es su hermanastra, pues fue hija del ex marido de su madre. Silvia tiene un novio que se llama Jean-Pierre, este no ha estudiado, pero trabaja en la empresa de su padre, algo que le dota de estabilidad económica plena. A lo largo de la historia, Silvia comparte con Roberto las dudas que siente hacia su relación con el francés; sin embargo, al final termina casándose con él. Roberto muestra en varias ocasiones ciertos deseos irrefrenables de besar a su hermana y de acostarse con ella, desde que la viera desnuda saliendo del baño por primera vez, sentiría una pasión curiosa hacia ella. A través de Silvia, Roberto conoce la desestabilidad política que se vive en la universidad, pues en el sector educativo, las movilizaciones sociales son cada vez mayores. Al fin y al cabo, ya al inicio de la novela, el autor boliviano nos presenta un clima social de crispación: «Este pequeño y pobre país está en crisis. Una crisis extrema, como pocas veces se ha visto» (13). Por último, Alfredo es su hermano pequeño, un hermano misterioso que muestra curiosidad hacia la vida. Alfredo tiene un amigo problemático que se llama Nelson, durante toda la obra la familia piensa que es una mala influencia para él, que todo lo malo que hace lo lleva a cabo por incitación de Nelson o porque directamente cada vez que se juntan los dos eclosiona el mundo. Finalmente, Alfredo se suicida y Roberto debe enfrentarse a un mundo que había sido desconocido: la muerte de un ser querido. Hasta entonces no había sentido el vacío familiar, aunque tampoco se había cuestionado el sendero que transcurre de la vida hacia la muerte, sintiendo esa pena inconsolable que no era capaz de soportar.

Edmundo Paz Soldán usa el corte realista para su primera obra infernal. De esta forma, utiliza a su protagonista Roby para enfrentarse al mundo, para enfrentarse a un universo incendiario que es tanto la vida como la muerte. Sin embargo, lo más interesante de *Río Fugitivo* es que el estilo realista le sirve al autor para construir una novela de formación desde el punto de vista interno y desde el punto de vista externo. Esto significa que durante la redacción de la obra el autor se está formando, el autor necesita conocerse a sí mismo y para ello recurre a la construcción de una novela de aprendizaje, a su primer descenso narrativo. Por el contrario, también le sirve para adentrarse en el lado más salvaje de la obra que es la juventud humana, el paso de la juventud a la pubertad y de la pubertad a la adolescencia. *Río Fugitivo* se convierte así en "el museo de la eterna" de una vida boliviana, donde da a conocer tanto la vida como la muerte en el territorio de lo real, pues la novela de formación se construye sobre el realismo (Bajtín, 2003: 215). En este sentido, el autor construye una narración coral jugando con la voz homodiegética de Roberto, quien conforma el texto narrativo a raíz de los intereses del personaje, pudiendo dar lugar a una forma narrativa de diario (como cuando narra los episodios de su pubertad), a una forma narrativa en la que él solo es un testigo (como cuando trabaja en los textos de Mario Martínez) o a una forma narrativa en la que su punto de vista solo es un monólogo interior (como cuando da a conocer su perspectiva inequívoca hacia lo que está sucediendo en la crisis nacional).

En este punto, hay que advertir que el corte realista no es nuestro objeto de estudio; no obstante, nos sirve para conocer cómo el escritor boliviano se aventura por primera vez en las calles de Río Fugitivo, pues en palabras de Bajtín (2003), «la transformación del propio héroe adquiere una importancia para el argumento de la novela» (212).

Desde este punto de vista, los personajes con los que interactúa el protagonista de la novela muestran un carácter evolutivo, pues llama la atención cómo se van produciendo los cambios morales y físicos a lo largo de la misma. Por ello, uno de los factores más curiosos que consigue reflejar el autor en la obra es el elemento siniestro, es decir, aquello que en el periodo pasado de la vida se mostró extraño y terrorífico debido a su entendimiento inexistente en aquel momento, ya que «es algo terrorífico justamente porque no es consabido ni familiar» (Freud, 1992b: 220). Tomando como punto de referencia la premisa de Freud, nos aventuramos a decir que la novela

pazsoldiana iniciática está bañada en elementos siniestros. En otras palabras, la novela es perfectamente siniestra si tenemos en cuenta que cuando el autor empieza a entender y, por tanto, empieza a madurar, este proceso se produce durante la muerte de su hermano Alfredo, o sea, durante la mitad de la historia, incluso el mismo protagonista lo piensa: «Sentí el soplo de lo siniestro» (175). De esta forma, primero adopta cierta distancia cuando se refiere a la muerte, «Es que, ¿cómo puede ser posible que…?» (211), aunque más tarde puede hablar de su hermano con total normalidad, «Alfredo estaba muy metido en su mundo, nadie podía sacarlo de él» (351).

Por otra parte, lo siniestro no es todo lo que envuelve a la muerte en la novela de nuestro autor, pues lo siniestro es todo aquello a lo que en un momento el protagonista no pudo darle explicación, o simplemente no supo darle la auténtica importancia que tenía a asuntos relevantes como la crisis del país, como la intromisión de su padre a la política o como la intromisión de lo federal más allá de sus posibilidades.

> A papá le seguían encargando casas […], más fantasías de medianoche […]. Lo veía con la barriga crecida y el rostro hinchado, mirando televisión con un vaso de whisky al lado, insultado a nuestra naciente democracia y conspirando contra el Gobierno con unos cuantos desubicados de extrema derecha como él, y pensaba que ese era mi antimodelo. (36)

Aunque también era siniestro que el colegio en el que estudiaba Roberto, el Don Bosco, estuviera dirigido por un italiano, Belloni, en lugar de un boliviano: «Una vez más y a último minuto los mandos superiores decidieron enviarnos a un extranjero, un tal Belloni» (33); por lo tanto, «los mandos superiores no creen que un boliviano pueda ser capaz de dirigir un colegio» (33).

De esta forma, Paz Soldán publica una novela de formación en la cual queda presentada la pubertad como un periodo siniestro que con la madurez alcanza la familiaridad. Esto podemos verlo sobre todo en las cuestiones relacionadas con el carácter sexual, como cuando Roby siente deseos incontrolables hacia su hermana Silvia o como cuando intenta masturbarse por primera vez:

> Una noche, decidí experimentar por mi cuenta, y me metí en el baño con unas pajitas que había sacado de una escoba. Me eché en la tina, hice correr el agua y, nervioso, elegí la pajita más recta y fina. Después, con la mano derecha agarré mi miembro lleno de manchas como un test de Rorschach y, con la mano izquierda, aproximé la pajita a la punta de este. La fui metiendo lentamente, esperando, tenso, los placenteros resultados de los que hablaban mis amigos. Nada. Moví la pajita con fuerza, como si estuviera batiendo unos huevos. Me comencé a preocupar cuando vi salir la sangre por la punta de mi miembro. (151)

Sin duda alguna, el carácter siniestro y ominoso de la obra es un elemento primordial en la misma que el escritor boliviano consigue transmitir con gran perfección. Quizá sea el elemento freudiano lo que dote a esta obra de verdadera autenticidad y reconocimiento dentro del corte realista. No obstante, no es lo único que premia la importancia de la obra, pues un dato muy relevante de la misma es el juego metaficcional que el escritor revela con el personaje de Mario Martínez. Es interesante cómo indirectamente podemos encontrar dos planos narrativos en la obra, uno en el que Roberto es el protagonista y la trama no es más que la formación de su vida y otro en el que Mario Martínez es el protagonista y la trama no es más que el descubrimiento de un crimen y de la investigación del mismo a través de una historia de novela negra.

A lo largo de la historia central y real que es la vida de Roberto, aparte de los acontecimientos más o menos importantes que se van llevando a cabo en su entorno, hay una serie de ecos que llega a su vida como pequeños cambios que el mundo revela al joven Roby: la globalización –(Bauman, 1999), (Castells, 2000)–, el neoliberalismo y el antiimperialismo nacional –(Toro, 1997)–, la cultura pop –(Fernández Porta, 2007), (Fernández Mallo, 2009)–, el boom –(Mora, 2008)–, el realismo mágico como un punto y aparte –(Imbert, 1975), (Oviedo y Pérez de Tudela, 1999)– o el gusto por la novela negra –(Martín, 2003-2004)–. De ahí que nos interese tratar el tema de la vida y la muerte a través del personaje de Roby, igual que nos interesa tratar el asunto metaliterario a través de Mario Martínez.

Ya hemos visto cómo percibe Roberto la crisis en el país, lo hace continuamente desde una perspectiva indirecta, sin entender verdaderamente qué es lo que está sucediendo, pues su mundo infantil no se desmorona del mismo modo que lo hace el país. Roberto va al colegio Don Bosco, un colegio religioso de gente de clase media. Es interesante cómo no acude a un colegio popular, pues en este sentido la sociedad sería percibida de otra manera, es decir, quizá entonces entendiera un poco mejor lo que

significa la crisis económica del país. Su padre es arquitecto y su madre lleva dinero a casa, algo importante, pues significa que sus padres tienen educación superior y por tanto pueden permitirse mandar a su hijo al Don Bosco. Además, su hermana Silvia va a la Universidad y él mismo está pensando en marcharse a estudiar al extranjero, queriéndose ir a Estados Unidos, aunque se conforma con estudiar en Argentina. Roberto lo único que quiere es conocer mundo e irse fuera de Bolivia, ya que está viendo cómo su hermana no puede ir casi nunca a la Universidad debido a las huelgas y a las manifestaciones estudiantiles, algo en lo que él tampoco piensa demasiado, ya que está demasiado convencido pensando que se va a marchar fuera a estudiar.

Así pues, el tema del antiimperialismo es algo con lo que juega a través del distanciamiento que siente mediante su familia. Aun así, Roberto es listo, tiene criterio, por mucho que vea a su padre acercándose a los políticos corrutos como Frías, él muestra un tono objetivo con el resto de asuntos. De todas formas, se habla en varias ocasiones de un posible ascenso de un indio al régimen o de cómo un indio puede llegar a gobernar, aunque Roberto no opina al respecto, lo cual muestra objetividad narrativa: «¿Quién crees que van a gobernar en unos veinte años? Nosotros, pues, quién más. Seguro alguien que conocemos va a ser ministro de algo. Este país es más chiquito de lo que crees. ¿O te imaginas a un indio de ministro?» (154). De nuevo, muestra entereza nuestro personaje: «Preferí no continuar la discusión» (154), ya que cuando escucha a cosas negativas acerca de los indios o sobre cualquier otra persona, prefiere evitar inmiscuirse: «Haga patria, mate un indio. Cholo de mierda. Se nos viene la indiada. Amor indio. Huele a cholo. India mugrienta. País de cuarta: estamos así por culpa de los indios» (154-155). De ahí que todo aquel que luche por el régimen, entre los cuales se incluye a su padre, lo hagan en boga del lema “orden, paz y trabajo”.

Por otro lado, Paz Soldán junto a su personaje Roberto siente verdadera devoción y auténtico respeto por los clásicos, desde Borges hasta Agatha Christie para llegar a los clásicos del boom latinoamericano. No obstante, encontramos en la obra pequeños símbolos que dan a conocer la necesidad literaria de globalizarse y de adaptarse a los tiempos que corren. Por ello, el autor demuestra ya en *Río Fugitivo* su interés por pelear por una literatura global, que pueda ser leída igualmente en cualquier parte del mundo, desterrando así las fronteras nacionales hacia unos horizontes narrativos claves. Y Roby es igual que su demiurgo, por eso quiere marcharse de

Bolivia, porque necesita ampliar su visión del mundo y dejar atrás de una vez por todas el realismo mágico: «exhalando bocanadas de humo que espantaban a las mariposas nocturnas y flotaban por segundos en el aire quieto antes de desvanecerse» (205).

Además, Roberto sentía devoción por Mario Vargas Llosa, que para él era su maestro. Esto le servía también para dejar atrás lo que un día fue realismo mágico, pues Vargas Llosa construía documentándose y, por tanto, para describir realidades intensas e inmensas: «el realismo mágico iba a ser más negativo que positivo para nosotros, iba a seguir vendiendo y fomentando en el extranjero una imagen exótica de Latinoamérica: la tierra donde los hombres comen hormigas y nacen con cola de cerdo» (44). Quería conseguir lo que el autor peruano hacía en sus obras: «Serás nuestro Vargas Llosa, me decía, y yo encantado, Vargas Llosa era mi modelo, quería –quiero– escribir de Bolivia como él escribe del Perú y de paso que todo el mundo me lea» (26). No es casualidad que Paz Soldán dote a su personaje de un afán literario por el autor peruano teniendo en cuenta que *Río Fugitivo* tiene en el esqueleto de la obra el mismo molde de *Bildungsroman* que tiene *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa, siendo el protagonista del boliviano Roberto y Alberto el del peruano (Vásquez, 2008).

Esta casualidad metaliteraria nos sirve para explicar la importancia de Mario Martínez en la obra, un personaje que además se llama igual que el modelo a seguir de Roberto. Este personaje se encuentra en el segundo plano, el que nadie más comparte con el protagonista. Mario Martínez es el detective que investiga los casos que Roberto le propone, quien «no suele desprenderse de una parka verde con caperuza» (71), como los que encuentra en las novelas negras de sus escritores favoritos. Por tanto, se nos presenta una novela de formación en la que Paz Soldán crece, una novela de formación en la que Roberto madura y una novela de formación en la que Mario Martínez investiga. Se produce así una triple formación dentro de una misma persona que en realidad son tres personas: el escritor, el personaje y la invención. De ahí que Mario sea un personaje a través del cual Roberto pueda salvarse, pues «¿Qué pueden hacer los actores en un mundo poblado de narradores? Nada, quedarse encerrados en sus cuartos, o estar más atentos a las posibilidades narrativas que generan sus equívocos pasos» (34). En otras palabras, solo podrán ser salvados por medio de dichas posibilidades narrativas.

De esta manera, sobre todo antes de que muriera Alfredo, Roberto necesita dedicar una parte de su día a escribir junto a Mario Martínez, para poder escapar del

mundo real, para poder salvarse, para no terminar siendo absorbido por lo siniestro: «Sintonizo una estación de frecuencia modulada. Thompson Twins, "Hold Me Now". Dejo a un lado los libros de Física. Saco de mi maleta azul de polietileno (Samsonite, *made in Mexico*) un cuaderno anaranjado. Mi humo cambia. Me espera un crimen perfecto» (102). La escritura empezaba a cambiar cuando el propio autor de Mario Martínez se daba cuenta de que su escritura estaba cambiando: «Quería volver a mi estilo habitual. Martínez estaba furioso conmigo porque todavía no había nada original para él, y ya no aguantaba ser la sombra de otras sombras, repetir los pasos cansados que otros detectives habían seguido en otras historias» (131). Darle mayor protagonismo a su alter ego le servía para criticar de algún modo el sentido del plagio y de la copia. Como si se asumiera en la literatura universal que la literatura había perdido la autenticidad y con ello el valor de la originalidad, como si se hubiera sacrificado el valor del objeto para multiplicarse hasta el infinito (Benjamin, 2003).

En relación al concepto de copia o de la pérdida de aura que el propio Benjamin justifica en sus textos, podemos aludir al mito del eterno retorno o a la idea que tenía al respecto Mircea Eliade (*apud* Neira Castaño, 2008), quien afirmaba que «las acciones no tienen ningún valor en sí mismas; si una acción cualquiera tiene *realidad* es porque constituye la repetición de un ejemplar mítico revelado *in illo tempore* por un dios o un héroe» (49). Por ello, Roberto siente por parte de Mario Martínez que debe dejar de copiar a los más grandes para empezar a crear por sí mismo: «Por más que uno haga todo lo posible por escapar, volverá al lugar que debió haber elegido al principio» (144), porque el propio mundo con su historia es un círculo vicioso, de ahí que «las cosas que suceden, suceden porque tienen que suceder» (212), y tal es la vida como la muerte. Sin embargo, cuando llega la muerte de Alfredo, Roberto encuentra un crimen para Mario Martínez: como si Mario Martínez investigara el caso de la muerte de Alfredo, como si fuera él quien se hiciera cargo, fusionándose así cuerpo y alma en un mismo personaje o el personaje y su invención.

Ahora bien, a este respecto, lo realmente interesante es la creación de la utopía literaria por excelencia de Edmundo Paz Soldán: la ciudad de Río Fugitivo o un espacio que nace para situar los crímenes que Mario Martínez debe resolver o un universo utópico donde no hay crisis ni suciedad ni violencia ni nada. Como un Edén al margen

del mundo real, alejado del infierno terrenal nace la utopía de Mario Martínez y la de Roby y la del autor de *Río Fugitivo*.

La ciudad nace como una evocación que hace el propio personaje de Roberto al cruzar el río Rocha, un río que cruza la ciudad de Cochabamba, después de que leyera un poema[74] de Quevedo en clase, el cual termina con el siguiente verso: "lo fugitivo permanece y dura!". Este poema representa el mito del eterno retorno de Elíade y la inmortalidad de Borges. Quevedo recoge en este poema el *tempus fugit* y la esencia del cuerpo y del alma, así como de la eternidad de la vida y de la muerte. Asimismo, en palabras del autor:

> En una noche como esta se me ocurrió crear la ciudad de Río Fugitivo. Un río de aguas cristalinas, ningún mendigo bajo el puente, empleo para todos y sueldos elevados, los militares en sus cuarteles, las universidades funcionando, pizarras de cuarzo y computadoras en cada asiento, la inflación a cero y los hogares contentos. […] Una ciudad para Mario Martínez, sí, y también muchos crímenes para él, pero estos, que solo son islas de desasosiego en el sosegado mar de la vida, siempre terminan por resolverse, en Río Fugitivo impera el orden. (124)

En su periodo de transición entre la juventud y la adolescencia, Roberto decide crear un mundo paralelo en el que todo lo que él ve defectuoso en su realidad sea resuelto con facilidad en ese otro lado. De esta forma, imagina una ciudad de Cochabamba idílica donde el río no esté lleno de suciedad, un lugar donde no vivan los mendigos bajo el puente, donde sí haya trabajo, donde los sueldos no escaseen, donde los militares no tomen las calles, donde las universidades no estén en huelga permanente, donde haya material escolar aceptable, donde no haya inflación y, en definitiva, donde reine la paz. Aun tomando una perspectiva objetiva de todos lo que está sucediendo en el país, Roberto decide inventar un universo ficticio y utópico donde todo lo que no funciona en el mundo real llegue a funcionar en el mundo no real.

Río Fugitivo se convierte así en la ciudad platónica de Edmundo Paz Soldán, un espacio con un microclima distinto al que todo el mundo siente y conoce, un espacio

74 «Buscas en Roma a Roma ¡oh peregrino! / y en Roma misma a Roma no la hallas: / cadáver son las que ostentó murallas / y tumba de sí propio el Aventino. / Yace donde reinaba el Palatino / y limadas del tiempo, las medallas / más se muestran destrozo a las batallas / de las edades que Blasón Latino. / Solo el Tíber quedó, cuya corriente, / si ciudad la regó, ya sepultura / la llora con funesto son doliente. / ¡Oh Roma en tu grandeza, en tu hermosura, / huyó lo que era firme y solamente / lo fugitivo permanece y dura.» (Quevedo Villegas, 1877: 3)

para salvarse y un espacio en el que todos los hombres alcanzan la paz sin la violencia y sin la maldad del mundo.

En esta línea, Río Fugitivo se transforma en la Ítaca perdida del escritor latinoamericano. En la novela que inicia su creación, su metaficción, la ciudad es una idea, es una ilusión, un mundo en el que pretende situar todo lo bueno de las cosas para originar vida. Así pues, el escritor boliviano crea una ciudad posible e imaginada, como la ciudad borgeana de los inmortales. Río Fugitivo es un secreto en la obra, un espacio de sueños imaginados. En este lugar, los personajes no deben actuar "como si" (Cervera Salinas, 2017: 39), pues ellos saben que es un lugar mágico donde no hay que disimular, la vida es toda única y perfecta. En este sentido, el escritor está preparado para vivir su propia idea, es decir, está preparado para existir bajo el drama de la existencia.

De algún modo, si hemos dicho a lo largo del estudio que una ciudad termina desencadenando una ilusión infernal es porque en un principio la idea de ciudad o de metrópolis nació de una posibilidad perfecta, es decir, antes de distopía fue utopía. Esto es sin duda lo que tenemos en *Río Fugitivo*, se trata de una novela de formación que ha creado un mundo posible e inicia a los personajes pazsoldianos hacia un mundo infinito de opciones. Al final la elección es lo que los condena, la elección del fracaso y de la muerte, como le sucede a Alfredo al traspasar los límites de la vida y de la muerte. Por tanto, se forma su protagonista, pero se forma también la ciudad pazsoldiana por excelencia. Al fin y al cabo, Río Fugitivo nace como una necesidad para expandir su malestar. De ahí que en las novelas siguientes se sacrificara la vida o la muerte, pues el mal crece de forma proporcional a la madurez de sus personajes: «En la ciudad del río Fugitivo, que se había ido creando por sí sola para albergar a mis futbolistas, a tanta imaginación necesitada de una estructura para perseguir el ardor de su propio infierno, la incandescencia de su plena realización» (128). Así es como Roberto define su realidad como algo malo y el mundo imaginario de Río Fugitivo como algo bueno.

En más de una ocasión, Roby necesitaba escapar, pero no podía hacerlo si no era más allá de las fronteras de Bolivia. Solo podía hacer una cosa, ya que no podía marcharse, debía hacerlo a través de la literatura y de la imaginación: la palabra escrita para llegar a un mundo, ya que «el mundo existe para llegar a un libro» (Cervera Salinas,

2017: 44)[75]. Roberto buscaba «un lugar en el que nadie nos conociera, Aruba o Río Fugitivo, un lugar en el que nadie tuviera la tentación de darnos algo que no necesitábamos. O que sí necesitábamos pero en el fondo no» (178).

El mundo paralelo en el que Mario Martínez vivía se había convertido en su único pensamiento salvable, el único lugar en el que podría salvarse él y el único lugar en el que podría salvar a su hermano:

> Nos desgastaríamos preguntando el porqué, y jamás lo llegaríamos a responder del todo. Alfredo permanecería en el misterio, y estaba bien así. Las respuestas fáciles, la causa y la consecuencia unidas por un cordón umbilical, pertenecían a la geografía de las novelas de misterio que leía, o de los cuentos que escribía, o de la ciudad de Río Fugitivo que flotaba en las alborotadas brumas de mi imaginación. (212)

Roberto se da cuenta de que ha crecido cuando entiende que no había que tenerle miedo a la muerte, cuando vio una fotografía de Alfredo «bañándose desnudo en un río que no era el Fugitivo» (230), después de todo, «Cochabamba se parecía mucho a la ciudad de Río Fugitivo» (262). Finalmente entiende que no hay que refugiarse para sentirse salvado, Roberto comprende que el mundo que le ha tocado vivir es igual de hermoso que cualquier otro mundo que pudiera imaginar. El protagonista de la historia pazsoldiana sabe que ha madurado cuando entiende que Río Fugitivo no ha sido más que una utopía, y como utopía, no es más que una ilusión inalcanzable de la que hay que huir, de lo contrario quedaría atrapado y no podría escapar de ella aunque quisiera, siendo ella su infierno más temido así en la tierra como en el cielo: «Volví a casa caminando, […] a través de las calles de una ciudad en la que cada vez me costaba más imaginar cómo me había sido posible superponer a ella la ciudad de Río Fugitivo. Esa utopía sí que había durado» (300).

Del mismo modo que nació Santa María o Comala nació Río Fugitivo, como una ilusión, como una ciudad que abarcaba los confines más seguros y salvables de la imaginación de su creador, como una invención, como un génesis, como el origen de un todo.

Río Fugitivo se ha convertido en el infierno más temido o más temible de su autor y de sus personajes, cubierta por una cúpula inabarcable de la que nadie podrá

75 Vicente Cervera Salinas (2017) parafrasea a Mallarmé para explicar el existencialismo textual como clave interpretativa de la obra borgeana.

liberarse aunque quiera. Es una ciudad cercada sobre un mundo real con unos límites que no son ya reales. En las profundidades de Cochabamba se encuentra la ciudad distópica imaginada en la que vivirán sus protagonistas, los vivos y los muertos. A pesar de todo es una ciudad invisible, solo se puede descender de la mano del visitante, y se podrá salir de ella si la ciudad lo permite. De forma colectiva e igual que en la novela coral que acabamos de tratar, la verdadera protagonista de sus obras fue, es y será la ciudad de Río Fugitivo, la cual quitará fuerza narrativa a sus personajes. Aunque quede tan poco de la ciudad de Río Fugitivo de ese entonces, el tiempo y el espacio seguirán siendo testigos de la fuerza presente entre las calles de la ciudad y entre sus muros, los cuales abarcan el territorio de lo real y de lo no real, con una fuerza que residirá para siempre mucho más dentro de los vivos que de los muertos.

4.3.2 LA IMAGEN COMO ÚNICA SALVACIÓN POSIBLE EN *SUEÑOS DIGITALES*[76]

Sueños Digitales inaugura un sendero de baldosas amarillas en el mundo virtual. *Río Fugitivo* fue su novela de formación y, por tanto, después de esta no queda sino crecer hacia lo más alto de la cima suprapoética. Con *Sueños Digitales* deja a un lado el corte realista para aventurarse a escribir sobre el mito de los simulacros a través de la virtualidad de los cuerpos en la era de la información y la comunicación (Castells, 1998; Bauman, 1999). En este sentido, la obra del autor boliviano queda concentrada a partir de *Sueños Digitales* en una poética onírica como la que rodea a Sebastián en la obra, a partir de la que se envuelve la distopía pazsoldiana igual que se envuelve en el resto de novelas de nuestro escritor. De esta forma, veremos cómo juega el autor con su universo virtual y tecnológico alrededor de los hechos más relevantes que suceden en la novela, que es digital y personal al mismo tiempo. Además, veremos cómo sin buscarlo logra enlazarlo con una prematura ciencia ficción.

La obra queda estilizada por un entero simulacro en movimiento que hace de la historia una manipulación personal, pero virtual. La historia comienza con el tremendismo de un eco atronador de sueño digital: «Todo había comenzado con la cabeza del Che y el cuerpo de Raquel Welch» (11). Desde las primeras líneas de la obra nos encontramos ya dos iconos característicos de la cultura americana, pues nuestro

76 En este apartado, si aparece la página suelta, sin referencia bibliográfica, nos estaremos refiriendo a Paz Soldán (2000).

escritor, al igual que Alberto Fuguet y toda una generación mcondiana, entendía el continente americano como uno solo (Volpi, 2004). El autor boliviano decide juntar en una misma imagen al revolucionario Che Guevara junto a la actriz estadounidense Raquel Welch. Como ya hemos anunciado, en el contexto en el que se enmarca la obra, el comienzo de un nuevo milenio, los nuevos intereses de los mercados globales (Nederveen Pieterse, 2004), las primeras muestras de lo que sería una nueva revolución industrial (Rifkin, 2009) y, por ello, los últimos avances tecnológicos y digitales mediante los sectores de la información y la comunicación (Castells, 1998), a veces la sociedad duda y no sabe distinguir el mundo real del mundo onírico (Baudrillard, 1978), y eso es lo que le sucede a Sebastián en la obra: «[…] se palpó el cuerpo como cerciorándose de que existía, de que no estaba soñando» (12).

Esta novela además está repleta de referencias culturales. Al igual que sucede en la mayoría de sus obras[77], el autor se siente atraído por el mundo de lo interartístico, utilizando símbolos no solo del mundo literario, sino también del cine, de la fotografía o de la pintura. Este cúmulo de referencias lo encontramos también en la revista para la que trabaja nuestro protagonista Sebastián: Tiempos Posmodernos, el cual hace referencia a la época definida por Lyotard (1989), la cual contempla la modificación del pensamiento humano dentro de un cambio de perspectiva más allá de la modernidad en otra vuelta de tuerca que el teórico francés denomina la condición postmoderna. En esta revista, pues, Sebastián trabaja como diseñador gráfico y se encarga de realizar los montajes fotográficos o lo que él mismo denomina Seres Digitales.

Conforme vamos avanzando en la lectura de la novela, nos vamos adentrando en ese ambiente barroco y tenebroso que inunda las calles de Río Fugitivo, la ciudad que Roby creó como invención utópica (Paz Soldán, 2008: 124) y que ahora mismo se encuentra en un único plano narrativo, siendo este el espacio inventado que sacrifica el objeto real. De esta forma, podemos enfrentarnos a la obra entendiéndola como un escenario en el que permanece un eco sempiterno de ese *cyberpunk*. Sebastián se transforma en héroe, en el Don Quijote de la novela. Por tanto, el personaje principal representaría su evolución más preciada, jugando con lo paródico de lo real más allá del quijotesco símil de su representación. En este caso, nos encontramos con la evolución

77 Un buen ejemplo lo encontramos en el cuento "Dochera", el cual ya hemos comentado anteriormente. En ella, Benjamín Laredo se dedica a la redacción de crucigramas y, por tanto, ha de poseer un conocimiento enciclopédico para poder construir sus artefactos.

idealizada de un Don Quijote postmoderno, pues si nos apoyamos en Pozuelo-Yvancos (2000) y tomamos a Sebastián como la evolución última de lo representativo paródico y, en definitiva, el simulacro postmoderno, podemos decir que su antecesor directo se encuentra en el mejor emblema cervantino. Esto se debe a que la figura de Sebastián igual que la del Quijote son dos figuras que simulan vivir una vida que no les corresponde, dos vidas que finalmente se verán truncadas por su creador igual que en la *nouvelle* unamuniana de *Niebla*, en la que su creador decide sacrificar a su personaje y con él a todo su mundo ficticio o inventado.

No obstante, no es el personaje de Sebastián el único emblema quijotesco de la obra, pues cada personaje ocupa un protagonismo inmediato dentro de la historia. Desde Patricia hasta Inés o Isabel hasta Pixel o Nikki nos encontramos con siluetas eternizadas, como imágenes estáticas en un universo digital, como si cada uno fuera «un androide recubierto de metal, la piel de plata reluciente y los labios de un rojo supersaturado» (16), como si cada una de esas siluetas fuera el resultado originario de una trasfusión mecanizada por una invención moreliana, a tenor, eso sí, de casi un siglo después de que se inventara el artefacto que diera nombre a la obra de Bioy Casares.

Por otra parte, las caracterizaciones que hace de los personajes famosos podemos denominarlas "pastiches", un concepto que nos lleva a pensar en la transculturación (Ortiz, 1987), la hibridación (García Canclini, 1989) o la mezcla de culturas (Welsch, 2008). Vemos pues que Paz Soldán crea un microcosmos virtual o un universo propio en el que los personajes se transforman en alegorías satíricas modificando la realidad a su libre elección.

> La cabeza de Laetita Casta y el cuerpo del Subcomandante Marcos. La cabeza de Diego Maradona y el cuerpo de Anna Kournikova. Trotsky y Salma Hayek. Margaret Thatcher y Vargas Llosa. Jennifer López y Ralph Fiennes. El presidente Montenegro y Daisy Fuentes. La Madre Teresa y Tuto Quiroga. Joan Manuel Serrat y Shakira. Cameron Díaz y Andre Agassi. Eduardo Galeano y Arantxa Sánchez-Vicario. (37)

Frederic Jameson (1991) entendía el concepto de pastiche como una conciliación de elementos a partir de distintas culturas, desencadenando en un resultado en cierto modo paródico, de ahí que aludamos al carácter quijotesco en relación al simulacro postmoderno (Pozuelo-Yvancos, 2000). Asimismo, el teórico estadounidense reflexiona sobre el reciclaje de dichos productos para incorporarlos a nuestro discurso artístico,

entendiendo que la causa primera de este procedimiento sea «la desaparición del sujeto individual, unida a su consecuencia formal, la creciente falta de disponibilidad del estilo personal» (41).

Todos los personajes de la novela son nativos digitales (Prensky, 2010), por lo que están más que adaptados al mundo de redes en el que vivimos y en el que ellos viven. Hasta el propio autor augura el fin del terror tecnológico en las siguientes generaciones dentro de la novela: «En diez años, la generación de su sobrina se reiría de las ansiedades que el tema ocasionaba en el presente» (182). No obstante, resulta característico el personaje de Pixel más que el resto de los personajes, pues encontramos en él la primera muestra de realidad virtual (además de realismo virtual), ya que desde su nombre se genera un eco o una llamada hacia el mundo digital. Antes, durante y después de la muerte de su padre, decide refugiarse en un videojuego titulado *Nippur's Call*, a través del cual se olvida de todo lo que le rodea, de todo su mundo aparentemente real para vivir solo a través de la pantalla, lo que le impide enfrentarse nuevamente a las señales que recibe del mundo real. Mientras se lleva a cabo la simulación dentro del juego, Pixel llega a perder las nociones del tiempo y del espacio, viviendo pues dentro de un mundo que no es el suyo (o siendo este incluso más real que su propia realidad). En *Nippur's Call*, Pixel se siente libre, él es el demiurgo y no hay nadie que imponga límites a sus acciones: «Como en *Poltergeist* –dijo Sebastián–. Una pantalla que se traga a alguien» (167). Paz Soldán nos sorprende de inmediato con esa categoría de pantalla 2.0, lo cual nos lleva a pensar en la condición tecnológica que propone Tornos Urzainki (2014) en relación a la necesidad que tienen los últimos avances tecnológicos de superar la materialidad del cuerpo más allá de la parte física y el alma. El simulacro conformaría la realidad posthumana en relación a la virtualidad simulada (Baudrillard, 1978), como un todo fantasmal que gobernaría nuestra capacidad mental. Por ende, nuestro simulacro virtual se va formando con el paso de los años, y por tanto vivimos inconscientemente estando enchufados a un mundo virtual para olvidar nuestro cuerpo y nuestra alma siendo absorbidos por la imagen 2.0 como un simulacro más allá de la pantalla.

En cuanto al universo paralelo que nos presenta el autor en la obra, nos encontramos dentro del mismo con un tiempo al margen del mundo. Un tiempo que solo transcurre dentro de esa atmósfera fantasma. Paz Soldán nos dibuja una isla donde todo

personaje se condena al vivir allí. Hablamos pues de Río Fugitivo, la isla utópica que nació en la mente de Roby y que su autor ha transformado llegando a formar un universo distópico de una idea utópica. En esta isla, todos los personajes, incluido Sebastián, viven cada día como si fuera el último, por lo que se condenan ellos, pero también se condena el tiempo. A este respecto, cabe recordar las palabras de Jesús Montoya (2013c), quien asegura en relación a la cuestión del tiempo fuera del tiempo lo siguiente:

> El presente que describen las fábulas de Edmundo es un presente terminal. Un presente inasible con forma de futuro que, como sugiere la propia novela, "implosiona" sobre algo extinguido a lo que se le puede llamar presente. Las novelas están señalando al hecho de que la imagen de la realidad que asociamos con el presente ya no existe, de nuestra imaginación está siempre desactualizada con respecto a lo que es susceptible de integrar lo posible de nuestro tiempo. (8)

Respecto a su protagonista más directo, nos enfrentamos a los pasos de Sebastián, el diseñador gráfico que consiguió su empleo en Tiempos Posmodernos gracias a una reclamación por una fotografía mal retocada. Sin embargo, en esta novela la voz narrativa se desarrolla en tercera persona, por lo que nos encontramos con un narrador omnisciente y demiurgo que lo contempla todo desde arriba. Él todo lo sabe y todo lo conoce, es el único que entiende qué es verdaderamente lo que sucede en Río Fugitivo. Este hecho nos lleva a pensar, por lo tanto, en que el protagonista también es coral (como en *Río Fugitivo*), a pesar de que toda la narración transcurra a merced de Sebastián. No obstante, es interesante cómo el autor incluye en la obra tres capítulos diferentes, con un esqueleto narrativo distinto. Nos referimos a los capítulos 6, 12 y 18, casualmente y causalmente, múltiplos de seis. Este dato es revelador, pues en el último capítulo de la obra se produce el despertar:

> Al final del sexto día, […] se había encariñado de su territorio vespertino de trabajo; este se había apoderado de su imaginación […] se imaginó a sí mismo creando la Ciudadela de los sueños digitales, mientras otros hombres lo utilizaban para convertir a Río Fugitivo y otras ciudades en partes de un país con un pasado digitalizable y ciudadanos de memorias elásticas. (234)

Dios terminó el mundo en seis días y al séptimo descansó. En este sentido podemos entender que la obra es una construcción distópica marcada por las intermitencias de Nikki, la esposa de Sebastián, a través de la cual se desarrollan dichos

capítulos en primera persona, dando lugar a la locura desbocada de su personaje. En esta línea, podemos relacionar el infierno de Dante con la novela pazsoldiana, en la que cada seis capítulos se produce una migración entre un espacio extralimitado y el siguiente: infierno, purgatorio y paraíso, aunque el paraíso en este caso es tan solo un simulacro más, pues en lo más alto de la cúspide su Beatrice se pierde entre las manipulaciones digitales o entre las sombras de un dios superior.

El espíritu de la Santa Trinidad es manipulado a partir de las esferas concéntricas que quedan dibujadas en la historia como un halo de humedad enmarcado dentro de una pantalla digital. De este otro lado podemos pensar en que la obra es un descenso inquietante e inevitable que lleva a sus personajes, no solo a Sebastián, sino a todos los demás a desaparecer.

Igual que desaparecen Adán y Eva del Edén, Sebastián y los demás personajes lo hacen de Río Fugitivo sin previo aviso. Sebastián es trasladado a la Ciudadela, un sector secreto dentro del Ministerio de Interior. De esta forma, Isabel le hace pensar que su trabajo es el más importante dentro de las funciones que acarrea cada trabajador en la Ciudadela: manipular las fotografías digitales para modificar en cierto sentido los hechos de la historia. El objetivo principal de su trabajo es eliminar de las imágenes todas las pruebas posibles de que Montenegro ha hecho una política maldita en su carrera como presidente del país. De ahí que Sebastián se sienta obligado a borrar a ciertos personajes y a sus sombras para que la prensa pueda publicar las pruebas y así los medios puedan manipular a su antojo.

> Steichen, un gran fotógrafo norteamericano –continuó Inés–, decía que aunque la intervención del fotógrafo consistiera apenas en marcar, ensombrecer o entintar una foto, o en el punteado de un negativo, o en el uso de glicerina pincel en una impresión, lo cierto era que la falsificación se había consolidado. “De hecho, toda fotografía es falsa de principio a fin”. Dijo todo esto en 1903. (144)

Esto nos lleva a pensar en la profanación del arte y en las ideas que iniciaron la modernidad (Benjamin, 2003) para dar paso a una postmodernidad (Huyssen, 2006). Walter Benjamin (2003) afirmaba que la obra de arte perdía toda su autenticidad cuando esta era copiaba en orden de su reproductibilidad técnica, es decir, la sucesión incesante de copias sacrificaba el objeto inicial asesinándolo por completo, lo cual daba paso a la inserción en el mundo de los simulacros (Baudrillard, 1978).

Jonathan Crary (2008) decía que la perspectiva del observador fue modificada por completo con el origen de la fotografía y, más próximamente, con la del cine. Antes el objeto observado permanecía en estática con la pintura o la escultura, lo cual irradiaba valor original y auténtico en la obra; sin embargo, cuando el arte empezó a multiplicarse con las tecnologías de la modernidad, el observador empezó a sentir movimiento desde su perspectiva en ese objeto observado. Este hecho desembocó en una pérdida de su valor inicial, pero un aumento casi infinito de los puntos de vista. Por ello, llegado el siglo XXI, no solo no se ha producido de nuevo otro cambio de perspectiva sino que el propio observador es capaz de modificar dicha perspectiva a su antojo, sacrificando el objeto inmediato y sacrificándose él mismo con el objeto para dar lugar a una no vida enraizada en una no muerte visual y tecnológica. Precisamente, dentro del libro encontramos lo siguiente: «hay algo que es diferente con las computadoras […] el hecho de que uno no solo puede decidir qué parte del paisaje sacar, sino que puede crear el paisaje que le venga en gana» (144). Por tanto, el autor dota a nuestro personaje de la capacidad de modificar el entorno y manipularlo a su antojo. Sebastián tiene en su poder la mano creadora, la mano del creador, de un demiurgo que solo quiere jugar a su antojo, como hace al empezar la novela con la cabeza del Che y el cuerpo de Raquel Welch.

De acuerdo con las palabras de Isabel en relación a la falsedad de una fotografía, nos lleva a pensar en el conjunto irreverente de imágenes simuladas, en una multiplicación imprecisa de pérdidas de aura. Sebastián está por encima de sus posibilidades y asume su rol en el juego de la vida, aprende pues a jugar con todos los artefactos tecnológicos que el medio le concede para crear a su antojo. En este sentido crea seres digitales simulando que son algo aunque en el fondo no son nada.

La prematura ciencia ficción que construye Edmundo en *Sueños Digitales* parte de esta idea simulada de repetición incesante de fotografías. Todas las imágenes impresas son representaciones de un mundo real, pero si las imágenes son manipuladas por ordenador, quiere decir que las fotografías ya no son representaciones de un mundo real, sino que se convierten en representaciones de un mundo no real, un mundo manipulado y retocado. Aunque el mundo puede seguir siendo real si tenemos en cuenta que la manipulación se ha llevado a cabo a través del demiurgo que ha buscado esa

representación, del usuario que ha sacado esa fotografía, entonces se entiende que la representación es la manipulada, no el mundo.

Sebastián debe compaginar su trabajo en Tiempos Posmodernos con el nuevo empleo en la Ciudadela. Este segundo nos lleva a pensar en una fiebre de novela negra que vive el personaje, sintiéndose en algunos momentos en peligro, pensando que le están persiguiendo o que van a acabar con él. Todo lo relaciona con su decisión de trabajar en la Ciudadela, un mundo que para él forma parte de otro mundo fuera de Río Fugitivo. No sabe si hace lo correcto, él simplemente acude al recinto por cautela y por inercia, solo sabe que hace bien su trabajo y que al sentirse valorado por el resto de personajes, ha de cumplir con su propósito.

> Imaginó a la Ciudadela como uno de esos organismos autónomos que había visto en alguna película de ciencia ficción o en algún videogame en el departamento de Pixel. Un organismo que se autogeneraba, que creaba a quienes lo creaban y luego se deshacía de ellos. Los caminos se cerraban, pronto no habría puentes para cruzar, pronto vendrían en su búsqueda. (218)

Sebastián es un creador de mundos, él crea representaciones inventadas a partir de destrucciones reales. Sus ficciones son las propias visiones de una realidad que a él le aburre, ya que siente la necesidad de romper con el esqueleto del mundo para poder seguir adelante. Como una sátira o una parodia, Sebastián se ve obligado a manipular la realidad como si su vida fuera un programa de ordenador, como si él fuera el hacedor de mundos posibles.

Ya en *Río Fugitivo* vimos cómo el autor construyó dos mundos posibles a raíz de una superposición de planos: uno real y otro inventado. En esa novela, el creador Roberto era quien debía jugar a ser el demiurgo de esa otra realidad, la de Río Fugitivo, la que era protagonizada por Mario Martínez. Algo parecido sucede en *Sueños Digitales*, Sebastián inventa realidades paralelas, realidades que le superan a él y a su mundo. En la primera Roby construye un segundo entorno con el que podrá salvarse. En la segunda Sebastián inventa sin quererlo un tercer entorno (Echeverría Ezponda, 2003) con el que también podrá salvarse. En este sentido, Sebastián eternizará su realidad gracias al mundo de la tecnología, como si durante toda la obra el personaje estuviera jugando sin saberlo con la invención de Morel y al final solo quedara una ilusión ficticia de algo que

un día fuera real y que ahora solo es una imagen o un simulacro. Al final todo su mundo desencadena en el sueño digital.

Vemos también entre las dos novelas el cambio de paradigma del que ya hemos hablado: aparición *vs* desaparición (Virilio, 1997). En la novela la tecnología y la pantalla evolucionan al margen del hombre, un ser angustiado y triste que vive por y para el mundo virtual, porque salir de él significa la no muerte y la desesperación, como cuando Sebastián no es capaz de leer el email que siente esa emoción de angustia existencial:

> Cómo decirle que no podía imaginar cómo hacían los enamorados para sobrevivir a las separaciones antes de la invención del email (sí, ya sabía, las cartas y las llamadas telefónicas. Pero esos medios eran tan, tan rudimentarios: ¿de cuántas parejas habían sido la tumba?). ¿Sería hora de comprarse un celular? Pero los odiaba, con su insistente ring a toda hora… El email era una interrupción más civilizada que el celular. (112)

En la época en la que se enmarca esta historia, la tecnología juega un papel fundamental, ya que la globalización y la inclusión de los nuevos medios en la era de la información y la comunicación se desarrollan por medio de la tecnología en la sociedad de redes. La única diferencia pues en relación a la época moderna es que la cantidad de imágenes producidas en el entorno es prácticamente infinita. A colación con las ideas de Georg Simmel (2005) en «La metrópolis y la vida mental», hay que decir que existe a comienzos del siglo XXI una relación no proporcional entre el «tumulto apresurado de impresiones inesperadas, la aglomeración de imágenes cambiantes y la tajante discontinuidad de todo lo que capta una sola mirada» (2). Incluso a nuestro personaje Sebastián le produce vértigo.

El dios creador de la historia pazsoldiana pinta una atmósfera tecnológica y virtual, lo cual nos hace pensar que toda la atmósfera está virtualizada dentro de un libro o una pantalla, ya que «el cielo se llenaba de cables» (22). Pixel se aficiona a *Nippur's Call* y Sebastián al diseño gráfico, Inés hace fotografías e Isabel las publica, Nikki estudia y Eliana también. Pero no sabemos mucho más de sus personajes, sabemos que Sebastián tiene un padre que reside en Estados Unidos y que echa de menos Río Fugitivo, pero no termina de aparecer nunca, ni siquiera en una conversación telefónica con Sebastián. Eliana también carece de diálogo en la obra, tienen más diálogo los compañeros de Sebastián de la revista, que apenas son relevantes.

Este hecho importante nos hace pensar en que la obra gira en torno a Sebastián como su protagonista, como si Río Fugitivo fuera un juego de simulación y toda la narrativa de la historia circulara en relación a sus características. Sin embargo, igual que le sucede a Pixel, cuando el creador demiurgo se cansa de la realidad, se esconde y no quiere saber nada más de sus personajes. En este sentido, los personajes aparecen porque tienen que aparecer, porque tienen que darle motivos a su protagonista, pero de la misma manera pueden desaparecer, porque el dios creador tiene la potestad para hacerlo, porque es quien manda en la obra y quien manipula sus diseños narrativos. Igual que hace Sebastián con sus Seres Digitales.

Curiosamente, Sebastián selecciona a sus modelos y los manipula, igual que el creador de la historia, quien juega con sus personajes a su antojo. El libro es una pantalla y *Sueños Digitales* es el videojuego de realidad virtual al que juega nuestro creador, cada uno de sus personajes son simulaciones inventadas. Han sido creados por medio de un programa igual que el propio escenario de Río Fugitivo, ciudad que inventó Roby. Quizá podamos entender que Roby es el creador inmortal de la ciudad ficticia boliviana y, por tanto, Roby es el alter ego de nuestro autor. De esta forma, podemos ubicar la lectura dentro de un infierno subterrenal, que a su vez está dentro de una esfera universal y que en realidad es mucho más grande: mundos dentro de mundos con narrativas vivas.

De ahí que los Seres Digitales al final no sean más que sueños digitales, igual que la vida de Sebastián, el cual vive dentro de un mundo irreal, o eso se piensa él al final de la historia: «Ese enorme hueco donde antes hubo una sombra que se hacía pasar por su materialidad» (221). Él pensaba que todo estaba sucediendo porque había rechazado su trabajo en la Ciudadela, porque lo había dejado, ya que no le interesaba la idea de que alguien controlara su vida, por eso decidió dejarlo, para ser una persona normal dentro de un mundo normal. Sin embargo, no fue la Ciudadela lo que desestabilizaba su vida. En una ciudad como es la de Río Fugitivo, Sebastián se siente atrapado cuando siente que el Gobierno está acabando con todo lo que le importa: su gente, su mundo, su vida. En este punto de la historia es cuando Sebastián reacciona: «Había que hacer algo. Lo que fuera» (224).

Por esta razón, el lector llega a sentir que el mundo que se nos presenta durante la lectura es un simulacro, tan solo simula ser real, como si nuestro protagonista viviera

una vida que no le corresponde, como sucede en *El show de Truman* (1998)[78], del director Peter Weir, cuando el personaje principal, que es Truman, empieza a sospechar que el resto de los personajes que le rodea no es más que un grupo de actores que están interpretando un papel. Algo parecido sucede en *Sueños Digitales*, pues cuando fallece el padre de Pixel, este recibe a Sebastián como si en ese preciso momento no tuviera ganas de actuar: «El encanto se rompió cuando Pixel lo miró a los ojos como si no lo conociera» (205). Asimismo, la mirada obligada de Pixel no deja de ser una muestra más de que el entorno de la ciudad está controlado por una fuerza superior que es capaz de angustiar a Sebastián para que este empiece a dudar. Aunque solo al final empieza a pensar que puede haber algo que existe por encima de sus posibilidades, pues hasta que no desaparece Nikki de su vida, todo había pensado que era obra de la Ciudadela: «Seguro se trataba de algo que venía haciéndose desde hacía tiempo. ¿Y cómo sabían de la exacta ubicación de cada una de las fotos? ¿Tendría algo que ver Nikki en todo esto?» (208).

Paz Soldán propone en *Sueños Digitales* la arquitectura de una obra con motivos unamunianos, a través de los cuales el lector llega a preguntarse la condición de la vida, la del hombre y la de los sueños. Por este motivo, nos referimos a Franco Quinziano (1998), quien encuentra en *Niebla* «una gran metáfora existencial de la vida» (136), y del mismo modo nosotros relacionamos la obra de Paz Soldán con la de Miguel de Unamuno, pues encontramos en *Sueños Digitales* otra gran metáfora de nuestra existencia. Asimismo, el teórico italiano demuestra que «al tiempo que la misma *niebla*, como imagen visual, puede asociarse al sueño en la medida en que ambos no ofrecen ninguna representación posible y están hechos de la misma indeterminada materia/sustancia» (136). La obra pazsoldiana se transforma así en la *Niebla* del futuro, en una manipulación literaria y artística en la que su propio creador acaba con la desdicha de los personajes olvidando sus recuerdos y cuestionando la propia existencia de la vida en un libro.

78 *El show de Truman* (1998) es una película estadounidense dirigida por Peter Weir y protagonizada por Jim Carrey, Ed Harris, Laura Linney, Noah Emmerick y Natascha McElhone y cuyo guion escribió Andrew Niccol. La película está producida además por Scott Rudin, el propio Andrew Niccol, Edward S. Feldman y Adam Schroeder. La trama transcurre en torno a Truman Burbank, quien fue adoptado y criado desde antes de nacer por una corporación televisiva dentro de un show de realidad simulada cuyo argumento es su vida, hasta que este lo descubre y decide escapar.

> Comenzó a caminar, sintiendo el olor fétido del río. […] Se preguntó si los Seres Digitales le sobrevivirían. Si no lo hacían, habría algún otro creativo de la computadora como él, algún artista del Photoshop que se encargaría de sacar su visión de la zona de sombra, o instalarla en ella de una vez por todas y para siempre. Era la hora de los sueños digitales. (238)

Sebastián se había convertido en un ser digital, en una construcción creada y manipulada. Sin saberlo ni quererlo, se había convertido en lo que él mismo había estado construyendo durante su estancia en Tiempos Posmodernos, resolviéndose así una duda imposible: estaba hecho de la misma indeterminada materia y sustancia que sus creaciones. Él era un personaje más, él era un ser digital.

Sebastián empezó a dudar cuando todo empezó a fallar por sí solo. Era como Truman Burbank en el show de su vida. Empezó a trabajar en la Ciudadela, pero ninguno de los personajes que estaban a su alcance quería que él se marchara de Tiempos Posmodernos. No se lo quería decir a Nikki, aunque al final se lo dijo y esta no se opuso. Pixel empezó a mirarle raro y el resto de los personajes de la revista también, ya que él empezó a trabajar solo por la mañana, pudiendo estar también en horario completo. Ellos le querían allí. Pero no se oponían.

Sebastián empezó a dudar cuando salió del despecho en el que se encontraba dentro de la Ciudadela y escuchó grabaciones de Montenegro en las salas continuas, no porque creyera que el presidente estuviera allí, sino porque sabía que dentro de aquellos rincones había gente dedicándose a manipular grabaciones del presidente. Entonces empezó a comprender que el mundo no giraba en torno a él, sobre Sebastián no caía toda la responsabilidad, había más gente, más mundo manipulando la realidad. Él solo era un grano de arena en medio de un desierto enorme:

> […] algunos como él estaban manipulando fotos de Montenegro, otros manipulaban su voz grabada en declaraciones y discursos, y otros, por qué no, su imagen capturada en cintas de video. Isabel había restregado su ego, su vanidad, y le había hecho creer que él era la pieza fundamental del proyecto, cuando en realidad era tan solo una pieza más. (160)

Cuando Sebastián quiso abandonar la Ciudadela, empezó el problema. Le reveló a Nikki su secreto y esta le dijo que saliera de ahí, por lo tanto, se convertiría en un obstáculo, por eso el creador se deshizo de ella. Primero manipuló las fotografías de su boda, eliminando todo rastro posible de su persona para así convertir en material

insustancial todo lo material con sustancia, con cuerpo y con alma: «¿Podría haber hecho todo ese cambio en un solo día? […] ¿Tendría algo que ver Nikki en todo esto?» (208). Las leyes naturales que él conocía le impedían creer en una ley superior que fuera capaz de borrarle a él de la faz de la tierra, pues creer que existe un dios todopoderoso que puede manipular su vida no es solo una razón existencial de la vida, sino también una catástrofe muy temida.

Sebastián pensaba que la mano creadora acabaría con él y con las sombras de su cuerpo borrando también todo el recuerdo de las personas. *Sueños Digitales* simula ser la obra unamuniana del futuro, cambiando la pluma y el papel por el *mouse* del ordenador en un tablero de Photoshop. Le costaba entender que pudiera existir un ente superior capaz de acabar con la realidad, al principio no lo veía, solo al principio: «¿Quién, y por qué? ¿Los de la Ciudadela, que de algún modo se habían enterado de sus dudas y le advertían así que el próximo en desaparecer sería él?» (211-212). Cuando Sebastián lo consultó con Nikki, esta puso cara de asombro, quería llamar a la policía, pero Sebastián, igual que le sucede a Truman en la película dirigida por Peter Weir, sospechaba ya hasta de ella misma, lo cual hizo que Nikki se marchara, aun a sabiendas de lo que estaba sucediendo: «Déjame en paz, por favor. Todo tiene su límite. No solo te pongo cuernos con todo el mundo, también te sigo y te hago desaparecer de las *fucking* fotos. Tú eres el que se tiene que calmar. Cuando lo hagas, estaré en casa de Eliana» (212), de Eliana, su íntima amiga, la que no aparece durante toda la obra en presencia de Sebastián. No volvió a ver a Nikki nunca más: «Se sentía solo. Estaba solo» (212).

Más tarde desaparecería Inés, pero también desaparecería Isabel, y también lo haría Pixel. Todo su mundo estaba desmoronándose, por eso Sebastián se sentía solo, porque de algún modo, igual que el Doctor Frankenstein, quiso jugar a ser Dios dentro de una pantalla digital, y no le salió bien, como si el producto que él mismo había creado se apropiara de su propia existencia o como si un ser superior extralimitara sus pasos de una vez por todas. Cuando finalmente decidió dejar la Ciudadela, «había llegado, al fin, el día temido» (222), durante el fin de ese sexto día el dios demiurgo quiso descansar, el número siete le esperaba, pues toda su obra habría concluido, el infierno sobre la tierra se avecinaba y Sebastián sabía lo que le pasaría. Toda la gente de su entorno se estaba convirtiendo en personajes vacíos dentro de espacios fantasmas, o simplemente en fantasmas dentro de un mundo que no era para él.

Al final de este día, volviendo a casa, se dio cuenta de lo inevitable, de lo imposible, de lo que tanto miedo le daba, pero allí estaba, o mejor aún, «el porche no estaba, como tampoco estaba la casa» (235). Como si su vida fuera la simulación de un programa en proceso de edición, el bloque de su casa desaparecería, se destruiría, y todo lo que había dentro de ella. Entonces Sebastián empezó a entender, aunque le daba miedo, aunque no quería aún creerlo, era «difícil creer lo que sus ojos le pedían que creyera. Sería inútil preguntar a esos jóvenes si habían visto algo, o interrogar a los vecinos. Todos habían visto todo, y nadie había visto nada» (236). Entonces, solo entonces, empezó a entender:

> Todos oficiaban su rol con aplomo y naturalidad, no quedaba más que resignarse, aplaudir al encargado de organizar semejante despliegue de artificios entre los cuales se había desenvuelto su vida las últimas semanas (o quizás desde antes, cuando conoció a Nikki, o quizás antes aún, retrocediendo hasta llegar al día de su nacimiento). (236)

Toda su vida se convertía de repente en un show, en un Gran Hermano controlado por un ente creador, toda su vida era un simulacro, una mentira, una simulación que ha cruzado los límites de su propia existencia, «desde unos signos que disimulan algo a unos signos que disimulan que no hay nada» (Baudrillard, 1978: 14). Todo su mundo ha sido una ilusión, un sueño (digital) o, en palabras de Baudrillard (1978), «el producto de una síntesis irradiante de modelos combinatorios en un hiperespacio sin atmósfera» (7). En otras palabras, la existencia de Sebastián residía en una mentira, en una ilusión voraz que ha terminado por destruirlo. Toda su existencia no era más que el resultado final de la reproductibilidad técnica que las artes visuales han experimentado. Todo su mundo era un entorno social controlado por un dios creador capaz de manipular la condición humana igual que manipula Sebastián el píxel o la perspectiva fotográfica. La imagen es una simulación de algo real, igual que la copia de esta y sus sucesivas reproducciones. Esta convierte lo real en algo no real, por ello su vida no es más que una copia de otra copia de otra copia, como sucede en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” de Borges, donde el espejo y la cópula son abominables al multiplicar la apariencia del ser copia. Sebastián entiende lo mismo que le llevó a Roby a creer en Río Fugitivo: el simulacro termina simulando que hay algo, aunque en realidad no hay nada.

> Pero no pudo hablar con nadie. Alguien gritó su nombre, y supo que esa era la orden de partida. Comenzó a correr a todo lo que daba su pierna de ligamentos frágiles, rumbo al puente. Eran solo cinco cuadras. Si lograba cruzarlo, podría escapar de la zona de la sombra. En una zona con más luz y transeúntes, les sería más difícil eliminarlo en plena calle. (237)

Sin embargo, por más que corriera, no podría escapar, su sino estaba definido igual que lo estaba el programa de ordenador con el que él mismo había sido construido. Al final, Sebastián no era más que ceros y unos dentro de una pantalla, algo que él mismo había definido al principio de la obra a raíz de sus seres digitales: «Cada punto en la pantalla podía interpretarse matemáticamente» (18). Él lo supo desde el primer día, él ahora lo sabía, su código estaba ya descrito. Aun así intentó correr como hacía John Howell en el cuento de Julio Cortázar. Casualmente ambos personajes se sienten mejor consigo mismos cuando llegan al puente; no obstante, ninguno de los dos finalmente se salva, tanto John como Sebastián son absorbidos por el monstruo de lo real.

> Giró hacia la izquierda, dio dos pasos ágiles y, antes de que los policías pudieran reaccionar, se encaramó en el pretil. Besó la amatista. Rogando que, al menos ese instante, no hubiera una cámara fotográfica o una filmadora esperándolo agazapada en busca de su sombra ya pronto sin sustancia, se lanzó a ese vacío en forma de barranco que lo separaba del río –una garganta profunda–, los eucaliptos en los bordes como desolados alabarderos oficiando un rito funerario. (238)

Finalmente, todo su mundo se desvanece en el aire lleno de partículas tecnológicas o digitales. La *Niebla* del futuro termina con el presunto suicidio de su protagonista, después de que desaparecieran todos sus personajes, no quedaba sino la desaparición inmediata de Sebastián. De esta forma, cuando el protagonista empieza a percatarse de lo que sucede, el mundo entero empieza a temblar. Lo que la Ciudadela esconde es el secreto de la vida, de la ilusión, de lo que los autores clásicos han denominado el sueño de una sombra o el sueño de la vida o la madera de los sueños (Quinziano, 1998: 135).

Cuando Sebastián conoce la auténtica verdad, que su vida es la batería de ensueño de alguien superior, no es capaz de superarlo y entra en crisis, por eso huye, corre, escapa. No es verídico que un ser superior se encuentre entre los cables celestes que circundan el cielo de lo onírico más allá de lo real. Si hubo un día en el que nuestro personaje creyó que los sueños son nuestro aliento de vida y que solo podremos salvarnos a través de ellos, en esta ocasión dejará de creer, porque a sus ojos se les

revela una realidad mucho menos existencial, una realidad más viva y más cruel de la que él nunca podría soñar jamás. Sebastián se enfrenta en última instancia a un mundo poblado de fórmulas matemáticas y cables y píxeles y códigos informáticos. La era de la información y la comunicación que nos propone el autor boliviano llega a cruzar la frontera de los entornos que nos proponía ya Echeverría Ezponda (2003). Su unión no es más que una fusión de las redes vía Internet vía digital. El mundo real y el mundo virtual confluyen en la novela para dar lugar a una cibersociedad, como si el autor estuviera construyendo un juego de rol en el que cada uno de sus personajes pudiera decidir entrar y salir del programa a su antojo, como sucede en la trilogía *Matrix* o en el anime *Sword Art Online*. En dichas creaciones los personajes son capaces de saltar entre los mundos posibles que el creador demiurgo les propone, al igual que en *La historia interminable* de Michael Ende. En esta ocasión, en la nuestra, en la de *Sueños Digitales*, Sebastián percibe por primera vez que es la parte de un todo, pero igual que les sucede a los personajes iniciáticos en las obras *cyberpunk*, se toman la noticia con angustia y desesperación. No entienden que su vida no sea más que una ilusión, que su vida esté controlada, como si el destino existiera para sostener el punto de apoyo de su vida.

En esta línea, la prematura ciencia ficción que nos presenta el autor llega a desencadenar una relación inmediata con la física de la inmortalidad de Tipler (1996), el cual plantea una teología basada en la metafísica de los ordenadores. Como bien hemos dicho, Tipler (1996) presenta una teoría basada en el materialismo científico, a través de la cual defiende que la vida está guardada en un ordenador mucho más grande (superior) por medio de códigos y datos. Por lo tanto, a partir de esta teoría, podría defenderse la inmortalidad de la existencia, no tanto como algo arbitrario, sino más bien como algo selectivo. La naturaleza misma estaría construida a través de códigos informáticos y, por ende, al final ese demiurgo creador reconstruiría nuevamente la vida a su antojo, como sucede en *Sueños Digitales*, como sucede con Sebastián y con el resto de personajes de esta historia en Río Fugitivo.

Asimismo, todo el espacio de la novela queda concentrado en un único punto que abarca todos los puntos, como el aleph borgeano. Río Fugitivo es la ciudad por donde pasa el cauce del río Fugitivo, un río que en otra vida y en otro mundo fue el río Rocha de Cochabamba. Dicho río da nombre a la ciudad que Roby inventó un día cualquiera de su adolescencia que caminaba por el río, percatándose de la suciedad que

había en el río, un lugar por el que rondaban los mendigos, pues estos dormían debajo de un puente. La ciudad que Roby diseñó en su mente ese día cualquiera dio lugar a una invención, a la vida de Sebastián y a la del resto de personajes que residen en la ciudad. Sin embargo, no es la misma ciudad la de Sebastián que la que imaginó Roby. Este inventó una ciudad utópica y maravillosa donde el río no estuviera cubierto de suciedad, una ciudad sin mendigos, sin crisis, sin huelgas, sin manifestaciones, una ciudad en la que todos sus ciudadanos tuvieran empleos y reinara la paz y la felicidad.

Pero la ciudad de Sebastián no es así, la ciudad de Sebastián se asemeja más a la ciudad de Roby, a la Cochabamba real de Roby. En esta ciudad de Río Fugitivo habita una atmósfera agobiante y maldita que absorbe a sus personajes. Roby creía en una ciudad utópica; no obstante, su idealización fue sacrificada en el mismo momento en el que intentó llevarla a cabo.

En este sentido, nos encontramos con una ciudad que está siendo modificada debido al carácter político, es decir, debido a las nuevas intenciones de las figuras políticas por ganar votos y por cumplir con sus misiones por y para el pueblo:

> Las aceras estaban relativamente limpias y el alcalde, como parte de su proyecto "Para Recibir al Nuevo Milenio", había cumplido su promesa de reverdecer el paisaje urbano (se habían plantado sauces llorones y jacarandás en las jardineras de las avenidas e instalado en las plazas fuentes que despedían chorros de agua en los que se posaban los arcoíris y los colibríes). (21)

Sin embargo, la mente del pueblo no cambia, la mente del pueblo nunca cambia. Por esa misma razón nos encontramos en la novela el eco de una ciudad que no existe más allá de los ojos de sus ciudadanos:

> Una nueva ciudad florecía a sus ojos entre el ajetreo de librecambistas ofreciendo dólares y vendedores informales con sus carretillas llenas de jeans Calvin Klein falsificados en el Paraguay y Gameboys sin sus cajas y jugosos duraznos de Carcaje. […] A media cuadra de la librería Libros, todavía una mujer vendía ediciones fotocopiadas de *La casa de los espíritus*. (21-22)

Sueños Digitales nos sirve para entender el proceso utópico y distópico de una ciudad imaginada. Río Fugitivo nació como una utopía, pero sus personajes están condenados a su residencia permanente dentro de los muros de la ciudad, sin poder alejarse de los puentes que superpone el agua del río Fugitivo para salir de esta, lo mismo que sucede en *El show de Truman*. No obstante, a nuestro protagonista le

conceden la libertad de poder asistir a la Ciudadela, un espacio alejado de la ciudad, en el lado de allá, pasado el río, donde los creadores demiurgos se dedican a manipular la información y la comunicación del pueblo. Al fin y al cabo, se dedican a controlar la vida de sus ciudadanos. Sebastián tiene acceso a este lugar y a esta información, lo cual desencadenará la tragedia definitiva de la obra.

En este sentido, la mayor desilusión que podría imaginar nuestro personaje es la desaparición absoluta de la historia, de su historia, de su mundo real. En este descenso infernal, Sebastián se encuentra dentro de un sueño digital que finalmente se convierte en pesadilla. Río Fugitivo es una ciudad cerrada, como si el cielo estuviera construido mediante una fila infinita de cables o como si todo el cielo fuera una pantalla o una cúpula que sirviera a los de arriba como espectáculo o modelo simulado. Esto nos hace pensar en que la ciudad de Sebastián no es más que un escenario sobre el que se está llevando a cabo una representación. Como el teatro del mundo de Calderón, los personajes simulan ser algo que no son durante toda la historia, aunque terriblemente Sebastián sea el único que no tenga la conciencia despierta, tal vez él sea el único que no sepa qué es lo que está sucediendo, o puede que nadie lo sepa.

Por ello, si tenemos en cuenta que la utopía es el ideal y la distopía la posibilidad, Sebastián cae en la cuenta de que lo único que existe realmente es una cadena de despropósitos que le llevan a imaginar una realidad ajena. De ahí que se produzca una temida caída del tiempo en las profundidades de la mente de nuestro personaje, donde su mundo, ya sea real o no, se vuelve árido y tenebrista. Lo que antes era ordenado y verdadero, de repente se convierte en abrupto y condenado. Para Sebastián, una eternidad en Río Fugitivo es su peor castigo, ya que nuestro personaje no está preparado para ello.

Esta idea final que condena toda la obra nos lleva a pensar en la distopía universal de George Orwell de *1984*, una obra cargada de manipulaciones, como la que estamos aquí analizando. Igual que en *Sueños Digitales*, en la obra del autor británico nacido en la India, nos encontramos con «amenazas electrónicas a la intimidad, utilización abusiva de los medios de comunicación, subversión del lenguaje, guerras permanentes, etc.» (Calvo Hernando, 1983: 127). Cada una de estas características que definen la novela de Orwell definen muy bien nuestra novela ya que atentan sobre la intimidad del personaje cuando manipulan sus fotografías de la boda, durante toda la

obra se utiliza el ordenador para cualquier acción, durante toda la obra se lleva a cabo una subversión continua del lenguaje y de las leyes naturales, así como una continua crisis política y social. Así pues, encontramos una analogía clara entre la obra de Paz Soldán y la de Orwell: «no se libraban de lo digital: una auténtica pornografía de efectos especiales» (54).

De esta manera, igual que en la novela de Orwell, nos encontramos frente a una sociedad que está controlada y manipulada desde arriba. Cada uno de los movimientos de nuestros personajes está vigilado y monotorizado por un ser superior, por un diseñador gráfico que está por encima de las posibilidades de Sebastián, por un Gran Hermano. Este ser superior es sobre el que se cierne el ideal político, él lo controla todo y para él todo es utopía porque es su creación, él mantiene en lo alto de los cables un manejo de cuerdas digitales que le sirven para controlar los pasos de los personajes de su ciudad, de la ciudad de Roby.

Como bien dijo Zygmunt Bauman (2012), «la desconfianza generalizada se ha convertido en un sistema de un mal que aqueja a la sociedad a múltiples niveles» (176). En este sentido, Bauman se refiere a que la sociedad se plantea cierta manipulación desde distintas perspectivas, desde diferentes puntos de los sectores sociales. La misma reacción sostiene a Sebastián, quien empieza a dudar cuando escucha las grabaciones internas de Montenegro. Sebastián siempre sintió desconfianza, pero fue durante toda su vida una desconfianza sana en la que ni siquiera él creía, pues había perdido la fe en el sistema, como todos los demás personajes. Por eso quizá ninguno de los personajes dio nunca auténticos problemas, ya que todos jugaban con un papel, todos tenían su discurso ya preparado, la obra de teatro estaba escrita, como en la teoría de Tipler (1996), todo lo que tiene un principio tiene un final.

De ahí que la crítica haya encontrado en *Sueños Digitales* todo un muestrario de culturas de masas y de universos tecnológicos. Dentro de Río Fugitivo se levanta el esqueleto de una ciudad fantasma que manipula los medios de la información y la comunicación por medio de las redes digitales. No es casual que se dé pues un escándalo mediático más allá de los muros visibles o invisibles de la ciudad y más allá del río, pues según Jesús Montoya (2007),

> el *theme* de la posthistoria está fuertemente representado en la novela. *Sueños digitales* sugiere la idea de un fin que ya ha tenido lugar, la percepción de que la propia contemporaneidad se ha convertido en una especie de diferido de una realidad ya extinta y reciclada hasta la extenuación a través de sus imágenes, como sugiere la teoría posmoderna. (s.n.)

En este sentido, nos encontramos en *Sueños Digitales* ya con un autor que ha conseguido reunir en su literatura todo un elenco de posibilidades mediáticas y tecnológicas, abogando por el debate que iniciara Eco (2011) entre apocalípticos e integrados, en el cual los unos imaginaran el final de una literatura y los otros imaginaran una fusión entre lo literario y lo digital. Por ello, el autor ha conseguido demostrar que el universo digital puede ser una herramienta narrativa más con la que jugar y construir historias (Martín Gómez, 2014), donde nos encontramos no solo una literatura alterada por cambios mediáticos, sino que también nos encontramos con una literatura que, según Jonatán Martín Gómez (2014), «ejemplifica el proceso por el cual el arte escrito evoluciona frente a nuevos desarrollos en la tecnología de la representación» (303).

En definitiva, el personaje de Sebastián decide cruzar el límite que le separa del mundo real para ser absorbido por el monstruo que le lleva persiguiendo durante cada una de las páginas del libro. La única salvación posible que encuentra nuestro protagonista es la de lanzarse al río de lo no real, a la boca de la criatura, pues «en *Sueños Digitales*, el suicidio ya no existe en su dimensión simbólica, es absorbido y asimilado por la esfera de lo semiótico y es por eso que el intercambio ya no se establece» (von Werder, 2015: 96).

Todo lector contempla la ventana de Sebastián como si se tratara de una ventana corriente en un edificio corriente. Sin embargo, hemos de entender la ventana de su despacho como una pantalla y lo que ve el protagonista a través de ella como un escenario. Sebastián cumple el papel de espectador frente a un mundo convertido en simulacro. Todos somos actores, todos somos simulaciones. Vivimos y morimos como sucede con sus Seres Digitales. Somos parte de esos sueños convertidos en invención. En otras palabras: somos la propia ficción en un escenario maldito donde todo acaba, pues toda la vida es sueño y los sueños, sueños son.

4.3.3 UN PASEO HACIA EL PARAÍSO (AL ALCANCE DE SU BEATRIZ) EN *LA MATERIA DEL DESEO*[79]

La materia del deseo se publicó en 2001 y es la novela que apareció después de *Sueños digitales*. Hay que decir que después de aventurarse a escribir sobre la narrativa de los simulacros (Montoya, 2013b), el escritor boliviano sorprende con una novela sobre la globalización y los deseos del pasado, del presente y del futuro. Tampoco se queda atrás con esta obra pues, en nuestra opinión, se trata de una de las novelas más críticas que tiene publicadas el autor.

Tras *Días de papel*, *Alrededor de la torre*, *Río Fugitivo* y *Sueños digitales*, Paz Soldán demuestra su talento narrativo para inventar universos ficticios con *La materia del deseo*, una novela global para un tiempo global en un espacio global.

La novela está construida en dos tiempos narrativos, por lo que podemos decir que la novela en realidad son dos novelas: por un lado la materia y por otro el deseo. En esta línea, la historia nos conduce a la vida de Pedro Zabalaga, un profesor universitario en Madison que, debido a una relación con una alumna, decide dejarlo todo y marcharse a Río Fugitivo para purgarse de sus pecados. La excusa que pone en la Universidad es que debe marchar a su ciudad natal para investigar acerca sobre su padre, el autor de *Berkeley*, una novela simbólica que le ayudará a saber quién fue su padre realmente.

Por esta razón decimos que la novela en realidad son dos novelas, porque la primera recorre las calles de Madison y la segunda las calles de Río Fugitivo. Tal y como aseguraban Fuguet y Gómez (1996), los autores de McOndo escriben para el mundo entero, no solo para una región concreta, pues Latinoamérica no tiene fronteras. En esta línea, Paz Soldán muestra en su quinta novela una expansión total de ese ideario que venimos trazamos. En *La materia del deseo*, Paz Soldán representa lo utópico y lo distópico mediante la dicotomía Norte y Sur, mediante Estados Unidos y Bolivia, mediante el desarrollo y el subdesarrollo. El autor rompe las fronteras globalizando el lenguaje y globalizando los puentes entre el civilizado y el bárbaro. Establece además la vida y la muerte a partir de sus personajes a través del tiempo y del espacio. Pensamos pues que se trata de una de sus grandes novelas, ya que vemos la literatura del autor en todo su esplendor jugando con lo real, lo simbólico y lo imaginario.

79 En este apartado, si aparece la página suelta, sin referencia bibliográfica, nos estaremos refiriendo a Paz Soldán (2002).

La novela se estructura en once capítulos y un epílogo, el cual sirve de desenlace para unir las dos realidades que el autor nos presenta. En los capítulos impares nos encontramos con Pedro Zabalaga, quien investiga la vida de su padre para escribir un libro sobre el que honrará su memoria. Estos capítulos suceden en Río Fugitivo, la ciudad infernal a la que siempre vuelve nuestro autor. Además, la acción de los capítulos impares podemos decir que se lleva a cabo en un tiempo presente. No sucede lo mismo con los capítulos pares, los cuales son recuerdos de ese Pedro investigador. De esta manera, en los pares nos encontramos con un Pedro profesor en el Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Madison, el cual se enamora de Ashley, una alumna que está prometida con Patrick. Los capítulos impares se desarrollan a raíz de toda esa trama política y social que nos presenta el autor, una trama simbólica y metafórica a la vez, pues de algún modo el autor critica con esta obra la realidad social que vive el pueblo boliviano en la actualidad de aquel momento. Por otro lado, los capítulos pares se desarrollan a raíz de la trama romántica que vivirá el profesor con Ashley. El lector se enfrenta a dos situaciones totalmente diferentes; sin embargo, son dos situaciones que no pueden convivir la una sin la otra, ya que las dos son causas y consecuencias de todo lo anterior. Las dos realidades se hallan en una misma línea temporal y espacial que se entrecruzan entre sí una y otra vez, pues como veremos, el norte y el sur se necesitan igual que el *ying* y el *yang*.

Por último, en el epílogo de la novela, el escritor cierra sus historias, aunque en cierto modo no termina de hacerlo, pues el lector siente que su protagonista debe regresar de nuevo a Río Fugitivo y quedarse a vivir allí, a pesar de que es consciente de que tiene su vida en Madison. El lector sabe que Pedro debe indagar y buscar, pues igual que los personajes del libro, se encuentra en un mundo global donde ni siquiera él mismo se siente ciudadano de un mismo lugar, al fin y al cabo, se siente ciudadano del mundo. El autor representa muy bien un intento de fuga mediante el cual el lector se identifica rompiendo los límites entre una realidad verdadera y otra simbólica, viajando de un lugar real (Madison) a otro no real (Río Fugitivo) con solo coger un avión, igual que sucede en el viaje de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo.

Por tanto, la obra es un descenso al infierno de su universo poético en busca de sí mismo:

> Esta ciudad es mía, pero el aeropuerto es nuevo, recién inaugurado, oloroso a pintura fresca y fundas de plástico, y los paisajes cambian y se alejan cada vez más de mí. Ese es el precio que pagas cuando partes: los objetos no se quedan donde los dejaste, los amigos difuminan tu recuerdo apenas les das la espalda, los parientes no te vienen a buscar porque los tenues lazos se estiraron en la distancia y terminaron quebrándose. (11)

Así empieza la obra, con un descenso, con un aterrizaje, en el nuevo aeropuerto de Río Fugitivo, demostrando con sus palabras que hasta la periferia del mundo se está centralizando. Por otro lado, el libro acaba con otra escapada, con el regreso de Ulises a Ithaca, cuando Pedro ya ha terminado en Río Fugitivo (o cuando Río Fugitivo ha terminado con él), decide marcharse nuevamente del mismo modo que vino:

> No quería pensar. Solo deseaba alejarme lo más pronto posible de Río Fugitivo, escaparme de esa ciudad como lo había hecho antes de Madison, como si una cualidad que acabara de descubrir en los espacios que habitaba fuera su capacidad para expulsarme de ellos como si se tratara de una maldición, o mejor, parecía que una de mis cualidades fuera a escapar de los espacios que habitaba como si ello significara el fin de mis pesares. (299-300)

Como si la frontera sureña fuera un límite de ruptura entre el mundo real y el mundo de la ilusión de lo supraterrenal (Roas, 2016), el protagonista de esta historia viaja en avión para cruzar los límites del bien y del mal. El submundo de Río Fugitivo lo recibe como si fuera un extranjero (Córdoba Cornejo, 2005), como si no hubiera nacido allí. Su mente se ha globalizado y, aunque su propia ciudad natal esté en proceso de cambio, no lo recibe como tal (Castells, 2005). Todo sigue prácticamente igual que como lo dejó la última vez que estuvo allí: su Tío David sigue escribiendo crucigramas, su amiga Carolina sigue acordándose de él, la situación política del país no pasa por su mejor momento, etc. La realidad social de Río Fugitivo continúa autodestruyéndose sin que esta termine de culminar. Cuando él era pequeño, terminó por dedicarse a la cuestión política liderando una revolución que nunca fue tal. Su madre siempre quiso vivir al margen de los cambios, ella era más tradicional, ella solo quería vivir, igual que su tío David, el cual se ganaba la vida con sus crucigramas. Por otro lado, la mujer de tío David, la tía Elsa, tenía pensamientos más afines con su padre, el cual también se llamaba Pedro. Muchos se preguntaban cómo podían estar juntos Elsa y David, ya que él era un hombre de su casa, sin ideología política, alguien que solo quería vivir tranquilo y en paz, sin problemas. Por el contrario, tía Elsa era la revolución

personificada, alguien que siempre quería viajar y buscar el lado bueno de las cosas. Tanto Elsa como Pedro estaban empeñados en querer cambiar el mundo: acabar con la corrupción, con la dictadura de Montenegro, con la violencia y con el mal en Río Fugitivo.

El escritor de *La materia del deseo* critica por un lado el pensamiento social y global de la revolución y del cambio (Toro, 1997) y por otro alude al pensamiento del conformismo y de la tradición (Paz Soldán, 2002). Vemos pues en Río Fugitivo una alegoría del mundo, donde los revolucionarios representan la parte de la sociedad que quiere avanzar hacia delante, mediante una transformación social, política, económica, científica y tecnológica, como es el fenómeno de la globalización (Bauman, 1999), lo cual implica una ruptura de las fronteras físicas (Martín-Barbero, 2002). No obstante, el tío David y su propia madre junto a los otros ciudadanos que no participan en el cambio representan a la otra cara de la moneda, la parte de la sociedad que no quiere avanzar, que se conforma con sobrevivir y que no necesita sentirse aceptado por ningún país desarrollado o por ninguna potencia mundial. Estos segundos piensan que vivir de la tradición es lo mejor porque si han podido llegar hasta ahí, van a poder enfrentarse a todo lo que les venga. Sin embargo, como vemos en la novela, anclarnos en el pasado no nos va a ayudarnos a enfrentarnos a los problemas del presente (Fernández Porta, 2007) y mucho menos a los problemas del futuro (Mora, 2007). Paz Soldán nos presenta un país envuelto en huelgas, revoluciones y manifestaciones itinerantes, un país que está siendo arrastrado por una diferencia de clases.

No obstante, aunque son pocos los que quieren cambiar el transcurso de la historia, la investigación de Pedro le lleva a conocer ciertas personalidades que de algún modo o cumplen el mismo rol que él, intentando sacar viejas verdades a la luz, o cumplieron en su momento un rol importante en la revolución. Por un lado, se encuentra con Ricardo, y por otro, con Jaime Villa. El primero es productor televisivo en el canal *Veintiuno*, este intenta engañar al protagonista con supuestos propios para que piense que su familia es la culpable del mal en Bolivia. El segundo es el hombre en el castillo, o en la casona. Jaime Villa es un capo de la droga que ha ganado mucho dinero ilegal y se ha ganado además mucha fama por ayudar al pueblo, pero sin el pueblo. Se le ha denominado el Robin Hood boliviano. Este le dará sus memorias al protagonista para que las analice, además de intentar convencerle de cosas de las que tampoco está seguro,

pero aun así las piensa y, por lo tanto, son ciertas para él y todo el mundo que le rodea. De esta forma, Río Fugitivo y su gente intenta estar por encima continuamente de Pedro Zabalaga. Este llega a la ciudad para huir de Madison y poder centrar toda su capacidad de atención en investigar la figura de su padre, el autor de *Berkeley*. Sin embargo, nadie se lo pone fácil, ya que partiendo de que no queda claro realmente qué sucedió el día de su muerte y de que en la novela tampoco se refleja todo lo que su autor quiere explicar, nadie le cuenta las verdades como verdades. Incluso su tío parece que habla en clave, demostrando cierta locura en su soledad: «Solo colecciono objetos que permiten comunicarse a distancia. Porque, ¿sabes? Esa es la mejor manera de comunicarse. A distancia. La presencia de la gente solo obstaculiza la comunicación» (289). O incluso Carolina, su íntima amiga, en la que confiaba plenamente, hasta que se entera que se ha estado viendo a escondidas con Ricardo: «Todo este tiempo –continuó– he estado viendo a Ricardo. Comencé a salir con él un par de meses antes de que llegaras. Nada formal, pero salíamos» (257). Al final, parece que no puede fiarse de nadie en Río Fugitivo, y cuando el protagonista se percata es cuando decide marcharse de nuevo a Madison, cuando deja de confiar en todo su entorno, cuando le niega la confianza a su tío: «[„„] ¿Me crees o no? […] No –dije enfático–. No te creo» (297). El protagonista de *La materia del deseo* deja Río Fugitivo condenando a todos los demonios del infierno.

Por otro lado, notamos una diferencia atronadora entre los personajes de Río Fugitivo y los de Madison. En el norte vemos la civilización, opuesta a la barbarie que nos muestra en el sur, es decir, nos encontramos frente a la dicotomía clara norte-sur: «Este concepto no expresa una configuración geográfica, sino otra política y social. La principal división es la existente entre las naciones industriales prósperas y poderosas […], y los países más pobres y menos poderosos […]» (Castells, 2003: 21). En Madison se nos presenta a un elenco de personajes relacionados con el mundo académico: profesores y alumnos. En Estados Unidos vislumbramos el orden y el mundo civilizado, sin guerras, sin alusión a las malas políticas del país, sin revoluciones ni guerras (Mannheim, 1996). El mundo entero pende del norte, o al menos lo tiene como modelo a seguir. Es en ese norte donde Pedro (padre) huyó del sur y es a ese norte al que pretendía volver a escapar antes de su muerte. En el norte viven Ashley, Patrick, Yasmín y Joaquín, aunque también vive Clavijero, el cual representa la tradición más norteña. Los estudiantes y los profesores representan el intelectualismo y el buen saber. Sin

embargo, hay una cuestión importante que el autor refleja en más de una ocasión: la perspectiva. En este punto, hay que traer a colación la cuestión de los estudios culturales, algo con lo que juega Paz Soldán en la obra. Esto es: ¿Estudiar Latinoamérica desde fuera o desde dentro?

> –Es ideal para mí. Vivo lejos de mi país, pero estoy más en contacto con él y el continente de lo que estaría si viviera allá. Tengo tiempo para dedicarme a lo que me gusta. Allá no podría, tendría que tener seis profesiones para sobrevivir, enseñar cuarenta horas-aula, escribir artículos para la página editorial, etcétera. Terminaría abriendo una tienda de importación de computadoras.
> –Very convenient, ser latinoamericano de lejos.
> –Vivir allá es un cotidiano acto de fe. (106)

Por lo tanto, por un lado tenemos el norte y la civilización, por otro tenemos el sur y la barbarie, por un lado tenemos el norte y el paraíso, por otro tenemos el sur y el infierno, etc. La dicotomía norte/sur engloba todo lo bueno por un lado y todo lo malo por otro, pero: ¿Cuándo se desmorona todo? Cuando se intenta vivir en el sur actuando como si viviera en el norte y cuando se intenta vivir en el norte actuando como si viviera en el sur. Cada espacio tiene su personaje y con él su cuerpo y su mente, pues en el momento en que entran en contacto, se desencadena una colisión entre la materia y el espíritu y el protagonista necesita huir: «Debemos unirnos para enfrentar al coloso del Norte, somos espíritu mientras ellos son materia» (49).

Asimismo, analizaremos detalladamente las dos novelas paralelas, siguiendo el orden cronológico de la historia, centrándonos primero en los capítulos pares, que representan el pasado y el motivo del descenso al infierno de Río Fugitivo, pues como bien dice Ashley cuando se enamora de Pedro: «Esto no ha ocurrido, ¿vale? No aquí. Pertenece a otro mundo. Uno en el que solo vivimos tú y yo» (161).

De esta manera, Paz Soldán nos traslada a Madison, a Berkeley, a un recuerdo. En el primer recuerdo del libro, nos presenta a un Pedro Zabalaga aún desconocido. De él sabemos que se dedica a la investigación política latinoamericana, siendo él «especialista en política moderna y contemporánea de América Latina, con énfasis en el Cono Sur y en la región andina» (41). Ya al principio del libro evoca a Río Fugitivo como una forma de paraíso, como un intento de escapada de un panorama extranjero, aunque no descarta la posibilidad de que Madison se convierte en su nuevo espacio paradisíaco: «esos dos soleados paraísos: el Río Fugitivo de los fines de semana de

parrilladas y fútbol, y la Berkeley de librerías y cafés» (46). En este primer acercamiento aparece una primera comparación interesante, como es la relación existente entre América y Latinoamérica, entre globalización y tradición, entre localismo y centralismo, entre desarrollo y subdesarrollo. El autor trae a colación a dos personalidades clásicas: «Ariel y Calibán» (49). En palabras de Pablo González Casanova (1953), Ariel representa el progreso y Calibán representa el orden, pues «fueron el Dios y el Diablo de la historia» (18). En América la tradición iba de la mano del orden y, por el contrario, el liberalismo iba de la mano del progreso. De ahí que el civilizado buscara el progreso y el bárbaro el orden, de ahí que Ariel fuera el emblema de la civilización y Calibán el emblema de la barbarie. En este caso, se refieren a Ariel como símbolo del norte, del que quiere cambiar y evolucionar, de la civilización, de ahí que centrara la trama de Madison en el mundo académico, ya que lo único que podrá salvar al hombre será el conocimiento. Por otro lado, hacen referencia a Calibán como símbolo del sur, del hombre que prefiere ahogarse en sus costumbres y en sus tradiciones antes que globalizarse. Aun así, diremos que Paz Soldán juega con los dos extremos, buscando un punto intermedio a lo largo de la novela entre los dos territorios. Por ello, Pedro Zabalaga dará a conocer el pueblo boliviano en sus clases: «¿Cuándo has oído nombrar novelas bolivianas? Merece más difusión, ya verán por qué. Y les prometo que no es solo cuestión filial» (51).

En este primer capítulo también se cruza con su guía demoníaca, aquella que romperá sus esquemas en Madison. Ashley será el motivo narrativo primero de su estancia como profesor. Ella será la excusa perfecta para descender al infierno de nuevo. Si en Madison lo normal es el progreso, ella será su pecado capital y su dragón-princesa. Con ella hallará imágenes del incendio que hasta ahora habían estado en calma. Así pues, si Ashley es la adolescente europea que viene a Estados Unidos en busca de conocimiento, también representa al hombre europeo que busca colonizar y romper la vida del hombre americano: «La felicidad es un sentimiento muy simple» (54), pero al final nada es tan simple como parece.

En la próxima esfera, Pedro se acerca más a Ashley. Su historia empieza a convertirse en un fetiche literario donde ella se transforma en un deseo inalcanzable y pecaminoso, igual que lo fue Lolita para Vladimir Nabokov (1899-1977). Esto le sirve al autor para seguir criticando conjuntamente la situación política en América Latina y

el germen de la globalización: corrupta civilización occidental, revoluciones latinoamericanas, discursos utópicos, falta de compromiso, etc. Ashley y Pedro intercambian ideas sobre políticas sociales y literatura. De esta forma, si ella representa el pensamiento europeo y él el pensamiento americano, su prometido Patrick representa la idea asociada a los dos, es decir, la transculturación. Curiosamente, «enseñaba un discurso básico y trataba de convertir en libro su tesis sobre el fenómeno de la transculturación en Chiapas» (97). No es casualidad, por tanto, que Patrick estudie el acercamiento entre las dos identidades, pues él apenas aparece en la historia, se dedica a investigar el comportamiento antropológico sin intervenir: «intentamos comportarnos como si no existiera, o mejor, como si existiera en un universo paralelo» (98), o, dicho de otra manera, «como si no quisiéramos que ambos mundos se tocaran, acaso para mantener la pureza de uno y la corrupción de otro (¿cuál de ambos era el puro, cuál el corrupto?» (98).

Ashley además sentía un afán enorme por los nuevos avances tecnológicos, algo que es de esperar teniendo en cuenta que el hombre europeo se sentía maravillado con todo lo nuevo, con aquello que era descubierto y con lo que él mismo descubría para después ponerle un nombre. A este respecto, Borges no le interesaba a Ashley, pero en el mundo que ella y Pedro compartían, podía referirse al autor argentino «en el terreno de lo fantástico» (108), pues el autor de los espejos le servía a nuestro protagonista para construir un universo paralelo en el que se encontraban solos él y ella.

La siguiente esfera es el origen del abismo. Por fin hubo contacto físico entre los dos. Pedro dejó entrar en casa a la conquistadora, como si fuera una Malinche sacrificada. En este punto, llama la atención a Ashley que alguien nacido en Latinoamérica no tenga nada de Latinoamérica en casa: «No hay Bolivia en las paredes» (157). Sin embargo, Pedro demostró ser parte del mundo con su alegato: «Las paredes están hechas para poner los cuadros que te gustan, no para profesar tu nacionalidad» (158). De esta forma, critican ambos el sentimiento de nación y el sentimiento de pertenecer a un solo lugar para ser de algún modo ciudadanos del mundo: «Debe ser raro vivir en un país como si no vivieras en él» (169). Algo que a nuestro protagonista agrada, teniendo en cuenta que ha sido capaz de viajar de norte a sur siempre que ha querido para después volver, rompiendo pues las fronteras físicas y espirituales.

Esta parte de la historia le sirve a los dos personajes para hablar sobre *Berkeley*, la novela que escribió su padre y que representa las memorias de este, aun en clave. Por primera vez Pedro alude a ella como una forma de encontrarse a sí mismo, aunque en el fondo se engañe y piense que está buscando sus orígenes en la obra: pensando en su padre como en un héroe de mentira y en su madre como en una mujer a destiempo. Cuando Ashley se refiere a la novela dice que «está llena de salamandras» (180). Esto significa que hay una gran cantidad de elementos en clave o de cuestiones sin resolver, pues la salamandra es aquel reptil que es capaz de fusionarse con el entorno y simular algo que no se es. La novela estaba repleta de ellas, por eso Pedro nunca terminó de entenderla. Por otro lado, los amigos de Pedro, Yasemin y Joaquín, representan los estudios culturales o cómo estudiar Latinoamérica desde la propia Latinoamérica. Aunque ellos estudian desde Estados Unidos, viajan a menudo por el continente para hacer trabajo de campo, algo que Joaquín define como «explorar formas de alianza trasncontinentales entre el Norte y el Sur» (185). Es interesante cómo estos personajes se cuestionan lo que significa ser de Latinoamérica, igual que hace Volpi (2004). Patrick interactúa con Pedro en una fiesta de disfraces, quienes hablan acerca del mundo rural en Latinoamérica: «–Debe haber indígenas en la ciudad. /–Muchísimos. Pero no es lo mismo» (186). Este tema descalificó a Pedro según Patrick, pues él pensaba que no era lo mismo opinar sobre algo que se había experimentado que opinar sobre algo que solo se había leído, a lo que Pedro respondió: «Soy muy urbano, pero no creo que eso me descalifique. Tampoco sé bailar salsa. Y jamás he visitado las minas» (187). Nuevamente, tenemos una visión radical de lo que representa la distinción entre una visión global y una visión localista. Así comenzó a forjarse la investigación de los estudios culturales, o cómo estudiar una geografía concreta: desde fuera o desde dentro. Esto es algo a lo que ya hemos aludido y a lo que nuestro autor remite una y otra vez en la novela. La globalización no es más ni menos que el motivo literario de toda la obra, pues el amor y la política tan solo son dos excusas que le sirven al protagonista para gestionar su centralismo ideológico.

Al final de este último episodio, Pedro decide cortar de raíz con Ashley, con la cual no vuelve a tener contacto hasta que en el siguiente capítulo, el día de la boda, recibe una llamada de ella. Ashley le llama porque no puede terminar la relación así. Esto se presentía, Pedro volvería a caer en los brazos de la endemoniada, pues su

Alejandra no le dejaría marchar así como así. La Malinche vendió su alma para dejar entrar al extranjero, igual que ha hecho Pedro. Este no decide su camino, los pasos los marca ella, por mucho que él piense lo contrario.

Ya en la última esfera, en la quinta, Ashley siente amor confuso hacia Pedro. Su relación se ha convertido en una obsesión mutua, ya ninguno de los dos se centra en su vida. Los mundos se desmoronan igual que lo hizo Macondo, de la misma manera que sucede con el incesto de sus protagonistas, aun sabiendo que estos no debieran quedar, volvían a verse: «Sin remedio, sin condiciones» (268). El infierno absorbía su vida, Pedro ya no controlaba sus pasos, era sin duda una marioneta del amor y de su falsa Beatrice. Por eso decidió pedir el siguiente semestre libre, para centrarse en lo único que podrá salvarle: su tradición, su historia, sus orígenes, su utopía, como la de América, *Berkeley*, la vida de su familia. Pedro necesita volver a Río Fugitivo para que la soledad acabe con el demonio que le ha arrancado la vida. Así pues, Patrick se enteró de la relación que mantenía Ashley con Pedro, lo cual fue el desencadenante final para que este decidiera dejar Madison por un tiempo: «–¿Y ahora qué hacemos, Little Ear? / Nos besamos con ardor y ternura. Supe, una vez más, lo que ya sabía: con miedo y todo, nunca había estado enamorado de nadie como lo estaba de Ashley. Ella era la mujer para mí» (277).

De esta forma, tuvo un aliciente vital antes de que llegara la muerte de la relación entre ambos. Se besaron la Malinche y el conquistador para no volver a verse nunca más, pues este fue el momento en el que Pedro huyó a Rió Fugitivo, ya que esta había conseguido su objetivo, que era colonizar al hombre americano, con su amor, con su engaño, con el mal y con la traición: «[…] me fui a Río Fugitivo sin despedirme de Ashley. Era la mejor decisión, tanto para ella como para mí. Confiaba en que la distancia ayudaría al olvido. Deseé que me perdonara. Estaba seguro de que no lo haría» (277).

La huida de Pedro continúa en el descenso de Río Fugitivo, ya que para viajar al Sur hay que descender, igual que desciende el avión al aterrizar:

> Uno vuelve de los viajes con los bolsillos llenos, con otros saberes y otros olvidos, contaminado y dispuesto a contaminar, para que lo que se deje de ser más rápido de lo que suele dejar de ser, para que el reino de lo temporal clave de una vez por todas sus garras en este mundo. […] "Y en ese instante supieron al unísono, de una vez por todas y para siempre, que pronto serían aquello para lo que habían nacido y que mil permutaciones habían ocultado: ceniza". (12)

Tras su llegada, Pedro se percata de que su tío se ha olvidado de él. Por lo que vemos un primer acercamiento fracasado hacia la ciudad de los murmullos. Ni siquiera su familia le da importancia a su llegada. Por otra parte, durante los capítulos impares, que son los que dedica Paz Soldán a Río Fugitivo, el protagonista compara los hechos del presente con evocaciones propias del pasado o, incluso, situaciones vividas en la política del país, ya que en su presente más inmediato Pedro Zabalaga dedicará su estancia en Río Fugitivo a investigar la figura de su padre y, por ello, la vida en Bolivia:

> […] y luego el asalto de los militares al departamento de la calle Unzueta, donde se reunía con la plana mayor de su partido en la clandestinidad, y su torpe y sangrienta muerte, y la de tía Elsa, la esposa de tío David, su hermano, el único sobreviviente del asalto (aparte de René Mérida, el traidor que los había delatado y no llegó a la reunión). Papá que me dejó cuando niño, y yo que me empeño en encontrarlo en un libro. (13)

Aquí tenemos el motivo por el que Pedro busca a su padre: la temprana muerte de este. Además, se dio mediante una situación extraña, pues uno de sus compañeros traicionó a su padre, y aunque todo este tiempo se haya advertido que fue René Mérida, el padre, por cierto, del ya citado Ricardo, nunca se supo verdaderamente qué fue lo que pasó antaño.

Ya en tierra, Pedro se percata de que el aeropuerto no pertenece a Río Fugitivo, pero tampoco a ninguna parte. Es un no lugar, un lugar de tránsito donde la gente viene y va, nunca se queda, es un lugar de paso. De esta forma, encuentra razonable que los elementos primeros que aparezcan a su alcance sean cadenas globales capitalistas: «Coca Cola, McDonalds, Entelnet y varios hoteles» (14).

Por otra parte, Pedro nos presenta en el primer capítulo también a Jaime Villa, el cual observamos como «ese legendario narcotraficante que se las daba de Robin Hood, pero en realidad estaba más cerca de Al Capone» (14). Su primo fue el militar que ordenó el atentado de la calle Unzueta. De algún modo, nos hace relacionar la vida de Jaime Villa en Bolivia con la de Pedro Escobar en Colombia, otro narcotraficante que

robaba a los ricos para dárselo a los pobres, y que por medio del populismo y del narcotráfico llegó a ser el político del pueblo. Aunque esta situación atípica podemos encontrarla en muchos de los países latinoamericanos, como Venezuela o Nicaragua, por ejemplo. De ahí que Pedro Zabalaga sea estudioso de las políticas de izquierdas en las dictaduras latinoamericanas. Por esta razón, Río Fugitivo funciona como sinécdoque de toda Latinoamérica, como si su realidad social fuera una realidad global dentro de un país entero.

Esto nos lleva a pensar en una atmósfera total y contaminante, como la que vive nuestro protagonista en Río Fugitivo: «Aspiro aliviado el aire sucio de esta región y, ahora sí, al ver la nube de polvo flotando sobre la ciudad, el cielo de un azul deslavado, y sentir el agresivo calor del sol, tan lejos de la nieve, reconozco Río Fugitivo» (15). Ha dejado la nieve atrás, ha dejado el frío en el Norte. Ahora ha descendido al infierno, al Sur, su hogar, la ciudad de los fantasmas y los indígenas.

> […] la pobre zona sur, apretada entre la estación de tren y la feria del fin de semana y las colinas, llena de campesinos migrantes; los barrios residenciales del norte, cubiertos de árboles que daban sombra a sus calles plácidas; el casco viejo acorralado por nuevos edificios que comenzaban a usurpar su quieto esplendor –fachadas republicanas, iglesias coloniales, grandes casas por patios interiores–; el turbio y serpenteante río Fugitivo, cada vez más miserable en aguas, acumulando basura en sus costados y mendigos bajo sus múltiples puentes. (65-66)

Paz Soldán evoca a Juan Rulfo en este descenso infernal al motivar a su protagonista en la búsqueda paternal: «vine a Río Fugitivo con la excusa de buscar a papá, pero en realidad lo hacía para escaparme de una mujer» (17). Igual que Juan Preciado, quien deja atrás a su madre y viaja a Comala para buscar a su padre. Este solo encontrará su recuerdo, igual que le sucederá a Pedro Zabalaga. Aunque en este caso la figura de su madre no será relevante, pues cuando habla de su madre tan solo alude a una mujer abandonada con la que apenas tiene relación: «hacía meses que viajaba por Europa con un italiano con fortuna para disipar, buscando un amor estable y a la vez su destrucción» (20). A este respecto, Pedro Zabalaga da a entender que todas las mujeres que se cruzan en su camino se convierten en sus demonios enseñándole el lado oscuro del corazón: Ashley, su madre, tía Elsa y Carolina.

Para Pedro, la vida en Río Fugitivo se había convertido a lo largo de los años en «ese universo tan infernal como celestial» (22). Pues como ya hemos visto

anteriormente, él mismo se había vuelto parte del mundo, por lo que no pertenecía a una región concreta, sino que pertenecía a muchas: «Cosmopolita y todo, ese era mi mundo más real y debía aceptarlo» (22). De esta forma, desprestigia la vida en el Sur aludiendo a un aluvión de situaciones apagadas, sin sueños, sin esperanzas, de lo que hubiera pasado si se hubiese quedado:

> Si me hubiese quedado no había desentonado, ya con mi barriga y un par de hijos, importando tampones del Brasil, pensando si poner o no un videoclub, planeando la farra del viernes y la parrillada del sábado y el domingo fútbol italiano en cable, mientras la esposa duerme y otros confiesan sus pecados para comenzar de nuevo esa misma tarde (los moteles llenos a cualquier hora). (22)

Uno de los recuerdos de su niñez es bastante revelador si tenemos en cuenta el simbolismo que este recoge: «¿Era verdad que, de niño, yo había cazado aquí mariposas?» (23). Si tenemos en cuenta que las mariposas amarillas representan el realismo mágico de Macondo, tal y como refleja Fuguet (2006), que él de niño cazara mariposas nos hace pensar que ya desde la juventud no estaba de acuerdo con la realidad de su tiempo. Las mariposas son el símbolo de la identidad y de lo mágico real en Latinoamérica, pero él necesita ver más allá, Pedro sabe que hay algo más importante que las "fuckin yellow butterfly": la globalización territorial.

Otra idea interesante que trae a colación el autor a raíz de la vida de nuestro protagonista es el fetichismo por la tecnología que muestra su padre en *Berkeley*. Igual que Ashley era una amante incondicional por la tecnología y los avances en los medios de comunicación, su padre muestra en su novela un afán equivalente por las nuevas tecnologías, dedicando capítulos íntegros a los medios, como sucede con «el Museo de los Medios de Bernard» (24).

Su tío David es una persona que representa la tradición y el orden, por eso se siente apolítico, porque carece de ideología, no como su hermano Pedro o como su mujer Elsa. Ellos lucharon por la causa del Progreso mientras él se dedicaba a hacer crucigramas. La gente decía de él que era un inventor conceptual, porque él solo inventaba ideas y conceptos, pero no las llevaba a cabo, ese era el papel de su hermano.

En este primer capítulo nos presenta a Carolina, su amiga y su psicopompo en Río Fugitivo, además de su ex pareja: «Fue una relación intensa, llena de confianza y de múltiples maneras de pasar las horas sin aburrirnos, desde perdernos en el campo los

fines de semana hasta inventar relatos pornográficos juntos» (30). Carolina representaba para él una abstracción sin más, igual que la huida a Río Fugitivo. Aun así, la quedada con Carolina le hizo recordar por qué estaba allí. En su primer encuentro tras su llegada fueron al Café Mediterráneo, lo cual nos hace pensar en un espacio global dentro de un espacio local. Casualmente, el primer acercamiento que tuvo con Ashley fue también en una cafetería, donde hablaron de la situación política en Bolivia, igual que en su encuentro con Carolina, pero no es lo mismo tratar el panorama político boliviano o latinoamericano desde el norte que desde el sur. Al fin y al cabo, había que estar al día en Latinoamérica. Con Carolina habló de la presunta dictadura de Montenegro y de neoliberalismo. Aunque esta le dijo a Pedro que había dejado de trabajar para él, ahora se dedicaba a trabajar en Internet. De esta forma, el carácter de Carolina nos lleva a pensar en Ashley, quien dejará los estudios finalmente para dedicarse a jugar en bola por Internet.

Por lo tanto, vemos en este primer acercamiento un espejo invisible que separa el norte y el sur, como si fuera un límite virtual o simulado, donde tenemos situaciones parecidas tanto en Río Fugitivo como en Madison, pero las de Madison son civilizadas y las de Río Fugitivo bárbaras (Castles, 2003). De algún modo podemos decir que en el sur (en el infierno) a las situaciones se les aplica una deconstrucción en donde la variable afectada es modificada a partir de su realidad social: política, economía, geografía, etc.

En el siguiente capítulo, continúa desarrollando una crítica objetiva e irónica hacia su país de origen: «I'M SORRY, Bolivia nunca saldrá del circuito de la coca!» (58) o «¿Qué dirían los inversionistas ante el hecho de que un estudio de Transparency International había mencionado a Bolivia entre los países más corruptos del mundo?» (59). Por otra parte, en la novela de su padre «había buscado y encontrado siete referencias a las salamandras» (59), lo cual no es casualidad pues el número siete se repite como una constante causal en la novelística de Edmundo Paz Soldán. Pensamos que el número siete está relacionado con los pecados capitales, por lo que simboliza, de algún modo, el mal en su narrativa. Cada vez que aparece el número siete existe una representación infernal bajo sus palabras. En este caso, se da cuando intenta buscar la verdad en la figura de su padre, lo cual incita a pensar que hay un trasfondo terrible bajo esa capa simbólica llena de salamandras, pues «*Berkeley* era, en el fondo, una larga

carta de papá para mí. Al descubrir el mensaje que había ocultado en las palabras del libro, lo descubriría a él, o al menos eso creía (prefería ocultar otras cosas de las que me había enterrado» (63). Por lo que poco a poco nuestro protagonista se iba dando cuenta de cosas que no esperaba o que simplemente no quería ver.

Por otro lado, mientras las naciones enteras optan por el progreso y por la globalización, Bolivia sigue anclada en la tradición y en el orden. Sigue estando de lado de Calibán bajo el vertiginoso poder de Ariel. En otras palabras, cada vez existen más diferencias de clase, con imágenes que simulan una realidad que no se da en el mundo real, ya que «inventamos, día a día, nuevas formas de mostrar el progreso y la miseria, y luego nos es suficiente una calle para enseñar nuestros contrastes: la gente se agolpa en las vitrinas de las joyerías, pero hace sus compras en las carretillas de los informales» (66). Los mismos ciudadanos de Río Fugitivo se mienten a sí mismos contemplando posibles compras, soñando así ilusiones imperfectas (como los amores) cuando en el fondo termina por desplomarse el simulacro al enfrentarse al mundo real.

Otro buen símil que construye el autor para referirse a la política boliviana del momento es el ensalzamiento de la raza de bronce en el país, es decir, un supuesto fácilmente abarcable en el que los indígenas tomarán el mando y gobernarán bajo su mandato: «Las paredes están llenas de pósters de Montenegro y el alcalde, dándose un efusivo abrazo. Los graffiti sobre los pósters hablan de la nación oprimida que se levantará para devorar a la nación blanca» (67). Esto representa una visión real de la política contemporánea boliviana, en la que Montenegro es el nombre alegórico de Evo Morales. Según el autor de *La materia del deseo*, Montenegro antes fue dictador, pero ya no lo es, porque el pueblo elige su mandato al frente del país. También hay que decir que aunque apenas se le mencione a lo largo de toda la obra, sí que se alude al régimen del mismo, pero a Montenegro como tal tan solo se le cita en ocasiones muy puntuales, como punto de referencia en los sucesos narrativos. En esta línea, Pedro Zabalaga representa la civilización, pues busca el avance científico y tecnológico frente al fenómeno de lo global; al contrario que su país, Bolivia, pues Río Fugitivo y su política y su gente representan la barbarie, ya que su intención es despreciar la raza blanca y, por tanto, el fenómeno de lo global y de lo extranjero para que la raza de bronce y el pueblo de la tradición indígena lleguen al poder. De esta forma, el pueblo boliviano busca entre

sus orígenes su concepto propio de utopía, lo cual implica el desprecio de lo extranjero, igual que sucede en *Madeinusa*, de Claudia Llosa.

> El gobierno busca, apresurado, las soluciones. Pero los problemas de fondo jamás son resueltos, tan solo son postergados para una ocasión futura, cuando la paciencia de la gente se agote (se confía en que siempre ha un poco más de paciencia y resignación). Habrá nuevas protestas, nuevas manifestaciones, nuevos muertos; no se detiene, no se puede detener, no se detendrá la vertiginosa y caótica rueda en la que gira el país. (67-68)

Por esta misma razón decimos que Pedro Zabalaga representa el progreso y la civilización, porque como bien afirma el propio personaje, él mismo se convierte en extranjero al llegar a un país que aún no ha globalizado ni lo estará si se dirige en la dirección al progreso:

> Esta ciudad ya no es mía. Soy un extraño, un extranjero en ella. Me ha dejado atrás, incapaz de abarcarla, y va sin mí camino a su futuro de esplendores y desgracias. Nunca clausuré del todo los planes de volver algún día de manera definitiva, pero me las ingenié para buscar excusas que postergaran el regreso. Como un espejismo alejándose continuamente en el horizonte, Río Fugitivo está a mi alcance y siempre retrocede. Yo hago retroceder a la ciudad, temeroso de volver a ella; o acaso la ciudad a la que quiero volver es solo una y no está más, la dejé el día que partí por vez primera. (68)

Asimismo, los indios buscan el poder y los blancos no quieren perderlo. De todas formas, encontramos en Río Fugitivo una diferencia social interesante. Los indios no solo se sienten desplazados por los de fuera, verdaderamente se sienten más desplazados por los que están en el poder de su nación. De ahí que una vez que estén arriba no quieran saber nada de los que están fuera, lo único que quieren es mantener su tradición viva. Por lo que Paz Soldán nos muestra una ciudad en donde viven dos Bolivias, la del norte y la del sur, dos países que generan cierta inestabilidad social y política en el régimen: «[…] ¿Está a favor de estos indios mugrosos? / –No se trata de estar a favor o no. Solo de ponerse en su lugar. Usted haría lo mismo si fuera uno de ellos» (84-85). Aunque es interesante también la mala aceptación que demuestra el pueblo boliviano con respecto al extranjero, igual que hemos citado en *Madeinusa*, Paz Soldán lo muestra también en *La materia del deseo*: «–No insulte, jovencito. Y es fácil ponerse en su lugar para usted. Tan bien vestido, de lejitos nomás la cosa» (85).

Por otra parte, es interesante la mente que tiene el tío David, catalogado por el protagonista como inventor conceptual: «Un día me tomó por sorpresa y me contó de su extravagante proyecto de inventar una radio que captara las voces de los muertos. Voces que, decía, flotaban en algún lugar del pasado; solo era cuestión de encontrar la manera de llegar a esas frecuencias» (89). Este invento nos recuerda de forma irónica a los murmullos de Comala. Tío David quería inventar una máquina que recogiera los mensajes de los muertos, por lo tanto buscaba lo sobrenatural de la vida en la ciencia y en la tecnología en general y en el progreso en particular, igual que hacía Hugo Gernsback con sus inventos:

> Los medios de comunicación no tienen por qué apuntar solo al presente, eso es limitarse. Hay que pensar en el pasado y en el futuro también, dialogar con ellos. […] ¿Crees que el pasado desaparece del todo? ¿Que el futuro se forma de la nada apenas se disuelve en el presente? En algún lugar, en diferentes coordenadas, sobrevive, intacto, el pasado, y el futuro espera su momento para entrar a escena. (*apud* Miller, 2004: 89)

Por lo tanto, su tío David construye una metafísica del tiempo muy borgeana para demostrar que una parte de él no se siente a gusto con la situación que está viviendo su país y, de esta forma, elucubra entre sus creaciones inventadas para curar el tiempo que le ha tocado vivir. En cierto modo, tío David evoca a un Borges cansado y apagado, pues nos recuerda también al protagonista de "Dochera", quien se siente obligado a fabricar la nominalización de un nuevo universo para así crear vida y encontrar aquello que está buscando. Su conocimiento enciclopédico podrá salvarle, pues gracias a sus crucigramas (criptogramas) lo ha leído prácticamente todo.

En el próximo capítulo, Pedro nos cuenta las guerras del pasado en su país natal: el asesinato de su padre y de su tía, la guerrilla de Teoponte o la muerte del Che en Bolivia. Pues a pesar de todo, unas de las constantes en la narrativa de Edmundo Paz Soldán es la muerte: «Existían sueños y esperanzas, pero el principal sentimiento que nos dominaba era el miedo: a los militares, a los paramilitares, a la tortura, a la muerte» (120). En esta novela también es un leitmotiv importante, pues es una excusa, una causa y una consecuencia de la trama: la muerte de su padre y la muerte de la relación con Ashley.

Cuando va a visitar a Jaime Villa, conoce también a Ricardo. Como ya he dicho, estas dos personalidades serán los demonios a los que se enfrentará directamente en Río

Fugitivo, pues cada uno de ellos intentará convencer a Pedro de que su tío era un traidor, o de que su padre lo era, pero René Mérida, que fue el padre de Ricardo, desde luego no lo fue. Aunque la historia cuenta que fue el padre de Ricardo quien traicionó al grupo "terrorista". Ricardo está intentando lavar la imagen de su padre, al margen de lo que intente conseguir Pedro. Por ello, se piensa que la bomba que intentó atentar contra Ricardo en el canal *Veintiuno* fue obra de su tío David, pero Pedro no hablará con su tío hasta el final, pues aunque este tampoco hable demasiado del asunto, empezará a creer las visiones contaminadas de sus demonios. Esta contaminación empezaba a verse en sus propias palabras:

> A la vez, creía que podía vivir y ser feliz en Río Fugitivo. Me había acostumbrado a la inestabilidad política y a los problemas económicos como si jamás me hubiera ido del país. No me molestaban los bloqueos ni las huelgas constantes y, si bien me sentía aludido cuando el líder indígena de Achacachi decía que la culpa del atraso nacional la teníamos los "blanquitos", lo ignoraba cuando decía que no éramos "verdaderos bolivianos". (134)

Sin embargo, es interesante cómo le llama la atención a su tío que la novela de su padre se encuentre en la red mediante una comparación con autores emblemáticos de la literatura universal como Jack London, Simone de Beauvoir, Kerouac, Pynchon o Philip K. Dick. Normalmente, su tío David es un personaje que muestra apatía frente a los grandes cambios; pero, como hemos dicho, a veces da a conocer el asombro que siente frente a la globalización y al progreso más reciente: «Y a mí me hizo más feliz la emoción de mi tío que el encuentro de mi papá con toda esa mitología berkeleyana. Pocas veces lo había visto tan radiante, tan capaz del gozo» (139).

Hechos como este motivaban el enternecimiento de Pedro Zabalaga con su ciudad natal. Cada vez se sentía menos material y más espiritual, y él lo sabía: «me asustaba la responsabilidad producida por mi irresponsabilidad» (139). Nuestro protagonista sentía que Río Fugitivo estaba absorbiendo toda su materia, olvidando lo que él quería olvidar, además del resto de su vida en el norte. El sur lo estaba devorando, por eso de vez en cuando sentía añoranza por todo lo bueno que había dejado atrás: «Pero al rato una palabra o un gesto me hacían extrañar a Yasemin y a Joaquín […] A veces tenía ganas de llamar a Ashley» (142), pues «por más que hiciera por acercarme a Carlos y Fede [sus amigos de Río Fugitivo], por ser como ellos, ya el tenue lazo que nos unía en realidad se había roto hace mucho» (142).

Pues incluso en la novela de su padre, Berkeley representaba algo más que una ciudad en el norte, como dice el protagonista de *La materia del deseo*, «Berkeley, más que un espacio geográfico determinado, alcanzaba en la novela la calidad de símbolo de ese paraíso perdido» (148). La ciudad norteamericana funcionaba como la Ítaca soñada de un Ulises atrapado en su propia travesía. Su padre no podía volver, había sido atrapado por los fantasmas de Río Fugitivo. La historia cuenta que su intención fue regresar a Río Fugitivo para liderar la revolución, aunque fuentes oficiales contaban que Pedro Resseig tenía una orden de busca y captura en Estados Unidos. Aun así, el personaje intentó volver con tía Elsa, algo que conoceremos en los últimos capítulos. Por ello, Ricardo y Jaime Villa piensan que él pudo vender a su grupo para poder marcharse a Berkeley de nuevo, en forma de trato. Aunque otra de sus versiones, como ya hemos dicho, es aquella en la que el traidor es su tío, quien al descubrir el plan de fuga de su padre con su tía, decide venderlos. Por tanto, Pedro tenía como objetivo regresar al norte, a su utopía global, a su Ítaca personal, con su Penélope, que era Elsa. Sin embargo, los dioses no quisieron que volviera a salir de Río Fugitivo, donde quedó atrapado para morir, pues una vez que se entra, difícilmente se puede salir del infierno. Igual que su hijo, pero este lo tenía asumido: «yo no escapaba de nada, y en el fondo corría de frente rumbo al torbellino que había desbaratado mi vida» (156).

Por otra parte, la reunión que tiene con Jaime Villa le sirve para entender mejor la novela de su padre. Aunque su tío le advierte: «Terminarás olvidándote de la razón por la que te acercaste a Villa, y te convertirás en su gran defensor. Ten cuidado, él es muy peligroso» (200). Con estas palabras, aunque Pedro no las tuviera demasiado en cuenta, pues no interactuaba con él más allá de las paredes de su casa, demuestra ser su auténtico psicopompo, ya que aunque Carolina le guiara por las calles de la ciudad, el protagonista demuestra que no necesita un guía para caminar en el infierno que es Río Fugitivo. En cambio, su tío le advierte, le aconseja, le cuida. No será hasta el final de la novela cuando Pedro se percate de esto, cuando Carolina le cuente su infidelidad con Ricardo, lo cual demuestra que ella finalmente es un demonio más entre las imágenes del incendio. En este punto de la historia, Pedro empieza a ser atacado por todas partes, por Villa y por Ricardo, los cuales le darán a entender sus visiones acerca de los hechos acaecidos el día de la muerte de su padre y el día del atentado contra Ricardo. Al menos, las conversaciones que mantuvo con los dos personajes dieron lugar a un diálogo

necesario con su tío, lo cual terminaría por apaciguar sus dudas, aunque no en el momento oportuno. Tras las acusaciones que alegaba Pedro, su tío no se ponía nervioso, pues sabía que no era verdad nada de lo que le habían contado: «Podría darte mil explicaciones. Lo que haré ahora es más importante para mí. Ya te dije de qué soy culpable. No entregué a Pedro, no apreté ningún gatillo, tampoco hice nada por evitarlo. Tampoco hice nada de lo que me acusas» (296). Aunque al final Pedro no le creyó.

En esta parte de la historia, Pedro discute con Carolina por haber sido su marioneta durante su estancia en Río Fugitivo, ya que esta estaba quedando a escondidas con Ricardo. Discute también con Jaime Villa y con el propio Ricardo, pues como dijo su tío, le estaban absorbiendo la mente haciéndole creer cosas que (no) eran ciertas. De esta forma, ya en soledad:

> Regresé caminando a casa de tío David. En ese trayecto, sentí que caminaba por las calles de Berkeley tal como las había descrito papá, y me perdía por Telegraph para aparecer en la Unzueta, mientras en torno a mí sobrevolaban gansos –¿seis? ¿siete?– y de pronto ocurrirían los disparos y me perseguía una salamandra y alguien gritaba "todos muertos" y la sangre regaba el suelo y un ojo de vidrio explotaba. Hubo angustia, hubo agonía. Hubo, también, una desesperada sensación de irrealidad. Las calles vagamente iluminadas y yo nos afantasmábamos, padecíamos de falta de materia. (259)

Pedro ya a estas alturas ha perdido toda su materia, solo le queda aceptar su "afantasmamiento" en el infierno. Ya lo ha perdido todo: a su tío, a sus amigos, a sus contactos. Lo único que le queda no es sino soñar como el espíritu y el murmullo en el que se ha convertido. De nuevo encontramos el número siete como el símbolo numerológico de la muerte, los gansos volaban por encima de su cabeza, lo siete gansos, y en ese momento el mundo se le viene encima. El número siete representa el acto de muerte, un número que se ha transformado en un mal presagio en la literatura del escritor boliviano.

El final de la novela se cierra mediante un epílogo que fusiona las dos realidades, el pasado se convierte de repente en un presente y su presente continúa como tal, hasta el futuro de la vida y de la muerte. Pedro regresa a Madison: «Solo deseaba alejarme lo más pronto posible de Río Fugitivo» (299). Al aeropuerto fue a despedirle Carolina con una caja de fotografías que le había dado su tío David. Él la cogió y se despidieron con apuro. A este respecto pensó en el desequilibrio del amor y en la negación de los amores imperfectos:

> El mundo estaba poblado de seres con amores desencontrados, corazones que latían para la indiferencia, vidas dedicadas en vano a otras vidas, o quizás no en vano, quizás ser fiel a los propios sentimientos era una forma exaltada de redención, y se hallaba en un plano más elevado que la narcisista y banal búsqueda de correspondencia. (303)

Las últimas páginas del libro sirven al autor para cerrar las dos historias de Pedro y, por ende, las dos novelas que se hallan en *La materia del deseo*. Cuando llega a Madison, decide ir a visitar a Ashley después de enterarse de que se va a vivir a Europa. Pero al llegar a su casa se encuentra solo con Patrick, al cual ha abandonado. Termina su historia sin saber nada de ella. Por otro lado, al regresar a casa, abre la caja que le dio Carolina en el aeropuerto. Dentro había fotos de tío David con su madre antes de estar con su padre, durante y después. Lo cual le llevó a pensar que René Mérida fue el auténtico traidor, pues su auténtico padre fue tío David, no el autor de *Berkeley*:

> Conjeturas, conjeturas. Lo único cierto era que yo había buscado a papá en lugares lejanos y equivocados. Debía haberlo buscado en una casa en Río Fugitivo, mientras hacía crucigramas y me contaba de su hermano y de las nunca perdidas del todo voces de los muertos. / Esa mañana, quise tirar a la basura mi subrayada edición de *Berkeley* y la única foto que tenía de Ashley. No pude. (313)

4.3.4 VIRTUALIDAD SIMULADA O *CYBERPUNK* EN *EL DELIRIO DE TURING*[80]

Un hombre es todos los hombres y todos los hombres son proyecciones virtualizadas y reales de todo el ciclo histórico humano. Si alzamos la vista hacia atrás, el universo entero se repite una y otra vez, como si las líneas temporales fueran infinitas y los cuerpos finitos que se proyectaran en ellas abusaran de la infinitud de los tiempos y de los espacios para intentar combatir el eterno retorno y creerse también inmortales, como si la máquina de *El fin de la eternidad* de Isaac Asimov existiera y siempre nos viéramos iguales e inmunes a la muerte, como si la teoría de Tipler (1996) fuera posible y existiéramos como una emulación más que una simulación de la propia realidad. Pero, ¿qué es real? ¿A qué campo espacial pertenece la realidad? Si para Schopenhauer (2003) el mundo es su representación, lo real puede ser la percepción de las cosas del entorno y todo lo que denota en él. La representación de una representación es real porque es

80 En este apartado, si aparece la página suelta, sin referencia bibliográfica, nos estaremos refiriendo a Paz Soldán (2002).

perceptible y, por tanto, forma parte del mundo. Si lo que podemos percibir con cualquiera de nuestros cinco sentidos es real, también lo es el universo virtual de Playground en *El delirio de Turing*, pues cuando las acciones de su atmósfera simulada repercuten en la vida de nuestros personajes, se convierte en percepción y por tanto en real. Por lo que lo real virtual también es real si entendemos que todo nuestro espacio-tiempo forma parte de un todo y ese todo forma parte de nosotros mismos.

El delirio de Turing es la última novela total del escritor boliviano que toma Río Fugitivo como espacio narrativo. Sus personajes en esta historia, igual que en el resto de la estela narrativa que ha vivido y ha sufrido en Río Fugitivo, son personajes caídos en el tiempo, condenados a la desaparición más que a la aparición. Son personajes con problemas, tristes, apagados, temidos y malvados. Personajes perdidos en una Santa María boliviana y, por ende, calificados como tal de insalvables mediante una «angustiada actitud de los especímenes literarios de la filosofía existencial» (Cerdán Tato, 1974: 119). En resumen, son personajes que por mucho que intentan hacer el bien, nunca lo consiguen, personajes infernales e incendiarios, atolondrados entre revoluciones y manifestaciones.

Edmundo Paz Soldán sorprende en *El delirio de Turing* con una novela renovadora que enfrenta su polémica protegida entre el norte y el sur mediante una confrontación de superposición de realidades en la que el auténtico delirio de los protagonistas será encontrar el punto de apoyo perfecto entre lo real y lo virtual. Entre las páginas del V Premio Nacional de Novela de Bolivia se encuentra un entramado de mundos que nos recuerda a *Snow Crash*, de Neal Stephenson, pero también nos recuerda a *Los Simulacros*, de Philip K. Dick, o a los cuentos de Jorge Luis Borges. La virtualidad de los tiempos y de los espacios se convierte en el leitmotiv principal de su sexta novela.

La historia transcurre en la ciudad de Río Fugitivo, durante el régimen de su presidente Montenegro, un personaje recurrente ya en su novelística. Montenegro ha cedido todos los derechos de la energía eléctrica del país a la empresa estadounidense GlobaLux, algo que no ha gustado a su pueblo. A raíz de este hecho se desarrolla la mayoría de los desastres en los que se ven envueltos sus personajes, o al menos es el motivo principal y formal que da comienzo a la trama. En este sentido, su descontento se ve ennegrecido por las manifestaciones sociales enaltecidas por la Coalición y por la

Resistencia. Estos dos grupos atacarán el sistema neoliberal y global en el que se encuentra Bolivia para liderar una revolución que traiga de nuevo el orden al país.

El autor boliviano en esta novela hace creer al lector que deja en un segundo plano la problemática social enfrentándose a ella desde un primer escalón donde muestra un mayor interés narrativo. Sin embargo, no es así, pues las decisiones de los personajes se articulan a partir de los movimientos sociales que se generan en el esqueleto de la historia.

José Martí en su mítico ensayo "Nuestra América" (1891) defendía la posibilidad utópica desde un nuevo nacimiento. Por eso tanto la Coalición como la Resistencia sienten que deben enfrentarse al gobierno que está dando de lado a su pueblo, ambos grupos se ven preparados para empezar de cero y poder tener un país fuerte y libre, donde la única intervención sea la de la naturaleza. De esta forma, evitarían las expropiaciones por parte de los gobiernos exteriores:

> los ferrocarriles habían pasado a manos chilenas, el sector telefónico lo tenían los españoles, la aerolínea nacional había tenido un interludio brasileño para luego recalar en manos de un grupo local –detrás del cual se hallaba, decían los rumores, un holding argentino–. Los norteamericanos miran con codicia el gas y el petróleo, y ahora, junto a italianos, se harán de la electricidad en Río Fugitivo. (Paz Soldán, 2004: 251)

No obstante, la Coalición y la Resistencia son dos movimientos que se llevan a cabo desde dos plataformas diferentes: por un lado, la Coalición abarca las manifestaciones y las huelgas que se llevan a cabo a partir del pueblo boliviano; por otro lado, la Resistencia se lleva a cabo a partir de Kandinsky y su grupo de hackers. El primer movimiento quiere tomar la calle y con esta el gobierno y su poder. El segundo quiere tomar el sistema gubernamental a partir del sistema informático. Ahí entra en juego la Cámara Negra, una organización secreta que se encarga de proteger la seguridad nacional boliviana. Además, esta fue creada a partir de intendentes cercanos a la CÍA, para una mayor protección del gobierno. De esta manera, con la Cámara Negra se pretendía crear un organismo militar que estuviera protegido frente a los ataques en cifrado secreto que pudieran darse. Sin embargo, esta sociedad fue creada para justificar las muertes del gobierno boliviano durante la dictadura de Montenegro. Aunque ahora estuviera en el poder democráticamente, entonces encriptaban mensajes secretos para

que un grupo selecto de agentes los descubriera y culpara de ellos a gente inocente. De ahí que ciertos afectados del pasado, como el juez Cardona, quisieran venganza.

A este respecto, es muy importante el papel que juegan los personajes de la novela, al igual que el significado de los mismos, pues cada personaje juega a ser sinécdoque de un mundo paralelo dentro de otra esfera mucho más grande que simboliza la realidad en la que todos confluyen.

La novela está estructurada en tres partes y en cada parte los personajes aparecen de forma proporcional. No obstante, ningún personaje aparece nunca más de tres veces, porque el número tres es de naturaleza perfecta y, por tanto, rompería los esquemas estructurales de las esferas. En esta línea, Paz Soldán muestra una preferencia selectiva por el número tres que se relaciona en partes con el concepto de utopía que nosotros hemos desarrollado en el estudio y con el sentido religioso de la Santa Trinidad. En relación con el sentimiento catastrófico que sufren voces narrativas en la obra, podemos pensar de nuevo en los personajes onettianos, pues como ya hemos dicho, para Saúl Yurkievich (1974), los personajes sufren en una trinidad permanente: «tres infiernos –vacío, fuego, caos–, tres versiones que presuponen la noción de una justicia trascendental» (537). La Santa Trinidad que ocupó para Dante Alighieri un papel igual de trascendental aguarda en la estructura de la obra del autor boliviano de forma incendiaria, pues aunque el purgatorio y el paraíso estén presentes en la obra como imposibles ecos arcaicos, sus personajes no hallarán un destino más posible que el de la muerte o la violencia.

De esta forma, son los personajes quienes funcionan como un pilar fantasma en la novela de Edmundo Paz Soldán, construyendo a partir de cada uno de ellos una atmósfera asombrosa que regulará la virtualidad simulada de los personajes en la búsqueda de un destino oculto y personal. Por ende, esta búsqueda resultará mitificada según el microclima narrativo en el que se encuentre la voz narrativa.

Igual que otras novelas pazsoldianas, los personajes se hayan inscritos en una composición par de sus personalidades, como el autor los hubiera inventado para que cada uno de ellos pudiera avanzar acorde al comportamiento psicológico del otro. Aunque esto no es del todo tautológico, sí que podemos decir que hay una relación inequívoca entre la evolución de un personaje y su revolución pareada, que es su opuesto y su antagonista. Es una relación de amor y odio en la que se hayan inscritas las

parejas narrativas. En este caso, antes de esta relación, es importante destacar la existencia de siete protagonistas en la obra, lo cual implica de nuevo la preferencia selectiva del autor por el número siete. Un número siete que simboliza el malditismo y es de nuevo el número siete que se repite en todas las novelas del autor, como un leitmotiv del mal, de la violencia y del infierno. No es casual este hecho si tenemos en cuenta que el número siete «simboliza la totalidad del espacio y la totalidad del tiempo […] el siete representa la totalidad del universo en movimiento» (Chevalier, 1986: 942). Asimismo, el número siete es el número clave del Apocalipsis: «7 iglesias, 7 estrellas, 7 espíritus de Dios, 7 sellos, 7 trompetas, 7 truenos, 7 cabezas, 7 plagas, 7 copas, 7 reyes...» (Chevalier, 1986: 943).

En esta obra nos encontramos tres parejas importantes de personajes –de nuevo la presencia del número tres–. La primera pareja está formada por Miguel Sáenz (Turing) y su mujer Ruth, la segunda pareja está formada por Ramírez-Graham y Kandinsky, y la tercera pareja está formada por Albert, Cardona y Flavia. Esta última pareja quizá es la más importante de las tres, pues es una pareja formada por tres miembros, donde cada miembro representa el infierno, el purgatorio y el paraíso. En este sentido, las dos primeras parejas representan los seres que van a ser juzgados y la última pareja representa las almas ya juzgadas y con capacidad de juzgar.

Por tanto, en su plenitud cada pareja es importante, como contenido y como continente, pues cada miembro representa un todo dentro de una parte y una parte dentro de un todo. Miguel Sáez es un personaje acabado que es descrito en segunda persona mediante una atmósfera de realismo sucio. Ruth es su pareja, su mujer, es un personaje que siente que se muere, pero antes de morir, quiere hacer justicia, por eso representa la vida y la muerte. Ramírez-Graham es el extranjero que lidera la Cámara Negra y que es repudiado por los de abajo, es decir, es un personaje del Norte que habita en el Sur. Kandinsky es el hacker revolucionario que intentará expulsar del Sur la intervención política, económica y social del Norte en el país. Flavia es el paraíso y representa la virginidad, el bien, el progreso, la utopía y el realismo virtual. Cardona es el purgatorio y su personaje como juez representa la moral y lo justo del pasado y la venganza del bien y del mal. Albert es el infierno y por tanto representa el mito del eterno retorno y el ciclo de la vida y de la muerte.

ALBERT

RAMÍREZ-GRAHAM CARDONA

TURING

KANDINSKY RUTH

FLAVIA

Como vemos, en el centro del esquema de los protagonistas se encuentra Miguel Sáenz, alias Turing. Es el único personaje que está en contacto con la Santa Trinidad y, por tanto, a quien se le atribuye el delirio del círculo narrativo a lo largo de la historia, lo cual no es una casualidad que su pareja en el conjunto de los personajes sea su mujer Ruth. Aunque hay que decir que sus roles no se entrecruzan prácticamente durante toda la obra, únicamente intercambian diálogos por obligación para mantener la familia unida, una familia que se rompió hace tiempo, y ellos lo saben, por eso tanto Miguel como Ruth sienten deseos de pedir el divorcio al final de la obra.

Turing es el centro de la cuadratura del círculo. Su voz narrativa destaca por ser el núcleo novelístico de la historia y por estar narrada en segunda persona, por lo que el demiurgo de sus decisiones no es Miguel Sáenz, sino su propia existencia. Su alma es quien mueve los hilos de la antesala de su cuerpo mental y la representación que esta tiene de sí mismo es el cuerpo físico.

> Cuando le das la espalda al irresoluto amanecer en la calle y traspones el umbral del edificio en el que trabajas, dejas de ser Miguel Sáenz, el funcionario público que uno adivinaría detrás del arrugado terno gris, los lentes redondos con monturas de alambre y la mirada medrosa, y te conviertes en Turing, desfaezedor de códigos secretos, perseguidor implacable de mensajes cifrados, uno de los orgullosos orgullos de la Cámara Negra. (13)

Desde el principio nos encontramos con un personaje vacío e infeliz que no encuentra su lugar en el mundo. En el pasado Miguel fue un gran descifrador de claves secretas, pero desde que Albert no estaba, había perdido todo su valor laboral y personal. Miguel estaba casado con Ruth, una mujer a la que tenía cariño, pero el amor ya se había esfumado. Su hija Flavia era mejor y más fuerte que él. Se había dado un recambio generacional en Río Fugitivo y él lo había notado. Su íncipit termina tras recibir un mensaje secreto en el email: “Asesino tienes las manos manchadas de sangre”.

Quizá lo más importante del personaje de Turing no sea tan solo la narración existencialista que dota de valor pesimista al personaje, sino también el realismo sucio con el que el autor boliviano describe la atmósfera agonizante en la que aparece y desaparece Miguel Sáenz, tanto en espacios exteriores: «las calles convocan a espesas tinieblas; […] el ojo iluminado de una ventana asoma desde un edificio, un taxi con un letrero parpadeante cruza una avenida con un traqueteo feroz» (66); como en espacios interiores: «la alfombra roja está manchada –toda clase de fluidos derramados en su pegajosa intimidad–. El ascensor es vetusto, el metal oxidado y el vidrio partido en dos; […] detrás de una cortina de varillas de madera se alineaban los cuartos, rechinaban las camas» (69).

Es interesante cómo el autor presenta la secuencia de sus personajes mediante una falta de iluminación en Río Fugitivo, ya que Baudrillard (1978: 5-6) presentaba en su desierto de lo real un territorio dominado por el calor, la aridez y un exceso de iluminación capaz de cegar al hombre. Aquí nos encontramos con su antagonista, una realidad sucia gobernada por la oscuridad. La única luz real que permite observar el mundo es la de los ordenadores, pero Miguel Sáenz no se siente atraído por la realidad virtual, de ahí que esté ciego frente al mundo.

Toda su atmósfera es oscura, sucia, violenta, maldita. Como si en el pasado hubiera actuado mal y todo lo que se avecinaba en su vida estuviera condenado al malditismo, como si él lo supiera:

> Ingresas en el living con un vaso de whisky en la mano, los hielos entrechocando en el líquido ambarino. Te sientas en el sofá de terciopelo verde y enciendes el televisor, ansioso por demorar el encuentro con Ruth en el dormitorio. […] A veces te duermes en el sofá, dirigiendo en voz alta improperios contra Ruth, insultos que no recordarás mañana, mientras ella, acuciada por el insomnio, su cuerpo inmune a las pastillas para dormir, se inventa trabajo para llenar las horas (101).

Vemos pues cómo la pareja no interactúa y cómo se evita incluso estando bajo el mismo techo: él perdiendo el tiempo en el sofá y ella refugiándose en el trabajo. Paz Soldán dibuja una atmósfera agónica para Turing, un personaje que se ha caído del tiempo y al que le da igual ya el trabajo, la familia y la realidad en la que se encuentra. De algún modo, el realismo sucio le sirve al autor para presentar a su protagonista en ese momento acabado de su vida. En ese momento apagado en el que se encuentra solo quiere ya actuar como si nada tuviera sentido, como si ni siquiera pudiera salvarse a

partir de su familia o de su trabajo o de su amante, la cual se gasta todo el dinero que este le da en drogas, pero Turing intenta no pensar en ello. Tal y como decía Sábato (1983), «[debemos trabajar] a pesar de que nuestra razón nos desilusione permanentemente» (115), que es lo que hace el personaje de Turing en la novela; el escritor argentino se refiere también a que todo está hecho en la tierra para "pobres seres de carne y hueso", no para avatares virtuales dentro de ordenadores, por eso este personaje prefiere vivir en un infierno sobre la tierra que en un paraíso virtual.

En este sentido, Miguel Sáenz es un personaje igual de abstraído que el auténtico Alan Turing, o eso pensaba Albert, por esa razón le había llamado Turing, «pero Albert nunca te llegó a tocar. Te decías que, a diferencia del verdadero Alan Turing, no te atraían los hombres» (146).

Durante toda la investigación, Turing siente que está trabajando y que está apoyando a su equipo, pero en realidad es mentira, Turing lo único que hace es estorbar, a pesar de todo, «tú también eres información que se va degradando irreversiblemente» (151). En este sentido, podemos decir que se han intercambiado los roles en la forma de percibir su sentido de las cosas. Antes de que Albert desapareciera de la Cámara Negra, Miguel vivía en un paraíso con su esposa Ruth, no había nadie que juzgara sus acciones porque él trabajaba para el Gobierno y todo lo que hacía lo hacía sabiendo que estaba bien. Sin embargo, cuando su hija Flavia nació y cuando Albert dejó su trabajo en la Cámara Negra, su parte real en el mundo dejó de tener sentido. En el trabajo fue desplazado sin saber por qué, le faltaban respuestas, pero ya no era el mismo criptoanalista que había sido con Albert en el poder. Apareció Flavia para curar la falta de amor, pero la cosa no mejoró. Finalmente terminaron por evitarse él y su mujer. En el mundo real había nacido una plataforma virtual denominada Playground, pero él no era partidario de ocultarse en esa virtualidad de las cosas. De ahí que su personaje fuera despreciado, pues no acepta que el mundo parte de una virtualidad superior. Miguel Sáenz se olvida del mundo que le rodea abstrayéndose en los problemas reales de la vida, unos problemas que el autor ha tintado con claves del realismo sucio. Por otro lado, Turing no ha sabido ver y mucho menos entender el porqué de esas claves expuestas: «odias la confrontación. Además, ni siquiera sabes muy bien qué es lo que protestan» (203). Turing siente que su mundo no tiene sentido: «Ese algo o ese alguien que se halla

dentro de ti y te controla, te dice que hay en esas palabras un mensaje que podría ayudarte a entender el sentido del mundo» (203).

Así pues, con Albert fuera de juego, Flavia intentará suplir el rol de su padre en el paraíso metafísico, mientras Turing podrá ser juzgado por su vida anterior en un purgatorio liderado por el juez Cardona. Ramírez-Graham le cuenta a Turing la verdad, le cuenta que la Cámara Negra había sido un invento de los Estados Unidos para mantener a raya el poder de la nación boliviana, para ocultar los crímenes que el gobierno dictatorial de Montenegro quiso esconder. Los mensajes que recibía Turing eran mensajes que estaban preparados para que él mismo pudiera descifrarlos. Los culpables los escogía el gobierno para que la Cámara Negra se hiciera cargo. Todo había sido una mentira, y a Turing por fin le encajaban las piezas. Por primera vez sabía lo que tenía que hacer: huir. Pero ya era tarde, el daño estaba hecho. Uno no puede escapar de Río Fugitivo, uno no puede traspasar el límite entre la vida y la muerte después de haber sido juzgado. Por eso el juez Cardona acabaría con su vida, para que Miguel Sáenz pudiera ser libre de una vez por todas:

> Tu último pensamiento es que has dejado de pensar, en realidad nunca pensaste, siempre deliraste, el desconocido tenía razón, todos deliran, lo tuyo es un delirio, el pensamiento es una forma de delirio, solo que hay delirios más inofensivos que otros. Quisieras que tu delirio hubiera sido inofensivo. Sabes que no lo fue. Lo aceptas. Estás en paz. Cierras los ojos. (344)

Edmundo Paz Soldán presenta en su novela el delirio de un personaje que lucha por su condición humana, igual que los personajes cortazarianos presentados en un mundo desquiciado por un cuestionamiento radical (Yurkievich, 1994: 16). En este sentido, Miguel Sáenz es el modelo sartreano de alguien que huye del mundo una vez que conoce cómo este se construye, igual que John Howell huye del monstruo del abismo.

Algo parecido sucede con Ruth, pero quizá más de cerca siente este personaje cómo todo su mundo se está purgando. Ella ha vivido una mentira, y lo sabe, por eso quiere hacer justicia, y le da igual ser el verdugo de su marido. De ahí que su primera intervención directa en la obra sea la conversación que mantiene a escondidas con el juez Cardona en un hotel cualquiera. ¿Quizá se trate del mismo hotel en el que su

marido Miguel se acuesta con Carla? La pareja necesita de ese no lugar para sentirse libre, para existir, para morir en paz.

Sin embargo, Ruth sabe que no está haciendo lo correcto, del mismo modo que Miguel lo sabe cada vez que va a visitar a Carla. Por un lado, tenemos el pensamiento de duda de Miguel: «Al rato, cuando te vienes, cuando estallas, recuerdas a tu hija, a la dulce y furtiva Flavia, y te dices que sí, hay alguien a quien crees serle infiel» (74). Por otro lado, tenemos el daño físico de Ruth: «Siente un líquido caliente deslizarse por las aletas de su nariz y se lleva una mano a los labios. Toca el líquido, lo prueba con su lengua: es sangre» (165). Ruth es un personaje que necesita purgarse incluso más que Miguel, de tal forma que «ha aprendido que ninguna acción bien intencionada va a remediar lo irremediable. Todo lo que hace solo sirve para sentirse con la conciencia tranquila unos minutos, una tarde, acaso un día» (218), pero ha callado, y por eso necesita su purgatorio más secreto: vivir para contarlo antes de morir.

Ruth es el lado femenino del mito sartreano acorde al lado masculino que representa su marido. En este caso, nos encontramos con una mujer que aboga por la vida, antes que por la muerte, pues no quiere terminar muriendo en un espacio acabado como es aquel en el que está viviendo ahora mismo; en relación a las palabras de Prini (1992), no está dispuesta a deambular por entre las sombras en un túnel sin salida y cada vez más solitario, ella necesita escapar: «no sabe qué hará apenas vuelva a casa. Si es que vuelve» (314).

Ahora bien, la pareja Ramírez-Graham y Kandinsky es de algún modo la más prototípica y espectacular de una trama policíaca: el líder de una organización gubernamental tiene a todos sus hombres trabajando para atrapar a uno de los criminales más buscados de los últimos tiempos.

Ramírez-Graham es hijo de padres bolivianos, pero estos trabajaban en Estados Unidos durante el embarazo de su madre y al final terminó criándose en el país norteamericano. Por lo tanto, Ramírez-Graham es estadounidense, pero el vicepresidente boliviano le ofrece hacerse cargo de la Cámara Negra y este acepta. Lo cual implicará que un extranjero se haga cargo, lo cual implicará que este se hará cargo de atrapar a Kandinsky.

De esta forma, Kandinsky es su opuesto más temido: un joven de clase baja que huye de su hogar para hacer lo que le gusta: la informática. Kandinsky irá formándose

por cuenta propia hasta ser el líder de la Resistencia, un grupo ciberterrorista que él mismo ha creado para combatir el régimen neoliberal y global del régimen de Montenegro. Como ya hemos dicho, la Resistencia no es lo mismo que la Coalición, pues el grupo de Kandinsky tendrá como fin hackear el sistema para desestabilizar el país.

En esta línea, Ramírez-Graham representa el mundo del Norte y Kandinsky representa el mundo del Sur. Paz Soldán genera a través de estos personajes una relación metonímica que llega a traspasar la virtualidad de las cosas, es decir, el uno representaría el sistema neoliberalista, imperialista y globalista de Montenegro y el otro representaría el sistema nacionalista, antiimperialista y antiglobalista del pueblo boliviano y, por ende, de la Coalición. No obstante, la Coalición combate el mundo real y el mundo social, la Resistencia pelea por medio de simulaciones y mensajes en clave y códigos.

Por ello, Ramírez-Graham funciona como una figura utópica dentro del régimen montenegrista, donde el salvador será el extranjero norteamericano que vendrá a salvar al pobre pueblo del sur. Al contrario, Kandinsky funciona como una figura distópica que impide al poderoso llevar a cabo sus decisiones. Sin embargo, si el punto de perspectiva cambia, Ramírez-Graham es el distópico que frena los avances del pueblo y, por tanto, impide que se lleve a cabo un cambio en el régimen que beneficiaría al pueblo, Kandinsky es el utópico que representa el descontento del pueblo boliviano frente a las amenazas del poder del país.

Si entendemos que la civilización es el progreso y la barbarie es el orden (Sarmiento, 1993), hay que pensar en Ramírez-Graham como el ser civilizado que busca el progreso dentro de la sociedad del Sur. No obstante, el papel de Kandinsky iría más allá, pues es cierto que el orden del pueblo está instigado por la Coalición y, de esta forma, por el pueblo. Pero como hemos dicho, la Resistencia y Kandinsky van por delante de todos ellos. En el territorio de lo virtual, Kandinsky representa el Progreso Científico, es decir, una fusión entre las dos medidas que desarticular todo lo anterior llevándolo a su terreno como una nueva visión tecnológica y cientificista, pues «el dogma del Progreso fue la fase final del largo proceso de secularización iniciado en Occidente» (Sábato, 1970: 186). Por tanto, si el pueblo busca la tradición y el orden y Ramírez-Graham busca la civilización y el progreso, Kandinsky indaga en el equilibrio

del universo para hallar el aleph en la ciencia y en la tecnología: un punto del espacio que contiene todos los puntos. De ahí que Ramírez-Graham no encuentre la forma de llegar hasta Kandinsky: «Su laberinto no tiene orden» (88).

Ramírez-Graham también es un personaje acabado y atrapado en un lugar que no le corresponde. Este estaba enamorado de Svetlana en Estados Unidos. Quizá por eso dejó atrás todo el territorio del Norte. Su deseo por escapar y su deseo por olvidar el panorama norteamericano lo hizo viajar al Sur, un Sur que en cierto sentido se encuentra en desconexión con él. Por esa misma razón, se halla en un espacio que no le corresponde, pero no estaba preparado para afrontar un Norte sin Svetlana, sin todo lo que pasó, por eso se marchó, para olvidarse de ella.

> Tiene ganas de llamar a Svetlana y pedirle perdón por su comportamiento. Alza el teléfono, marca los números conocidos de memoria. Answer, please. Answer, damn it. / En el contestador, la voz de Svetlana suena rígida y a la vez vulnerable. Está a punto de dejarle un mensaje, pero al final no lo hace. What for? Una mañana, la sorprenderá en la puerta de su edificio. Le pedirá perdón, y querrá una nueva oportunidad. Es muy orgullosa y no está seguro de tener éxito. (231)

Kandinsky también tiene un pasado oscuro, en cierta medida, igual de triste y apagado que el de Ramírez-Graham. Cuando era niño empezó a robar, más tarde dejó el colegio y se dedicó a hackear ordenadores como forma de vida. Se marchó de casa, fundó una empresa fantasma llamada FireWall y empezó a reclutar gente por vía Playground para formar el grupo de la Resistencia y acabar con el sistema capitalista que lo oprimía.

> Llega a la calle donde viven sus papás y se acerca a la casa. Hay una silueta recortada en la ventana: su hermano. Termina de confirmar lo que su intuición le había dicho antes: ha emprendido un camino sin retorno. Se encuentra lejos de ellos y no hay forma de oficiar algún día de hijo pródigo, como quiso creer durante mucho tiempo. (252)

Tanto un personaje como el otro saben que su pasado pertenece a un tiempo olvidado y al que no tienen posibilidad de regresar, a no ser que abandonen todo su mundo presente y sean capaces de elaborarse un nuevo futuro estable. Sin embargo, no lo van a hacer, porque igual que sucede con Miguel y con Ruth, son personajes que no pueden traspasar el límite del bien y del mal a su antojo. El camino del pasado ya lo han vivido y no pueden regresar. Aun así, Kandinsky parece que intenta regresar cuando

Baez al final de la obra suplanta su identidad. No obstante, Kandinsky no llega a morir y por lo tanto su vida anterior continúa siendo anterior: «Ya tiene pensado el nombre de su nuevo grupo: KandinskyVive» (354).

Flavia es la hija de Miguel y de Ruth, es la hija de la vida y de la muerte, de la existencia marcada por un pasado y un presente que está a la vez condenada por un futuro imposible. Flavia es la esencia de la propia existencia, el producto eterno, la palabra. Flavia es la nueva generación social que vive en Río Fugitivo: «en Río Fugitivo los desfases históricos suelen ocurrir con frecuencia» (17). Su papel en la novela representa el paraíso debido a la virginidad de su conciencia, todavía no está marcada para hacer el mal entre la gente. Es una adolescente en potencia que tiene las ideas claras y que está enganchada a la plataforma Playground. Ha heredado el interés investigativo de su padre y la entereza de su madre, por eso ayuda a la Cámara Negra a atrapa a buscar a Kandinsky. Flavia siente que alguien ha profanado sus valores éticos y morales y por tanto debe hacer justicia, pero siempre desde el lado del bien, que es localizar a Kandinsky y atraparle para que sea juzgado. Flavia es un personaje que deambula en el territorio del bien y por mucho que se acerque al lado oscuro de la vida, jamás llega a cruzar el límite.

Flavia es la Beatrice de Río Fugitivo, el deseo inalcanzable de la vida y de la muerte. Sin embargo, al tratarse de una nueva generación, debe encontrar su única salvación en los medios audiovisuales provistos den la era de la información y la comunicación (McLuhan, 1996; Castells, 1998; Bauman, 1999). En esta línea, Flavia representa lo que Prensky (2010) llama nativos digitales, frente a lo que representa su padre, inmigrantes digitales. Flavia se ha criado en plena época de globalización de los medios, por lo que ha crecido con los ordenadores y con los últimos avances tecnológicos.

De esta forma, su necesidad más atronadora es la de vivir en el paraíso de las simulaciones: Playground, un universo virtual que simula ser el mundo real. En este universo cibernético también existen leyes. Paz Soldán da a entender que se trata de un submundo de realidad virtual donde el ser humano se refugia para sentirse libre y poder hacer todo lo que no puede hacerse en el mundo real. Al fin y al cabo, se trata de una representación del mundo que cada persona crea de sí mismo, mediante avatares y nuevas sensaciones perseguidas en una realidad paralela.

Si atendemos a las palabras de Baudrillard (1978), cada vez que los personajes entran a Playground, están visualizando «el producto de una síntesis irradiante de modelos combinatorios en un hiperespacio sin atmósfera» (7), es decir, un gran simulacro dentro del mundo. Igual que el teórico francés hizo referencia en su obra a Disneylandia como el mayor de los simulacros, Paz Soldán construye la plataforma Playground dentro de su Río Fugitivo imaginario, lo cual implica el génesis de un universo dentro de otro universo: «Se trata de un universo virtual fascinante: no una fantasía medieval, sino una ciudad moderna, como la que conoce, con un leve toque futurista y decadente» (135). Esto nos hace pensar en *Snow Crash*, de Neal Stephenson, inventor del Metaverso, un universo virtual parecido al Playground. Tanto en el Metaverso como en el Playground están prohibidas las referencias al mundo real, por ello hablamos de realismo virtual más que de realidad, ya que cada personaje es el demiurgo de sus acciones y todo lo que sucede allí queda inscrito en una narrativa propia de dicho universo, ajeno totalmente a la realidad de la que proceden los personajes de *El delirio de Turing* o *Snow Crash*.

En este punto, podemos pensar en Guy Debord (2007) y en su teoría del espectáculo para idealizar la plataforma Playground y hablar del espectáculo como producto y como salvación de la no vida. Flavia está por encima de esto, debido a que es nuestra Beatrice y la única salvable de momento en el mundo de los vivos en Río Fugitivo; sin embargo, la única forma de salvar a los personajes no es escapando de la ciudad, pues ya hemos llegado a la conclusión de que los personajes pazsoldianos están atrapados entre las fronteras de Río Fugitivo. La única forma que tienen de perdonar todos sus pecados es escapando hacia Playground. No obstante, Flavia y Kandinsky son los únicos capaces de enfrentarse al mundo virtual, mientras que todos los demás serían almas acabadas en un realismo sucio cuya perdición se halla en una realidad sacrificada como un no lugar y profanada por el eco cibernético de la tecnología.

> Allí, cualquier individuo, por medio de una suma mensual básica –veinte dólares que podían convertirse en mucho más de acuerdo al tiempo de uso–, creaba su avatar o utilizaba uno de los que el Playground ponía a la venta, e intentaba sobrevivir en un territorio apocalíptico gobernado con mano dura por una corporación. (80)

En dicha plataforma virtual podías ser quien quisieras ser, tú construías tu propia historia. Flavia era Flavia en el mundo real, pero en el Playground adoptaba distintas personalidades: «tiene varias identidades recurrentes y otras que crea a medida que las necesita. Asume la de Erin, una hacker en busca de alguien que la guíe, un mentor, una figura paternal» (81).

Según Flavia, «los sociólogos hablaban del "efecto Playground" para referirse a los problemas económicos que su abuso ocasionaba en los jóvenes» (81). Esta idea es interesante, pues plantea el autor la idea de que el fracaso social o el retraso de un país puedan deberse al refugio de la sociedad en las nuevas tecnologías. Como si el mundo no estuviera preparado para enfrentarse a los problemas reales y, por ello, se ocultan en simulaciones virtuales. Es en este punto donde podemos plantear la existencia de una novela *cyberpunk* como es *El delirio de Turing*.

Por tanto, podemos decir que la acción de la novela se lleva a cabo entre dos espacios diferentes: el real y el virtual. En el real, los personajes viven resignados a no ser, mientras que en el virtual existe un infinito de posibilidades para ser. Además, el usuario se convierte en creador y en demiurgo de su propio avatar, simulando ser él, porque un hombre también puede ser todos los hombres. Por otra parte, igual que en el mundo real la interacción entre las personas se realiza de una manera, en el mundo virtual cambia, pues el lenguaje que usa Flavia por ejemplo se modifica en virtud del espíritu adolescente con el que se relaciona en el ambiente.

Al respecto del factor de realidad virtual con el que se juega en la obra, podemos hablar del personaje itinerante de Lana Nova. Su acción en la obra es inexistente, pero sí es interesante el tratamiento que hace Paz Soldán de su persona en la historia. De algún modo, puede ser entendida como un eco *cyberpunk* o futurista de la virtualidad philipdickiana que existe en *El delirio de Turing*. «Aparece Lana Nova, su presentadora favorita: la mujer virtual tiene el pelo negro en un moño, lo cual da mayor relieve a los rasgos asiáticos de su rostro» (28). Como bien observa Flavia, se trata de una presentadora de televisión con una voz envolvente. Durante la obra, las apariciones de Lana se dan de manera casual, como si su personaje revelara quizás una ilusión simulada de una realidad paralela a la del Playground o como si hiciera pensar al espectador del programa de Lana Nova que ella es la única que observa la simulación del mundo a partir de su pantalla.

> Ah, Lana, cómo haces para mantener imperturbables los músculos del rostro ante semejante estilete de la realidad. Te han dado algunos gestos, eres capaz de insinuar emociones, pero todavía te falta mucho para engañarnos: si fueras una replicante tratando de hacerse pasar por una de nosotros, hace rato que hubieran dado contigo. (243)

Miguel Sáenz hace aquí referencia al universo de Philip K. Dick mediante el concepto de replicante. El autor estadounidense fue quien inventó la teoría de los simulacros (Calabrese, 1984: 71) y por tanto su referencia metafórica de replicante hace alusión a lo que venimos aludiendo. En palabras de Omar Calabrese (1984), «los "replicantes" nacen como robots perfectamente parecidos a un original, el hombre a quien mejoran en algunas características mecánicas (la fuerza, por ejemplo), pero después se independizan del original, y llegan a hacerse preferibles a él en el aspecto estético y sentimental» (71), por lo que un replicante es un simulacro humano o una simulación de la vida o de una persona. En este caso, Miguel se refiere a Lana Nova como si la presentadora de las noticias fuera una imagen simulada y detrás de ella solo hubiera circuitos eléctricos y nada más. Sin embargo, más que a un replicante, Lana Nova nos recuerda al personaje de Nicole Thibodeaux de *Los simulacros*, del mismo autor estadounidense. En esta novela, Nicole es igual que Lana Nova, un personaje que aparece en televisión y todo el mundo la admira cual ser inmortal, pensando que guarda las apariencias físicas y su belleza como en el primer día, aunque en el fondo no sea así. Igualmente, en *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas*?, de Philip K. Dick, también hay un personaje recurrente al que se le parece Lana Nova. En esta ocasión, podemos hablar de Buster, otro ser presuntamente ilusorio que acompaña a los personajes malditos de la obra de Dick. Igual que en la novela de Paz Soldán, Buster aparece en la televisión de los personajes para ser contemplado y ser maravillado por la sucia realidad de ellos. Miguel Sáenz llega a olvidarse del mundo en el que vive cuando tiene delante a Lana Nova, lo mismo que le sucede a Flavia y a Pris y a Roy y a J. R. con el replicante presuntamente simulado Buster. En este punto en el que los personajes pazsoldianos observan la televisión, entran a formar parte del espectáculo, como ya hemos dicho, puede que se produzca un intercambio en la perspectiva visual y sean los personajes los auténticos productos espectaculares del verdadero acto de recibir la información. Vuelve a ponerse de relieve nuevamente la huella de Bioy Casares, donde

el espectáculo inmortal renace entre la huella de sus personajes, igual que en la obra pazsoldiana.

La pureza de Flavia nos lleva a la inocencia adolescente de una víctima del gobierno de la Cámara Negra: Mirtha. La prima hermana del juez Cardona fue víctima de la dictadura de Montenegro. La parte por el todo que es el crimen de Mirtha hacia una sucesión de crímenes que estaban liderados, en parte, por Albert y Turing es el desencadenante principal de que el Cardona busque venganza entre los responsables de su crimen. En esta ocasión, el personaje del juez Cardona representa no solo un juez físico y real sino también un juez metafísico y espiritual, pues su papel en la historia es la de purgar los crímenes de los personajes. Su función es la de una parca salvaje que decide quién vive y quién muere, quién debe ascender al paraíso y quién debe descender al infierno. En esta ocasión, se pone en contacto con Ruth, la mujer de Turing, para incriminar a los dos personajes. Sin embargo, aunque su idea es la de purgarlos a ellos y la de purgarse él mismo, al final decide optar por la vía rápida. Como su único sentido es el de vengarse, no le importa seguir sufriendo. Es también un personaje acabado que ha perdido lo que más quería. Además, el juez Cardona es un ser corrompido que fue sobornado, aunque más tarde rechazaría dicho desembolso, conservando su honestidad y su decencia. Así en la tierra como en el cielo, el juez Cardona se ve obligado a ser el juez del purgatorio. Él decidirá quién debe purgarse las penas en un infierno sobre la tierra y quién debe terminar yendo al cielo o al infierno. Por eso el juez habita en un no lugar, que es el hotel en donde queda con Ruth, rodeado de fuego, suciedad y miedo:

> Extirpar el pus, y ser más grandes que tanta mediocridad, trascender tanta corrupción, tanta defenestración, manos que se manchan, conciencias que se compran y no saben de remordimientos, todo es tan fácil, todo es tan fácil, el pasado no existe, se lo borra de un plumazo, parafernalia de mentiras, compromiso tras compromiso, el pasado pisado, cuando no es así, está vivo, palpita en cada segundo, en cada minuto, nos embriaga con su fuerza y pretendemos ignorarlo, saltimbanquis de feria, simulacros que nos esconden de nosotros mismos, mutilación de la vida, extraviados en nuestra esplendente promesa, fracaso de humanos, ventana entornada a la habitación del ser. (56-57)

El juez Cardona nos presenta un espacio violento en donde la sociedad en Río Fugitivo funciona metafóricamente como un territorio de expropiación vital o mortal. La no vida inunda las calles y las paredes de una ciudad acabada y apagada en las que las almas de los vivos y de los muertos deambulan sin camino y sin retorno. Como seres

bosquianos o monstruos goyescos, la no vida mantiene Río Fugitivo a flote en una dimensión paralela a la virtual, la cual se percibe como real. Esa línea temporal o atemporal que no salva a los personajes pero los mantiene estáticos funciona como una especie de presente continuo de la historia que es cíclico y metafísico. El juez purgador, que es la parca en ese espacio igual de atronador, escogerá el camino de las almas y de sus condenados para perdonar (o no) en esa no muerte en la que la catástrofe, el caos y el sino apocalíptico son las únicas facetas reales que reinarán, agotando el signo utópico y encendiendo la llama de una distopía fragmentaria en un universo infinito sin salida. Cabe decir que es fragmentaria porque la virtualidad implica un número indefinido de realidades posibles, cuyas representaciones se basan en la cantidad de simulaciones y usuarios que busquen la paz en el universo virtual.

En este escenario fantasmagórico, el juez Cardona termina acabando con la vida de Albert y con la de Turing, enviando al infierno las almas de los cuerpos que han obrado mal, así en la tierra como en el cielo: «la vorágine de nuestros días, el exabrupto de la violencia, a veces premeditada y en gran parte regida por el azar. ¿Cómo era esa frase que me gustaba? […] Jugué mi corazón al azar y me lo ganó la violencia» (330).

Albert representa el infierno más temido. El sobrino de un nazi que trabajaba para la CIA en Estados Unidos y terminó ocupando un alto cargo en la Cámara Negra para controlar los crímenes del dictador Montenegro. Albert se sentía atraído por Miguel Sáenz, a quien él mismo apodó como Turing, en recuerdo al criptoanalista Alan Turing, el inventor de Enigma, la máquina que descifraría los mensajes secretos nazis, lo cual facilitaría el final de la Segunda Guerra Mundial.

Quizá lo más interesante del personaje de Albert en la novela del autor boliviano no es su fuerte protagonismo, como sí lo es el estilo con el que se desarrolla su voz narrativa. El personaje de Albert hace alusión a un delirio constante, el cual nos recuerda a *La muerte de Artemio Cruz* (1962), de Carlos Fuentes. En la novela del autor mexicano, el personaje de Artemio Cruz delira en los últimos momentos de su no muerte, y por tanto recuerda todo lo que ha sido su vida y lo que ha aprendido a lo largo del camino que ha vivido. Edmundo Paz Soldán juega con esta fuente literaria para quizá fusionarla con el sentido borgeano de la palabra: «¿Pueden morir los inmortales?» (98).

Albert es un personaje que está conectado a unas máquinas que le mantienen con vida. En sus últimos pensamientos delirantes, recuerda quién ha sido y recuerda la vida que ha vivido a raíz de todo lo que ha aprendido; esto es, demuestra tener un conocimiento enciclopédico como si en su mente albergara la biblioteca universal de Kurd Lasswitz (1848-1910) o la biblioteca de Babel de Jorge Luis Borges. De esta forma, el personaje se transforma en una especie de replicante simulando ser un hombre controlado por máquinas o una máquina controlada por el cerebro humano.

El delirio de Turing es en realidad el delirio de Albert, un delirio que acabará con él igual que las hormigas terminaron con la estirpe de la familia Buendía. Podemos pensar en que la hormiga representa la destrucción, el último ser constructor que destruirá su vida y su muerte para impedir que su pensamiento enciclopédico siga procesando información.

> Estoy muerto. Otro cuerpo. […]
> Estoy. Muerto.
> No lo estoy.
> Otro cuerpo. El mismo.
> Hormiga eléctrica. (290)

Durante toda la obra la hormiga se convierte en un leitmotiv imperante en el desarrollo de los personajes. Se le aparece al juez Cardona, como si se acercara un final apocalíptico, quien enamorado de su prima hermana piensa «en que algún día un niño con cola de cerdo se hará presente en este ingrato territorio» (51). Pero también se le aparece a Turing: «una hormiga negra camina por el cristal que cubre la foto, sus patas en la mejilla de Turing. Sacas tu pañuelo y la aplastas. Observas a la hormiga con cuidado. Su cuerpo descabezado se sigue moviendo. Nada es casual, todo acto tiene su razón de ser» (109). La hormiga simboliza el apocalipsis, el final, el infierno inabarcable, el animal inmortal en el que se convierte Albert, quien desea la muerte después de haber probado el camino de la no mortalidad, igual que le sucede a Marco Flaminio Augusto: «Soy una hormiga eléctrica… Que quiere morir y no puede» (167).

Según Poincaré (1963: 60), el infinito en Borges se produce a partir de la muerte metafísica de un cuerpo real, lo cual desemboca en una virtualidad irreal. Lo mismo sucede con la hormiga eléctrica o con Albert, un ser vital que ha transformado su alma en un ser posthumano, en una máquina o en *cyborg*. Dentro del espacio apocalíptico que

es Río Fugitivo, el mundo entero necesita verse simulado en una pantalla tecnológica dentro de la plataforma Playground, pero esto no le sucede a Albert, un hombre que puede ser todos los hombres sin necesidad de conectarse a ninguna plataforma virtual Esta dualidad es sin duda de progenie borgeana.

> Me falla la memoria. Lo cual es raro. Si es que se trata de memorias mías… Y no de otra cosa. Por ejemplo. De un parasitario recuerdo de alguno de los otros seres que fui yo… Que soy yo. Me quedo conmigo mismo. Como suele ocurrir. Agotado por mis propias ideas. Incapaz de ser sorprendido por mis sensaciones… Soy muchos… Pero soy uno… (284)

Albert es un hombre pero a la vez es todos los hombres. Su pensamiento enciclopédico nos hace pensar en la memoria de un ordenador, una memoria que es modificada al antojo del usuario. Albert representa el ciclo de la historia o, más que el ciclo, la memoria de todos los hombres: los buenos, los malos y los purgados. Albert un día estuvo en el paraíso, en vida se purgó y ya solo le queda morir y pagar por todos los crímenes que ha cometido. Sus palabras guardan el infinito de los sentidos que vive en el orden y en el progreso de la mente de los hombres.

En definitiva, de la misma forma que sucede en los caminos borgeanos, los senderos que se bifurcan dentro del pensamiento de Albert viajan en el delirio de una máquina universal de Turing para dar lugar a un laberinto de posibles ideas inmortales. Pues si nos apoyamos en las palabras de Jorge Alemán (2006: 25) para refutar la idea de que lo real es un vacío, podemos concluir que el laberinto de los caminos posibles en la mente de Albert y en el sistema de redes que guarda lo virtual representa el caos y el conocimiento enciclopédico dentro del propio personaje borgeano y pazsoldiano mediante un cosmos total. Causalidad y casualidad.

4.4. LA EXCEPCIÓN POLÍTICA DISTÓPICA: *PALACIO QUEMADO*

El escritor boliviano presenta su séptima novela como una forma de alejarse de la geografía de Río Fugitivo para plantear un escenario de nuevo corte realista. En esta ocasión entenderemos *Palacio Quemado* como un puente que une su narrativa en Río Fugitivo con su narrativa en Estados Unidos. En ella analiza los momentos de inseguridad que se vivieron en los tiempos previos a la toma de posesión de un presidente indigenista en la sociedad actual.

En nuestro análisis utópico/distópico, enmarcamos la novela *Palacio Quemado* en una franja de política social más práctica que crítica. Podemos decir que anteriormente, en Río Fugitivo, sus protagonistas veían la política desde fuera, pero en este caso, el protagonista de la obra la observa desde dentro.

Edmundo Paz Soldán realiza una crítica social y política a alrededor del Palacio Gubernamental que es el Palacio Quemado. De algún modo, dibuja un mapa concéntrico de la historia social de Bolivia en donde el núcleo se halla en el Palacio Quemado. A partir de la obra, el lector se acerca al pueblo boliviano y a su historia. Esta novela implica un punto y aparte (de momento) en su narrativa, pues es la última publicada hasta la fecha que toma como escenario su país natal. Las cinco claves geopolíticas que definen la política boliviana actual han resuelto que su obra prosística se desarrolle en Estados Unidos o en territorios insospechados:

> *antiimperialismo* –el núcleo de sentido de la "revolución boliviana"–; *indianismo* con ecos pachamámicos –indígenas como reserva moral de la humanidad, especialmente en las cumbres internacionales–; *discurso del "buen vivir"*; *socialismo/anticapitalismo* –con presencia en los discursos y conferencias de Morales y García Lindera–; y *comunitarismo* –escrito en la nueva Constitución Política del Estado– (Stefanoni, 2016: 4)

Estas características se oponen a los intereses del escritor boliviano y al neoliberalismo. Como hemos visto anteriormente, unas de las claves fundamentales de la nueva narrativa latinoamericana es la globalización de los centros, la ruptura de las fronteras geográficas y la desestabilización de lo que Héctor Hoyos (2015: 58) entiende por la direccionalidad de los intercambios culturales entre los centros y sus periferias.

En esta novela, trataremos de abordar las políticas sociales analizadas y analizables por el autor en su obra desde el punto de vista histórico y ficcional. Aun así, nuestro análisis se llevará a cabo a colación de la dicotomía utopía/distopía, sin abarcar la noción realista y su discurso narrativo, pues a nosotros lo que verdaderamente nos interesa es el ideario político, no la trama romántica.

4.4.1 POLÍTICA SOCIAL A TRAVÉS DEL DISCURSO EN EL PALACIO QUEMADO[81]

Palacio Quemado (2007) nos recuerda a *La Ciudad del Sol* de Campanella, en tanto en cuanto la obra gira en torno a un edificio mágico, trágico y poderoso. Igual que el templo del autor italiano, el Palacio Quemado representa el principio de autoridad jerárquico y, por ende, si rememoramos las palabras de Souiller (2008), «el poder viene de arriba y se impone a las diferentes casas que constituyen idénticamente, por su sucesión, el interior de las murallas» (86). En este caso, la muralla son los cimientos del propio Palacio, cuyos bloques separan la realidad social de dos Bolivias enfrentadas: la de arriba y la de abajo, la del poder y la del pueblo. Sin embargo, la trama de la obra no se evoca del mismo modo que en *La materia del deseo*, pues el interés de *Palacio Quemado* es estrictamente político.

Óscar es un historiador que intenta no posicionarse ideológicamente dentro del Palacio, pues su único crimen es escribir los discursos de los políticos de su entorno a la vez: del presidente Canedo de la Tapia y de los ministros El Coyote y Mendoza. El autor utiliza la figura del historiador para recordar la historia de Bolivia y estudiar así los motivos de sus catástrofes más importantes, como el incendio del Palacio Quemado. Además, igual que en *La materia del deseo*, el autor dota a su protagonista de un dolor personal: el suicidio de su hermano. Los descubrimientos que realizará a lo largo de la misma sobre su muerte le ayudarán a entender mejor el funcionamiento del país además del funcionamiento de la propia vida en su país natal.

De algún modo, lo que intenta narrarnos el autor boliviano es una historia de carácter utópico, pues durante toda la novela el lector va dándose cuenta de que las decisiones del presidente Canedo de la Tapia están condenando al pueblo boliviano. Este carácter utópico queda enmarcado como una doble perspectiva: por un lado, los poderosos quieren mantener la paz en el pueblo sin ninguna opción de conseguirlo; por otro lado, el pueblo llano quiere derrocar a su líder. Se presupone que este segundo grupo presentará a Remigio Jiménez como su nuevo mandatario; sin embargo, en la novela no se termina de dilucidar, pues la historia culmina con la huida del presidente. A este respecto, podemos recordar que cuando hablamos de utopía nos estamos refiriendo a un proyecto de transformación social imposible (Marcuse, 1986: 8). Por lo tanto, la

81 En este apartado, si aparece la página suelta, sin referencia bibliográfica, nos estaremos refiriendo a Paz Soldán (2007).

reiteración de los poderosos de intentar llevar el rumbo de la política del país llega a cruzar las barreras de lo utópico para transformarse en distópico.

Si tenemos en cuenta las palabras de Orwell (2011): «el que controla el pasado […] controla también el futuro. El que controla el presente, controla el pasado» (99), podemos llegar a entender cómo el gobierno de Canedo de la Tapia no llegó a buen puerto. Canedo de la Tapia no consiguió controlar el pasado en ningún momento, el presidente solo tenía los ojos puestos en el futuro, ni siquiera en el presente. La parte más tradicional de la sociedad que es el pueblo indígena se está rebelando contra el gobierno del momento porque se siente despreciado, el presidente solo es capaz de mirar hacia delante, no hacia atrás. Lo peor es que el gobierno esto lo sabe, pero piensa que para poder ser un país fuerte y grande hace falta someterse a los más poderosos, «se había desarrollado en el imaginario capitalino el miedo cerval al sitio indígena, acompañado por el temor a la guerra de las razas» (127). Como bien definía Stefanoni (2016: 4), el pueblo andino quería un gobierno que pensara en él, no quería un gobierno "de raza blanca". El hecho de que el presidente Canedo de la Tapia fuera un presidente neoliberalista, no favoreció en absoluto los deseos del pueblo boliviano. Los de abajo solo podían hacerse oír con huelgas, revoluciones y manifestaciones:

> Miles de residentes alteños, munidos de palos, piedras y dinamitas, comenzaron a marchar rumbo a La paz, destruyendo todo a su paso: a una gasolinera en Río Seco se le prendió fuego (los tanques de combustible explotaron, matando a cuatro personas: ¿se los contabilizaría a ellos también como víctimas del gobierno?); la agencia de Banco-Sol quedó reducida a escombros; las cabinas de peaje de la autopista, recién reconstruidas después de haber sido destrozadas en febrero, volvieron a ser derribadas. (285)

El pueblo entero quería hacerse oír por la vía rápida. No podían hacer que el neoliberalismo y el populismo gobernaran el país de la miseria. Y todo viene a raíz de la venta del gas nacional a los chilenos. El pueblo necesitaba un presidente que viviera por y para el pueblo: «¿Remigio Jiménez quiere ser presidente? ¡Indio alzado!» (50). En este caso, podemos traer a colación la teoría de González Mata (1994) que planteábamos anteriormente, teoría a partir de la cual el proyecto utópico se plantea como una tripartición de sus partes: idea, realización y cumplimiento. Vemos que la novela de Paz Soldán puede ser estructurada con base en esta teoría social:

1. Por un lado, tenemos la idea que se va forjando con el paso de los tiempos. No es algo nuevo que se plantee la idea de un presidente indio en el gobierno boliviano. Es algo sobre lo que se habla desde siempre y a lo que los poderosos temen: «Así tiene que ser: más temprano que tarde tendremos a un indio de presidente» (43), pues estos no quieren seguir aislados y despreciados socialmente: «¿Otro dirigente blanquito para enseñarles el camino a los campesinos?» (51). Paz Soldán nos muestra a través del dolor de las palabras el desprecio existente entre un elenco y otro.
2. Por otro lado, tenemos la realización de esa idea utópica que se muestra en la rebelión del pueblo contra el gobierno del país: huelgas, revoluciones sociales, manifestaciones, etc. En este caso la realización de la idea se va llevando a cabo a partir del aislamiento social que sienten los de abajo al no contar con ellos en las decisiones importantes, como es la de la venta del gas a Chile: «Si a esto no se le llama ingobernable no sé a qué se le puede llamar» (159).
3. Por último, tenemos el cumplimiento del proyecto utópico. A este respecto cabe destacar que el autor no nos presenta la culminación del proyecto, pues la novela termina con el derrocamiento del presidente y, por ende, con la huida en helicóptero del mismo, lo cual da a entender al lector que el objetivo del campesinado de pedir la dimisión de Canedo de la Tapia ha sido todo un éxito; sin embargo, lo que el mismo debe sobreentender es que el campesinado mismo se ha hecho con el mando y ha subido al poder a un presidente indio, que en este caso es Remigio Jiménez. Este hecho culminaría con el proceso: «El helicóptero se fue alejando. Lo seguí con la vista hasta que desapareció en el azul intenso del cielo» (295). Esto también puede interpretarse de algún modo con lo que los personajes poderosos en la obra denominan golpe de Estado, pues el pueblo se alza con el poder por medio de manifestaciones y rebeliones: «lo ocurrido las últimas veinticuatro horas es producto de un complot contra la democracia, un golpe de Estado» (168); por otro lado, el pueblo no piensa lo mismo: «Que el gobierno no intente criminalizar al pueblo. Estos hechos fueron una auténtica protesta popular. Nadie se robó nada, todo fue quemado. Lo único que quería la gente era destruir los símbolos de poder» (168).

De esta forma, la estructura que hemos dividido acorde a la teoría de González Mata (1994) cuadra perfectamente con la estructura real que nos presenta el autor en la obra. Este divide la historia en dos partes y cada parte posee nueve capítulos. La primera parte nos presenta a Óscar, el protagonista de la novela; dicha presentación viene marcada por la memoria de su hermano Felipe, el cual se encontraba opuesto a las ideas del gobierno de entonces, de ahí su suicidio cuando Óscar era todavía un niño. En la primera parte vemos cómo Óscar llega de nuevo al Palacio Quemado para trabajar realizando discursos para el presidente y sus ministros. No obstante, pronto empieza a percatarse del poder de la oposición, que viene de la mano del ya citado Remigio Jiménez. Esta primera parte llega hasta el problema del gas:

> No entiendo. Estamos gastando pólvora en gallinazos. ¿Acaso Perú es una opción real? Si ya hemos decidido que el gas salga por Chile, ¿para qué preguntarle a la gente si prefiere Chile o Perú? Eso es alimentar falsas esperanzas. Juan Luis, ¿no sería mejor tratar de averiguar cómo se le puede vender mejor al pueblo la idea de que el gas salga por Chile? (146)

En este punto de la obra, al final de la primera parte, los poderosos se convierten en los demonios del pueblo, pues finalmente estos toman la decisión de no contar con el pueblo para tomar una decisión que podía hacerles mucho daño.

Por el contrario, la segunda parte comienza de lleno con la crisis del presidente, con el descenso al infierno: «No creas que la idea me encanta. Pero no queda otra. Si queremos ser un país moderno tenemos que aprender a pagar impuestos» (156). Así empezarían las revoluciones sociales. Poco a poco se iría inmiscuyendo el protagonista en las problemáticas sociales. No sabía muy bien cómo afrontarlo en sus discursos, pues veía cómo el sistema se tambaleaba y eso implicaba que sus palabras ya no tuvieran cabida alguna. Sus allegados más cercanos le dicen que dimita, que deje ya el Palacio Quemado, que terminaría por meterse en un lío, pero no lo hace hasta el final.

Por ello, cuando el presidente huye en helicóptero, lo hace sabiendo que el pueblo está tomando el Palacio, pero Óscar, en lugar de huir, se queda. Podemos pensar que se queda para huir a pie, que se queda para unirse con el pueblo o que se queda para morir en el mismo lugar en el que murió su hermano:

–Señor presidente, muchas gracias pero me quedo. […]
–No seas loco, Oscarito –dijo–, no están los tiempos para heroísmos. [...]
–Ya lo sé, señor presidente. Yo solo quiero hacer lo que tengo que hacer.
–¿Y qué nomás es lo que tienes que hacer?
–Lo que quiero hacer –respondí con la voz temblorosa. (294)

De esta forma, podemos entender la novela como el momento previo a la llegada al poder de Evo Morales a la presidencia de Bolivia. Asimismo, la novela igual que el esqueleto de la misma engloba dos arcos argumentales utópicos: el del pueblo llano y el del gobierno. En la primera parte, el gobierno se encuentra en un paraíso dantesco donde el Palacio es un refugio; por el contrario, el pueblo llano se halla en el infierno más profundo, donde apenas puede decidir por sí mismo qué es lo que tiene que hacer. Por otro lado, en la segunda parte el arco cambia, pues el elenco poderoso se tambalea y desciende, no tanto al infierno, como sí al purgatorio, donde sus ideas pasadas son cuestionadas, donde el pueblo, que esta vez se entrecruza con el gobierno en un mismo estadio, quiere cambiar su perspectiva de ver el mundo. Al final de la historia, el gobierno se embarca al infierno más profundo teniendo que huir del país por vía aérea. Al contrario que el pueblo llano, quien recupera el poder del gobierno por vía de la violencia ascendiendo al paraíso más estable llevando la tradición indígena a lo más alto del país.

En la primera parte vemos el descenso del gobierno y cómo los campesinos van adquiriendo fuerza. En la segunda parte vemos el descenso total del gobierno y el ascenso total de los campesinos. Y el punto de inflexión en el que colisionan representa las manifestaciones y la violencia del pueblo hacia su gobierno. Por ende, tenemos una primera parte en la que reina la utopía y una segunda parte en la que reina la distopía.

En *Palacio Quemado* la distopía funciona como base reguladora de la narración, igual que sucede en *1984*. El punto de inflexión se transforma en un espejo antitético donde lo que se proyecta en él será el cambio distópico, es decir, el gobierno será ahora el pueblo y el pueblo será ahora el gobierno. Se produce un cambio en la fuerza política del país demostrando que el reflejo de dicho espejo no es más que la parodia del presente anterior, pues todo lo que se vivió un día se vuelve a producir mediante un proceso cíclico de la historia. Galdón Rodríguez (2014) hablaba de ello al respecto de la novela distópica y lo ejemplificaba con *1984* o *Un mundo feliz*, donde las novelas distópicas jugaban como una parodia social de la tradición social.

De algún modo, Paz Soldán genera el mismo sentido en esta novela, pues mediante crítica narrativa formal es capaz de burlarse de una sociedad y de su forma de gobierno, pero al tratarse de un narrador historicista, se oculta muy bien, pues la voz diegética de la obra es objetiva en toda su plenitud, siempre que se refiere a datos históricos o sucesos políticos, sociales o económicos. Óscar es un historiador que guarda las formas en todo momento, pues al dedicarse también a la retórica ideológica, sabe cuidar sus discursos igual que sus diálogos. Además, como bien dice el personaje al principio de la obra, siempre escribió discursos sin importar la ideología política a la que perteneciera su orador: «Desde el principio escribí discursos para quienes postulaban a un cargo en las juventudes de su partido o en la dirección de su carrera universitaria. […] Nunca dije que no. […]» (13), pues «evité comprometerme con alguna ideología específica» (14).

Sin embargo, vemos pues en *Palacio Quemado* una forma de enfrentarse a la historia del país desde la posición de sus propios personajes. Óscar se convierte en la herramienta primaria del presidente Canedo de la Tapia; no obstante, no podrá hacer demasiado, pues su papel no es activo, sino pasivo. El protagonista es un historiador que admira cómo la historia se repite una y otra vez y por mucho que el pueblo conozca sus tradiciones, no va a cambiar. Como bien dijo Popper (1967), «aun inspirados por las mejores intenciones de traer el cielo a la tierra, solo [hemos conseguido] convertirla en un infierno, ese infierno que solo el hombre es capaz de preparar para sus semejantes» (261). Por ello, en *Palacio Quemado* nos encontramos con el reflejo de un espejo: la destrucción cíclica del propio ser humano. En esta línea, habría ciertos vínculos con la literatura vargasllosiana: la historia, el poder, la política, las clases sociales, las fronteras intranacionales (Norte/Sur, Costa/Sierra…), etc.

De ahí que toda la historia gire en torno al Palacio del Gobierno. Durante toda la trama el Palacio funciona como un leitmotiv importante en la sociedad boliviana pues representa ese templo del Sol que tanto gustó a Campanella en su época. No obstante, también funciona como una sinécdoque de todo el pueblo boliviano y de su historia y de su gobierno.

> En las películas de los gringos muchas veces la Casa Blanca aparece destrozada. Es una de sus ansiedades, una de sus pesadillas apocalípticas, el sueño de algunos incluso. En la realidad, sin embargo, la Casa Blanca es intocable. En cambio, nosotros nos podemos dar el lujo de decir que una vez incendiamos nuestro Palacio presidencial hasta que no quedaron más que cenizas. ¿No es para sentirse orgullosos? Y lo peor es que luego nadie se acuerda por qué el Palacio Quemado se llama así. (227)

Eso significa que como bien decía Popper la historia se repite. En esta ocasión, el Palacio no vuelve a incendiarse, pero sí lo hacen sus calles y su sociedad. De la misma forma que sucedió durante el mandato de Frías en 1875, la narrativa del autor boliviano incendia las calles de La Paz para dar paso al fin de una etapa y al comienzo de otra. Pero en esta ocasión, no solo es por un descontento social frente al poder del gobierno sino que el pueblo no se siente representado por las políticas neoliberalistas que está tomando el presidente, «no se trataba de dilucidar si la violencia justificaba el fin; había que aceptar que esta podía existir a la hora de defender las ideas, y ver si estas justificaban la violencia y responsabilizarse de ella» (242). Es como si parte de la sociedad estuviera condenada a estancarse en el territorio más local mediante la disyuntiva: o se vive por y para el pueblo o no se vive. Y en este caso, lo que el pueblo quería era no exportar gas cuando no sobraba.

En cuanto al sistema de gobierno, se deja entrever que se trata de un sistema democrático donde el pueblo elige a sus referentes políticos. Sin embargo, tras los sucesos acaecidos en la trama, nos hace plantearnos ciertas dudas sobre qué sistema nos encontramos cuando la historia llega a su fin. Lo cierto es que realmente Paz Soldán da a entender que se ha dado un golpe de Estado y por tanto el sistema deberá reinventarse de nuevo. En este caso, podríamos hablar de un sistema dictatorial, aunque serían meras especulaciones, pues la novela acaba con el derrocamiento del presidente. Podemos entender también que tras el derrocamiento, el pueblo pedirá nuevas elecciones, lo cual daría la elección primera de Remigio Jiménez, el presidente indio que funciona como el símil de Evo Morales. No obstante, también podría salir Remigio Jiménez sin elecciones previas, lo cual implicaría una dictadura. Aun así, tampoco se habla del sistema que se contemplaría, por lo que podemos entender que seguiría una forma de gobierno democrática, aunque Stefanoni (2016) califique el gobierno del país de antiimperialista, indianista, "populista", socialista, anticapitalista y comunitarista (sic) (4). Asimismo, hay que destacar que Edmundo Paz Soldán escribe su obra en clave y

por tanto, reiteramos, que el parecido entre los personajes del libro y los personajes reales son simples especulaciones.

Lo que es evidente es que el resultado político de la obra se posiciona en contra de un cosmopolitismo utópico (Ghalioun, 2008: 114), ya que el pueblo se encuentra gravemente herido por el fenómeno global, y más la población que vive fuera de la urbe, como son los estamentos indígenas. La globalización se enmarca en un cuadro en el que la era de la información y la comunicación favorecen el intercambio comunicativo, comercial y económico entre todos los países del mundo. La ciencia y la tecnología representan el progreso y por tanto el intento de destruir las fronteras para globalizar y facilitar la ciudadanía del mundo. Sin embargo, en la novela de Paz Soldán no solo vemos cómo la historia se deviene en cíclica, sino que vemos cómo la historia linealmente puede llegar a recorrer hacia atrás. Los ciudadanos que optan por la tradición y el orden se convierten en la nueva mayoría social, por lo que el pueblo lo que quiere no es ampliar las fronteras, es cerrarlas para que cuando el pueblo boliviano tenga recursos suficientes para ellos mismos, puedan pensar si es conveniente ampliar los límites políticos.

Dentro del Palacio nos encontramos con una atmósfera diferente a la que visualiza nuestro protagonista fuera de sus paredes. En el Palacio, Óscar se siente protegido, como si fuera el hombre en el castillo. Aun así, como ya hemos visto, el Palacio representa la vida, pero también representa la muerte. Es interesante cómo el escritor, de forma casi paródica o irónica, hace un inventario mental cuando el vicepresidente le dijo a Óscar: «Falta mucho por hacer […]. Ojalá me dejen. Ya circulan rumores de que quiero reorganizar el Palacio a mi imagen y semejanza» (149). Lo primero que cataloga en el inventario son seis espejos y siete mesas. Curiosamente los espejos representan la otra parte del mundo en la que se desdobla todo. Los espejos del Palacio que se encuentran en el salón principal simbolizan el ciclo de la historia y el infierno de la utopía. Si los espejos se encuentran en el Palacio es porque en ellos puede verse la oscuridad de la sociedad boliviana. Aun así, como ya hemos dicho, lo otro en lo que se fija es en las siete mesas. Volvemos al número siete como el número endemoniado que lo incendia todo. En este caso, lo hace sobre las mesas, el lugar donde se decide la paz y la quietud del pueblo boliviano, donde se resuelven las decisiones y

los acuerdos del gobierno. Las siete mesas endemoniadas convierten a la sociedad boliviana en el infierno político más temido.

> ¿Cuántos quedan de los objetos que existían en el Palacio durante el gobierno de Daza? ¿De los que existían cuando papá trabajaba aquí? ¿De los de apenas seis meses atrás, cuando comencé a trabajar? No lo sé. El edificio cambia su cara cada día, como si estuviera encantado. Los objetos nos vigilan y se ríen de nuestras tribulaciones. Se saben pasajeros y se burlan de nuestro deseo de permanencia. Más nos valdría, piensan, ser como ellos, gozosos de estar aquí mientras el destino fugitivo lo decida así. (152)

De esta manera, el ciclo de la historia arremete contra las personas y contra los objetos. Pero las personas dejamos atrás la memoria y la olvidamos para volver a cometer otra vez los mismos errores del pasado. Los objetos, como los espejos o las mesas, se ríen de nuestra estupidez. Aquí el autor personifica en los objetos para simular la vida en ellos. Demuestra la ironía inestable en la quietud de sus cuerpos inertes para burlarse de la sociedad boliviana. Con este párrafo simulado acaba la primera parte de *Palacio Quemado*, con la ironía de los objetos hacia el panorama social, como si los objetos carentes de vida (aunque con ella en estas palabras de tono irónico) supieran lo que va a suceder de aquí en adelante, como si los espejos reflejaran el paso de los hombres igual que en el pasado, en el presente y en el futuro.

También es interesante estudiar el comportamiento que tiene el pueblo indio con respecto al pueblo blanco y viceversa, pues tanto el primero como el segundo sienten poco apego hacia el otro. Este es uno más de los elementos que nos presenta Edmundo Paz Soldán con respecto a las políticas regresivas que busca el pueblo indio en el país. No tanto como una crítica hacia el capitalismo o al fenómeno global, sino como un cambio de perspectiva. José Vasconcelos (1982) se refería a la raza cósmica para hablar de la recombinación social que surgió en Latinoamérica con el paso de los siglos a raíz del mestizaje cultural y colonial. Por tanto, la raza cósmica es la raza que fusiona a todas las razas del mundo en una sola dando lugar a una raza perfecta que es en cierto modo idílica y utópica. Por el contrario, lo que nos encontramos en la historia de Óscar es su opuesto. En *Palacio Quemado* no se hace mención a la raza perfecta, pero sí que somos capaces de leer entre líneas para encontrar lo que Paz Soldán denomina en su novela la guerra de razas.

> Uno de los temas que más me rondaba y debía afrontar en los discursos de Canedo era el de la "guerra de las razas" o "las dos Bolivias" que manejaba la oposición. […] El discurso de los dos países había calado hondo en el pueblo, que veía que la gran mayoría vivía en un estado de miseria mientras que un sector muy pequeño vivía en casas con amplios jardines y televisión por cable. (77)

Las diferencias sociales entre las clases nos hacen pensar también en una separación de clases bastante grande. Por lo tanto, esta idea deshumanizada de la política social que sigue el presidente Canedo en la novela hace que el lector llegue a cuestionarse hasta qué punto se pueden seguir modelos políticos occidentalistas, imperialistas y neoliberalistas dentro de un escenario social donde las diferencias de clases son inmensas.

De esta manera, es fácil pensar en que es justamente la amplia separación entre las clases lo que provoca que el sistema se desequilibre y se venga abajo. Pues los que están en el poder solo buscan progreso y civilización y los que están en el pueblo solo buscan orden y estabilidad. Nuevamente volvemos a las ideas de *Ariel*, donde el de arriba representa el civilizado Ariel y el de abajo representa el bárbaro Calibán. En este sentido, Paz Soldán busca un nuevo estadio en el lado objetivo de las cosas, donde el historiador Óscar busca mantener el punto de apoyo entre la calle y el Palacio cuando decide buscar el origen real de la muerte de su hermano: «Remigio declaró en Radio Panamericana que a partir de ahora habría dos gobiernos: mientras Nano gobernaba desde el Palacio para las transnacionales y contra el pueblo, él formaba parte del Estado Mayor del Pueblo y gobernaría desde la calle» (98).

No obstante, el pueblo boliviano no atiende a razones en relación al concepto de Vasconcelos, según el autor de la obra. Nos da a entender, como vemos, que el concepto de raza es una identidad propia del pueblo boliviano y que la tradición podrá salvar al pueblo. Es interesante cómo la sociedad busca una solución utópica apropiándose de todo lo que el "hombre blanco" ha construido en su tierra, expulsándolo del país para que la tradición y el orden vuelvan a Bolivia. A este respecto, es interesante cómo se produce un proceso de reapropiación cultural. En esta línea, en relación a las palabras de Ortiz (1987), quien trae a colación el concepto de transculturación para referirse a «los variadísimos fenómenos que se originan en Cuba por las complejísimas transmutaciones de culturas que aquí se verifican» (93), podemos pensar en un opuesto conceptual para referirnos a la reapropiación cultural, pues el pueblo andino quiere expulsar a la raza

blanca para que la raza de bronce vuelva a liderar a su pueblo. Estos no le dan importancia al mestizaje cultural, pues los indios para ellos son los estamentos sociales que representan la pureza racial en la sociedad boliviana y, por ende, los salvadores de toda tradición indígena. Aquí se encuentra la raíz del problema en *Palacio Quemado*, en encuentro causal del orden y el progreso, de la tradición y la evolución, del sentimiento de nación y el sentimiento de globalización.

Sin embargo, no podemos entender la historia boliviana sin conocer la historia de Europa (Aínsa, 2016: 141). Al fin y al cabo, América fue la utopía de Europa tras su descubrimiento –o su invención– (O'Gorman, 1984). Si atendemos a la separación que hace Fernando Aínsa (2016) de visión centrípeta y visión centrífuga, nos vemos abocados a contemplar la población boliviana de *Palacio Quemada* mediante una visión centrípeta, pues la sociedad que nos muestra el autor busca la autenticidad del pueblo en la identidad cultural americana y en el pasado arcaico de la tradición. Este punto de vista implica generar en el pensamiento nacional una idealización retrospectiva olvidando por completo la evolución que ha seguido la sociedad del país a lo largo de su historia. Por tanto, la misión que se lleva a cabo en las reivindicaciones sociales de la novela indaga en la tradición indígena en búsqueda de lo étnico, lo cual se encuentra amenazado por lo transcultural. Cuando el Coyote demuestra dentro del Palacio que mantiene una visión centrífuga, lo apartan a un lado, lo cual implica que un gobierno con una visión no puede gobernar un pueblo con otra visión:

> –[…] Una vez que estés dispuesto a jugártela por un sistema de ideas, por una concepción del país, tendrás que asumir que uno de los costos de la defensa o consecución de ese sistema es la violencia.
> –El Coyote estaba dispuesto a eso y lo sacaron.
> –¿Y cuál era su visión del país?
> –Decía que sin orden no había país. Había que garantizar primero el orden, lo demás venía después. (207-208)

Esto nos lleva a pensar que el enfrentamiento producido entre las dos visiones se puede llevar a cabo no solo entre el gobierno y el pueblo sino más bien dentro del gobierno o dentro del pueblo. No necesariamente ha de pensarse como una muestra de diferencias de nivel estamental. Esto se demuestra con la búsqueda que hace Óscar de Hinojosa. Cuando nuestro protagonista se dispone a buscar al "amigo" de su hermano Felipe, entra a descansar a un bar. En este lugar se encuentra con un grupo de gente que

se opone al gobierno actual. Como Óscar no responde a las disputas, deciden tomarla con él: «[…] me preguntó por qué no me unía a los insultos, ¿o es que los defiendes? / –No sé de qué me habla. Se miraron y se rieron. / –Yaaaaaa, hecho al capo el amigo» (203). Con esta escena demuestra que el extranjero no es bien recibido. El pueblo se siente amenazado con todo aquel que defienda el progreso y la globalización en el país. No obstante, como ya hemos dicho, Óscar es un personaje que juega un papel de observador en mundo tan dispar. Nunca quiere dar su opinión al respecto para no sentirse salpicado: «Imaginaba lo que hubiera dicho papá: incultos, ignorantes, creen que con oponerse basta. Natalia, más agresiva, hubiera dicho estamos como estamos por la falta de neuronas de estos indios. Yo trataba de no abrir la boca para salir indemne de la situación» (205).

Por tanto, atendiendo a estas justificaciones, el refugio en la tradición nos lleva a pensar en el pueblo como el bárbaro y en el gobierno como el civilizado. Este hecho no es solo algo subjetivo, pues si atendemos a la clarificación que propone Sarmiento en su obra cumbre, donde se propone que la civilización sirva como una inyección hacia la barbarie, es decir, lo que dominaba el verdadero panorama social: lo "inculto" como lo indígena o lo gauchesco. De ahí que el autor argentino hable de «la lucha entre la civilización europea y la barbarie indígena» (1993: 39).

También es interesante en esta línea observar cómo se van produciendo las migraciones entre el territorio rural y el territorio urbano. En relación a la dicotomía de civilización y barbarie, podemos pensar en un proceso de ruralización de lo urbano, pues en este caso el deseo del pueblo es que los indígenas se apropien de la ciudad para echar al gobierno y así la población indígena se adueñe del poder. Por lo tanto, dentro del país, se romperían las fronteras, lo cual desencadenaría en la desaparición de las periferias y en la aparición de una mayor centralización de las aldeas y de los poblados más aislados. Esto sin lugar a dudas es uno de los desencadenantes propios de la urbanización del entorno. Aunque aquí el proceso es inverso, pues lo que se pretende es que el pueblo avance hacia delante eliminando la intervención internacional y motivando las conexiones dentro del propio país:

> A nadie se le había ocurrido imaginar que dos siglos después del sitio de Túpac Catari los inmigrantes que se trasladaban de los pueblitos del altiplano a La Paz y no encontraban cabida en ella terminarían creando una ciudad aymara en una meseta a media hora de viaje, un lugar privilegiado para que la sensación imaginaria del sitio o del cerco se materializara para los habitantes de la ciudad de la hoyada. (127)

Pero como bien nos recuerda Paz Soldán en la obra, estas revoluciones apuntaban desde un primer momento a que el pueblo estuviera descontento con el gobierno del país. Este hecho propiciaba la llegada al poder de un presidente indio. Sin embargo, también nos recuerda que la historia del país había motivado este suceso con la muerte de Belzu en 1865: «Belzu había sido nuestro primer gran populista, alguien que en un banquete había brindado, para sorpresa de sus invitados, por que su sucesor fuera un hombre de poncho» (86). Después de un siglo y medio después, aún no se había materializado este hecho. Pero los intentos de rebelión y de renovación política por parte del pueblo llano han sido cada vez más fuertes y más recurrentes, de ahí que finalmente se produjera este cambio. Aunque puede que solo se trate de mera casualidad.

Lo que es evidente es que el pueblo boliviano no está a favor del mestizaje cultural, pues está más cerca de las palabras de José Martí, quien «dice en *Nuestra América* que nuestros gobernantes tienen que aprender a hablar en indio» (Paz Soldán, 2007: 89), que de las palabras de Simón Bolívar, quien dice que «no somos europeos, no somos indios, sino una especie media entre los aborígenes y los españoles» (1975: 232). En la misma línea que venimos anunciando, no se trata de un pueblo que defienda su raíz mestiza, sino de un pueblo que indague en su tradición para salvar su presente, o para intentarlo.

De algún modo, el compendio de discursos que nos ofrece Óscar en *Palacio Quemado* busca la unidad del pueblo y la hermandad de todos los pueblos como iguales. Por eso nos hace pensar en los discursos utópicos de los autores que nosotros hemos investigado y que hemos destacado como ejemplos de la retórica utópica latinoamericana: Francisco Miranda, José Gervasio Artigas, José Enrique Rodó, Andrés Bello, Domingo Faustino Sarmiento, Manuel Ugarte, José Martí, José de Vasconcelos o Eugenio María de Hostos, entre otros. Óscar se convierte pues en un orador más en la línea que venimos tratando, lo cual es interesante, ya que Paz Soldán demuestra cómo a día de hoy la cuestión utópica no se ha olvidado. Henríquez Ureña (1989: 35) recordaba

en *La utopía de América* que la utopía debe ser la flecha que conduzca al pueblo latinoamericano, pues como decía Aínsa (2002), «América es históricamente utopía» (9).

Por ello, apoyándonos en la teoría de Salvador E. Morales (1996: 113) del Frankenstein hipermalinchizado, podemos decir que la sociedad boliviana siente la necesidad en la novela de sentirse propia, única y homogénea. No quiere formar parte de una "caricatura boceteada" como un "personaje de goyescas proporciones" en donde el producto boliviano sea tan solo un ingrediente más en el monstruo globalizado y globalizante.

> Era curioso, haber vivido la revolución y aun así llegar a la conclusión de que nuestro tiempo era cíclico y cambiaba. Si algo había hecho cambiar al país, era la revolución. […] Pero la historia no podía ser domada, y si bien a ratos tendía a la repetición de ciertos estribillos, las más de las veces lograba introducir una variante en la repetición, de modo que uno nunca escuchara dos veces el mismo coro. (122)

A este respecto, podemos apoyarnos de nuevo en las palabras de José Martí, quien propone un hombre nuevo en una nueva sociedad, pero sin perder las amarras con el pasado que también germina en el presente de la historia. Asimismo, empezar desde cero como sociedad nueva no supone olvidar quiénes fuimos (fueron). Por tanto, para que el proyecto social y utópico arraigue verdaderamente en un entorno real, ha de romper, pero sin olvidar los restos del pasado para llegar a alcanzar una nueva era y un nuevo tiempo. No obstante, Ángel Rama (1984) opina que dicha ruptura implicaría una idealización utópica intelectual, lo cual no llegaría a nada. Por eso, Aínsa (*apud* Ramírez Ribes, 2007: 97) se apoya en los grandes teóricos del conocimiento utópico para formular un nuevo sentimiento de utopía social y real, un proyecto que hable de evolución y no de revolución.

Edmundo Paz Soldán valora estas ideas dando a entender que el verdadero conocimiento de las cosas representa la auténtica evolución. El saber es la única arma que puede romper con el ciclo de la historia para crear un círculo mayor en el tiempo y, por lo tanto, evolucionar hacia adelante y no hacia detrás, pues esa vista al pasado implicaría únicamente una revolución, como la que posiciona el autor boliviano al final del libro con la toma del Palacio Quemado por parte de los de abajo.

En esta línea, podemos decir que los poderosos conocen mejor su historia que los ciudadanos del pueblo, pues lo que está demostrando el campesinado es que solo

piensa en un tiempo presente, olvidándose de la historia, a la que solo recurren cuando a ellos les interesa, como las alusiones que hacen continuamente a la figura del indio como presidente.

Por tanto, en relación al orden y al progreso, podemos pensar en una visión postcolonialista de los hechos o, incluso, anticolonialista. En cierto modo, la visión de los de arriba se relaciona más con el legado postcolonial que el universo occidentalista nos ha dejado; por el contrario, la visión de los de abajo juega más con lo anticolonial y, por ende, según Alfonso de Toro (1997) con el aislamiento o el malinchismo. Por esto mismo, lo anticolonial no hace sino frenar la evolución social, económica y política de una sociedad, es decir, oponerse a los tiempos actuales implica vivir al margen de la sociedad, por lo tanto, no favorece ni mucho menos la evolución, por lo que nos encontraríamos con lo que sucede en *Palacio Quemado*: la revolución: «Debemos seguir en la lucha para conseguir la revolución social que desplace del poder a la burguesía sirviente de las transnacionales y rompa con las cadenas de opresión imperialistas. La revolución popular debe imponer una nueva relación de producción» (215).

El pueblo campesino no pensaba igual que el resto y por eso llegó a producirse lo que hemos entendido en la novela como revoluciones sociales y, por tanto, el ambiente distópico en la sociedad, lo cual favoreció al punto de inflexión anterior, que desencadenó en el final de un gobierno y en el inicio de otro nuevo, el presuntamente indígena de Remigio Jiménez.

> Estuve tentado de plegarme a la multitud. No lo hice; había perdido mi oportunidad mucho tiempo atrás y sentía que el regocijo popular no me pertenecía. Vi todo con la agridulce melancolía del hombre que sabía que los días en que su casta gobernaba el país estaban contados, pero no hacía nada para acomodarse a los nuevos tiempos. Muchas cosas debían cambiar y, ojalá, nada permanecería igual. (289)

Nadie estaba preparado para que se produjera el golpe de Estado que llega al final de la novela. El escritor boliviano nos presenta un infierno en las alturas en La Paz donde en el epicentro de dicho panorama sitúa a su Palacio Quemado. Durante toda la trama, su protagonista se halla en una atmósfera contaminada y contaminante. La situación social que vive no es más que el fruto de una historia que su pueblo ha

generado. Óscar vivirá un periodo de transición acorde a la situación tripartita que está sufriendo el país.

Por un lado, Óscar se enamora de la mujer equivocada, que es Amanda, con la que tiene a su hijo Nico. Amanda y Óscar vivirán una situación de desenfreno al principio, pero más tarde se romperían los lazos entre ellos, que penderían de un hilo solo por la relación de su hijo Nico. Además, más adelante se enamora de Natalia, quien trabaja en el ministerio de economía y que, a pesar de que finalmente debe dejar el país en el helicóptero presidencial por ser la responsable de una venta innecesaria de chalecos antibalas, le demuestra al protagonista de la obra que tampoco está interesada en mantener una relación cordial y racional. Su locura le llevará a Óscar a darse cuenta de que debería estar solo: «Me despedí de Natalia recordando aquella vez en que yo estaba en Cochabamba y ella estaba desesperada por visitarme. A pesar de la invitación, ahora era obvio que sus planes no me incluían» (271). De esta forma, igual que en el resto de sus novelas precedentes, el protagonista pazsoldiano está condenado a terminar solo, como un personaje insalvable onettiano, perdido entre la existencia de su propio ser aunque él lo quiera, como sucede en este libro.

Por otra parte, la familia para Óscar representa la intermitencia de la tranquilidad y la quietud en su vida. Él vive en La Paz, pero cuando tiene oportunidad se marcha a Cochabamba con la familia. Su familia está formada por su madre, su padre, su hijo Nico y su hermana Cecilia. La muerte de su hermano Felipe es uno de los acontecimientos que marcaron un momento de inflexión en la historia de Óscar y en la de la novela. A lo largo de la trama, intentará descubrir qué fue lo que le llevó a su hermano a suicidarse. Será pues algo que realmente atormentará al protagonista a la hora de tomar decisiones en la historia de Óscar. La falta de memoria es un dato importante, pues sin la memoria histórica no se puede construir el tiempo presente y muchos menos tomar decisiones que afecten al tiempo futuro. No obstante, finalmente descubre que su hermano se suicidó porque no estaba preparado para vivir con la culpa. El mal la atormentaba y por eso acabó con su vida, los fantasmas del Palacio fueron más fuertes que él.

> Mi hermano fue un chico que cometió un error grave, irreparable. También fue algo más: un hombre que había asumido la plena responsabilidad por sus acciones. No importaba si había llegado a esa conclusión por su cuenta o atenazado por Hinojosa; el hecho era que la aceptó e hizo suya. Era quizás lo único respetable en medio de sus múltiples equivocaciones. (242)

La figura de Felipe nos hace recordar a la figura de Pedro Resseig en *La materia del deseo*, ya que del mismo modo que en la novela que precede a *Palacio Quemado*, la falta de memoria justifica la trama de la historia. Finalmente, el recuerdo de sus personajes queda limpio y justificado, algo que favorece la toma de decisiones de un protagonista presente, como es la elección final de Óscar, la de quedarse en tierra, o la elección final de Pedro Zabalaga, la de recordar a su verdadero padre en Río Fugitivo.

Por último, el trabajo de Óscar en el Palacio Quemado es quizás el interés más importante del protagonista en la novela. Sin duda, a pesar del papel del amor y el papel de la familia, el papel del trabajo es el verdadero motivo argumental de la historia, pues su función como orador en la política del país permite al lector acercarse de forma objetiva. Como ya hemos dicho, Óscar no desarrolla ningún juicio de valor hacia una ideología concreta, él solo narra y describe los sucesos sin opinar al respecto. En este aspecto es interesante cómo a través del lenguaje totalmente objetivo cuenta las cosas sin valorarlas, al menos las relacionadas con la política boliviana. Es un personaje que no muestra interés en inmiscuirse en la política, lo único que quiere es vivir. Se trata de un personaje que valora del mismo modo el amor, la familia y el trabajo; no obstante, Paz Soldán presenta una Bolivia recaída a través del objetivismo de su protagonista. Por tanto, podemos pensar en un personaje que representa a su propio país en modo de sinécdoque: recaído, existencialista, ni muy tradicional ni muy liberal, sin juicios de valor ante nada, civilizado y bárbaro a la vez… De esta forma, dibuja una personalidad que indaga en las entrañas del país boliviano en forma de presentación documental, igual que sucede con el personaje de Pedro Zabalaga en *La materia del deseo,* aunque este quizás es más decidido, pues vive en Estados Unidos y regresa a su país como extranjero; no como Óscar, que vive dentro de la sociedad boliviana y, aunque a veces se sienta extranjero, no lo es, pues es el punto perfecto entre la civilización y la barbarie: «Quería… No sabía qué quería» (242).

Por tanto, en el marco conceptual que plantea Welsch (2008: 107), es interesante cómo en la sociedad que nos presenta Edmundo Paz Soldán se llega a visualizar un

ambiente de interculturalidad. Esto significa que dentro del país boliviano se percibe la existencia de culturas diferentes, en este caso hablaríamos de la raza blanca para referirnos al pueblo progresista y liberal y de la raza de bronce para referirnos al pueblo indígena. Sin embargo, esta condición de interculturalidad implica la tesis de que todas las culturas son distintas y por tanto no son entendibles entre ellas. Hay que decir que en este caso no se llega a explicitar textualmente, pero sí que se percibe una distanciación étnica con respecto hacia los ciudadanos de zona rural, o simplemente, los de abajo, y viceversa, con comentarios como los que ya hemos citado: "¿Un indio nos va a gobernar?" o "No queremos más blanquitos". En este caso, notamos cómo el foco anticolonialista choca con el postcolonialista. Mientras el resto de las fronteras físicas y políticas abogan por una solución transcultural, la sociedad boliviana en pleno siglo XXI pelea por un sentimiento de nación propio y tradicional. La guerra del gas es el motivo narrativo que utiliza el autor para darnos a conocer el sentimiento popular.

> Nosotros, los habitantes del Palacio, nos creíamos los poderosos domadores de la bestia, pero en el fondo quizás no éramos más que esa carne fresca que de cuando en cuando se le da a la bestia para que esta se sacie, al menos por un tiempo. Una bestia herida y desconsolada, las más de las veces impotente, pero capaz de arrasar todo a su paso si se le provocaba mucho. (211)

En estas líneas, Paz Soldán metaforiza la figura de la sociedad boliviana a través de esa bestia monstruosa, la cual representa el pueblo entero. No obstante, lo que no tienen claro es cuál de las dos partes tenía el poder en el país, si el pueblo llano o si, por el contrario, era el gobierno quien gobernaba a su pueblo. Pues como bien dice Óscar en la obra: «En el momento más inesperado, lo reprimido retornaría y terminaría por devorarnos» (211).

En definitiva, la sociedad que nos plantea el autor boliviano en la novela se acerca a la segunda teoría que planteábamos a colación de las ideas de José Joaquín Brunner (1987) en relación a la existencia o no de la modernidad en América Latina. Esta teoría venía a decir que en Latinoamérica se da una pseudomodernidad, es decir, una modernidad particular que se basa en la revitalización de las culturas propias. Este pensamiento pseudomoderno se origina a raíz de la unión del pueblo con su naturaleza y su historia, reciclando la cultura indígena para hallar la propia identidad, en este caso, del país andino. En este contexto, como veníamos diciendo, el hombre boliviano no es

capaz de sentirse actualizado con el resto del mundo sin reconciliarse primero con su pasado. Por tanto, la pseudomodernidad latinoamericana a la que se refiere el teórico la hallamos en *Palacio Quemado* en función del redescubrimiento del sentimiento indígena por encima de todo: «Hay que limpiar ese Palacio de la presencia del maligno. La casa de todos se ha vuelto un Averno» (176).

Por esta razón la estructura de la novela es antitética, con un espejo de inflexión en el centro de la misma, pues el pueblo siente que el gobierno está retrasando la evolución de la nación boliviana y, al contrario, el gobierno tilda a los ciudadanos más conservadores de un atraso en la evolución del país. De ahí que el desacuerdo entre el gobierno y su pueblo sea una constante en toda la novela, pues este será el desencadenante primero de la ruptura de una nación.

Edmundo Paz Soldán con *Palacio Quemado* publica una obra determinante, directa y diferente. Al contrario que en las novelas anteriores, el escritor boliviano no se oculta tras los límites fronterizos de Río Fugitivo, esta vez no metaforiza realidades sociales, no al menos geográficamente, pues en esta novela de corte realista, describe y narra el cambio que hubo en la política boliviana durante la primera década del siglo XXI, la cual marcó un antes y un después en el sentimiento utópico latinoamericano, ya que después de muchos intentos, llegó al poder de un gobierno contemporáneo un indio con poncho que hablaba lenguas indígenas. La única referencia que hay en la novela a Río Fugitivo se debe a un acto del pasado en el que el presidente Canedo de la Tapia tuvo que mostrar empatía con los de abajo, lo cual demuestra el autor con estas palabras un tono objetivo que por ejemplo no se daba en *La materia del deseo*: «En un discurso en Río Fugitivo, le hice decir a Nano […] que entendía las penurias de la gente» (92).

De momento, a día de hoy, *Palacio Quemado* rompe con el escenario boliviano en la narrativa pazsoldiana, marcando un antes y un después en su obra, pues de aquí en adelante el autor demostrará sus intereses neoliberales y globalizantes a través de dos territorios sin límites: Estados Unidos y la ciencia ficción. A raíz de esta idea podemos traer a colación el "proyecto asuntivo" del que hablaba el ensayista mexicano Leopoldo Zea (1987), el cual trataba de asumir experiencias del pasado para construir una realidad factible y operativa. Esto implica tomar como punto de partida la propia realidad «para tratar de construir sobre ella y con ella el mundo que se anhela» (134). Sin la historia prehispánica y sin el aporte colonial, América nunca valorará quién fue para saber quién

es o para orientarse a un "será". A fin de cuentas, este sentido "civilizador" del que hablaba Sarmientos resuena una y otra vez en las propuestas de nuestro autor boliviano.

4.5 LA TRILOGÍA DEL MAL Y EL CAMINO HACIA EL FUTURO

La trilogía que hemos titulado del mal está formada por *Los vivos y los muertos* (2009), *Norte* (2011) e *Iris* (2014). En las tres novelas el mal es el verdadero protagonista, no su elenco de personajes que juegan a traspasar las fronteras (y los límites) entre la vida y la muerte en la tierra y en el más allá.

4.5.1 PERSONAJES VACÍOS Y ESPACIOS FANTASMAS. VIDA Y MUERTE[82]

Los vivos y los muertos (2009) es una novela que nació a raíz de un dossier con recortes periodísticos que trataban sobre una serie de muertes en un pueblo cerca de Ithaca (Nueva York), donde el autor reside. Como bien narra nuestro autor en las anotaciones al final del libro, «todo eso había ocurrido a mediados de la década de los noventa» (205). Además, lo que más le inquietaba era que en estos sucesos, la mayoría de asesinados que se habían llevado a cabo era adolescente. Fue entonces cuando decidió lanzarse a escribir un libro sobre investigación periodística:

> Sin embargo, una tarde a fines de 2004, cuando vivía en Sevilla, comencé a escuchar voces. Eran las voces de los adolescentes. De pronto, me di cuenta que, sin escribir una sola línea, sin siquiera haberlo planeado, tenía ya la estructura narrativa de una novela. De modo que decidí escuchar esas voces y ver adónde me llevaban. (205).

Por otro lado, el autor decidió cambiar personajes y situaciones, al igual que decidió optar por nuevos elementos en la trama, lo cual convirtió en personal una historia que en principio iba a ser policíaca o una historia que narraba una meditación sobre la pérdida: al fin y al cabo, sobre la vida y sobre la muerte.

Así pues, la historia se centra en un entrecruzamiento de vidas adolescentes durante un invierno en la ciudad de Madison. Los sucesos que transcurren en la obra circundan la vida de sus personajes, pero digamos que ellos no son los verdaderos

82 En este apartado, si aparece la página suelta, sin referencia bibliográfica, nos estaremos refiriendo a Paz Soldán (2009).

protagonistas de la historia, pues la única constante de la misma es el mal. El espíritu desesperanzador se halla en cada página y en cada pensamiento de los personajes, aunque también lo hace la locura, la tristeza, el odio o los celos. Además, la novela se va desarrollando conforme va muriendo un nuevo personaje. De esta forma, la muerte es el eje verdadero de la historia. Los siete pecados capitales se reflejarán en los adolescentes muertos, junto a la parca, que es el demonio insalvable del lado oscuro de la vida. En esta línea nos encontramos una serie de historias amorosas que rodean a los personajes y que hace que sus decisiones cobren más o menos sentido. Al final el amor, la madurez y la amistad serán las causas principales de la vida, mientras que todo lo demás oscurecerá el lado de la muerte.

Tim es el hermano de Jem, son dos hermanos gemelos, algo con lo que juegan en sus relaciones con las chicas, pero Tim es tímido, Jem no. Jem tiene una relación con Amanda, aunque Tim está enamorado de ella. En esta tesitura comienza la novela, con una llamada de Amanda a Jem: «Ven, dijo, estoy sola, y colgó» (11). No obstante, quien recibió la llamada fue Tim. Camino a casa de Amanda, Tim tiene un accidente y muere, más tarde Jem sentirá que una parte de él mismo se ha ido y acabará con su vida en el mismo cruce donde perdió la vida su gemelo.

Sin embargo, antes de la muerte de estos dos, Hannah, la chica guapa del instituto, se enamoró de Tim (o de Jem), aunque quería pensar que de Tim, porque Jem estaba saliendo con Amanda. Hannah además, tenía una amiga íntima a la que se lo contaba todo: Yandira. Y esta a su vez, se lo contaba todo a su amigo, que recibía el mote del Enterrador, porque era un chico supuestamente gótico y solitario. En una ocasión, los padres de Hannah, Beatrice y Stevens se van de viaje por su aniversario y dejan a Hannah sola en casa. No en vano, esta decide hacer una fiesta de pijamas invitando a Yandira y a Rhonda. A pesar de ello, Rhonda decide no ir. Tras pasar el día juntas, terminan las dos en casa de Hannah, aunque reciben la visita del señor Webb, que es el vecino de Hannah, un antiguo miembro del ejército que está sumamente enamorado de Hannah. Como si de un brote psicótico se tratara, Webb decide secuestrarlas, violarlas y matarlas. Este hombre será encarcelado y, más tarde, se suicidará en plena cárcel.

Rhonda se sentirá muy mal por lo sucedido, por lo que empezará a martirizarse, ya que pensaría una y otra vez que ella debería haber estado aquella noche para morir

con sus dos amigas (o al menos ponerle las cosas más difíciles al asesino). Esta chica entrará en depresión y cuando finalmente consigue tener una vida descansada, saldrá de fiesta con unos amigos y a la vuelta morirá por accidente.

Por otra parte, Daniel es un periodista del *Madison Times* que ha investigado los casos de Hannah, Yandira y Rhonda, quien además ha estado en contacto con las familias de las asesinadas y quien, como veremos, investigar será su único punto de escape del lado oscuro de las cosas.

Asimismo, el señor Webb dejará en su hogar a Nelly, su esposa, quien había sacrificado todo por él, y a Junior, su hijo, quien siente la necesidad de crearse un amigo imaginario llamado Tommy para enfrentarse al mundo, algo que justificará de algún modo el comportamiento de su padre con las mujeres y con el resto del mundo y el de su abuelo, quien también estaba en prisión por el mismo hecho que su padre.

Tras la muerte de Yandira, el Enterrador se refugia en la hermana de Amanda, Christine, una adolescente católica y bondadosa. Este se enamorará de ella de forma correspondida. Sin embargo, finalmente ella decide cortar la relación porque no es su tipo de chico. Este hecho desencadena la muerte de ambos, ya que él no estaba dispuesto a seguir viviendo sin ella.

De esta forma, en cierto modo la historia se cierra igual que se abre, con Amanda "pululando" por el círculo de la trama. La hermana de Christine finalmente se aficiona a la escritura y al periodismo para marcharse a estudiar Literatura fuera de Madison, ya que después de tantos muertos, lo único que necesita es escapar, olvidar y vivir:

> Miro mi rostro frente al espejo. Esbozo una media sonrisa. Amanda, me digo, Amandita, tienes diecisiete años y lo único que quieres es salir con vida de Madison. Y luego, algún día, escribir de los que dejaste atrás, enterrados bajo la nieve, algunos bajo tierra y otros mirando a la calle de atrás de una ventana cubierta por la escarcha. Sí, solo eso quieres, escribir sobre los vivos y los muertos. (204)

Para entender mejor el análisis que desarrollaremos a continuación, hemos creado una relación de los personajes, lo cual favorece su comprensión y la de las historias que aquí evoca el autor:

†Enterrador †Yandira

(†Christine)

†Rhonda

†Tim †Jem

Amanda †Hannah

Nelly †Webb Daniel

Junior (Tommy)

En relación al tiempo de la narración, hay que decir que no necesariamente transcurren los episodios de forma lineal. Entre capítulo y capítulo puede haber una distancia temporal concreta, sencillamente puede estar sucediendo en el mismo instante que otro capítulo o puede incluso que ya haya sucedido, produciéndose una elipsis.

De esta manera, la historia avanza acorde a los juicios de valor de las voces narrativas, las cuales pertenecen a sendos capítulos, que son, en orden: Tim, Amanda, Webb, Junior, Jem, Hannah, Yandira, Nelly, Daniel, Enterrador y Rhonda. Por tanto, todas las voces se reflejan en nuestro cuadro de personajes. Los únicos que pertenecen al cuadro y, sin embargo, no pertenecen a voces narrativas, son Christine y Tommy.

En esta línea, la historia comienza prácticamente *in media res*. No existe un orden perfecto en los capítulos del libro, sino que se narran conforme siente la necesidad el autor de contar la historia. De ahí que la historia comience con un capítulo de Tim, aunque Tim no vuelva a formar parte de la narración en toda la obra, pues ya en el primer capítulo va a narrar el final de su propia muerte:

> Rojo. Ahora es más peligroso frenar que continuar la marcha. Lo peor que puede pasar es que un policía me dé un ticket.
> Un Honda azul inicia la marcha al otro lado de la avenida.
> Amanda: la vez que estábamos en la ducha de su casa y ella se arrodilló y (18)

El discurso ni siquiera termina. Se da a entender que el pensamiento fantasma representa la muerte del personaje. Y así es, el siguiente capítulo es el de Amanda, quien esperaba a Tim, aunque en realidad esperaba a Jem. En esta ocasión, continúa la historia con un nuevo inicio, «pronto vendrá Jem a buscarme» (19), pero sin Tim, «hace cuatro

meses que Tim ya no está aquí» (22). Vemos cómo entre el primer capítulo y el segundo se ha producido una elipsis de cuatro meses.

Por otro lado, también nos encontramos con capítulos que transcurren en el mismo periodo de tiempo, pero en situaciones y espacios diferentes, como los últimos momentos que viven Hannah y Yandira, que se entrelazan a las vivencias del señor Webb. Cuando este entra en la casa, Yandira narra los momentos previos a su desaparición. Pero más tarde, el señor Webb hace lo mismo desde su punto de vista. Asimismo, el autor decide que el secuestro lo narre Yandira, para dejar que el momento final lo culmine Hannah, ya que verdaderamente es la esencia de la relación existente entre el señor Webb y ella.

> Dejé caer la toalla al suelo. Estaba entrando a la ducha cuando un ruido en el primer piso, como el golpe de una puerta tirada por el viento.
> Qué fue eso, preguntó Hannah.
> ¿Cerraste bien la puerta?
> Sí, estaba cerrada, pero no con llave.
> Quizás tus papás volvieron.
> No, imposible.
> Ha debido ser el viento.
> No hay viento. (77)

Vemos cómo el agobio va creciendo entre las dos y cómo el silencio va apoderándose de la situación. Las frases cortas que usa el autor para el diálogo se transforman en agonía y tensión narrativa. Por otra parte, Webb narra la situación desde su perspectiva:

> Me coloqué la máscara y salí a la calle.
> Me dirigí a la parte trasera de la casa.
> La puerta de la cocina siempre estaba abierta.
> Una vez allí, en la oscuridad, tuve un segundo de duda. ¿Sabía lo que iba a hacer?
> Me detuve al lado del basurero. […]
> ¿Hannah?
> ¿Eres tú, Hannah?
> Cerré los ojos.
> Los abrí.
> Debía controlar los nervios. (83)

Asimismo, nos encontramos con trece personajes (once narradores y dos referenciados). De esos trece personajes, siete son los adolescentes que mueren (Tim, Jem, Yandira, Hannah, Rhonda, Enterrador y Christine) y un hombre el que muere

(Webb). Según Florence Stamp (2006), el número trece es el más negativo y desafortunado. Es un número propenso a accidentes, equivocaciones y mala suerte.

En relación a esta cuestión numerológica que encontramos en el libro, podemos hablar de una representación del número siete a través de los personajes, donde cada uno de ellos encarna un pecado capital y Webb representaría el mal superior, lo insalvable, el loco. A este respecto, los personajes encarnados se relacionan con sus pecados de la siguiente manera: Tim (envidia), Jem (pereza), Hannah (avaricia), Yandira (lujuria), Rhonda (gula), Enterrador (ira) y Christine (soberbia). Por tanto, los personajes de la novela pueden clasificarse en dos grupos bien diferenciados: los que están vivos y a su vez buscan el bien (Amanda, Daniel, Nelly, Junior y "Tommy") y los que están muertos y a su vez buscan el mal (Tim, Jem, Hannah, Yandira, Rhonda, Enterrador, Christine y Webb). De esta forma, el mal predomina sobre el bien y, por eso, es el verdadero protagonista de esta historia.

Tim es la envidia, pero también es el primer personaje que aparece en el libro. Se trata de un adolescente tímido que nunca ha tenido valor para enfrentarse a una chica. Como ya hemos dicho, es el gemelo de Jem, que es todo lo contrario a él: un mujeriego. Esto es así de tal forma que cuando Jem se cansa de estar con las chicas, le deja a Tim que vaya en su lugar para se divierta. Sin embargo, Tim no aguanta demasiado, ya que esto sucede porque la relación está ya acabándose. A pesar de todo, había una chica que sí le gustaba de verdad: Amanda. Cuando Tim quiso lanzarse, no se vio capaz, aunque Jem finalmente se lanzaría por él. Tras este hecho, Tim esperaba con ganas que su hermano terminara rápido con ella para que él pudiera estar con Amanda. Pero cuando por fin Jem salió con ella, Tim no se lo pudo creer: «Le pregunté a Jem qué había pasado con nuestro trato. Hermano, me dijo, creo que Amanda es *the real thing*» (15). Aquí es donde comenzó a apoderarse el mal de Tim. Empezó a sentir envidia por su hermano Jem, él quería estar con Amanda, así que empezó a hacerse pasar por él sin que este lo supiera. Hasta que un día ella supo que era Tim y no Jem: «Mi corazón late de otra forma cuando estoy contigo» (17) y «esa frase era suficiente para aventurarse a un pacto de sangre» (17). Él sabía que estaba haciendo el mal, pero le dio igual, aun así siguió para delante. La envidia pudo con él hasta tal punto que todo lo que sintió por Amanda le impidió ver la realidad. Esta fue la causa de su muerte. Lo que en un

principio empezó siendo su amor platónico, terminó por encarnar el mal en un amor infernal para después morir en un accidente de coche.

Jem es la pereza, pero también es el hermano gemelo de Tim. Jem encarna el papel del típico chico guapo de instituto, un adolescente que juega en el equipo de fútbol (aunque su hermano también jugaba) y que cuando se cansa de estar con las chicas, las deja a un lado (y se las pasa a su hermano). Si Tim era la bondad, hasta la envidia empezó a corroerle; Jem es el adolescente duro que se deja llevar y que no tiene ni pensamientos puros ni impuros, directamente no piensa. Por eso, cuando un día sonó el teléfono en su casa, en vez de levantarse a contestar, prefirió quedarse jugando a *Linaje*. No obstante, de algún modo parece que oculta su homosexualidad a partir de las salidas con chicas, pues incluso en *Linaje*, Jem prefiere elegir el avatar de una chica. Por eso se engancha a la pereza, por eso le dan igual unas chicas u otras, él solo quiere evadirse:

> Siempre me había parecido extraño que, a la hora de elegir otra identidad con la cual pasar un par de horas en la pantalla, Jeremy eligiera a una mujer. Me preguntó qué dirían nuestros compañeros en el equipo. Un poco raro, quizás, pero nada del otro mundo ya que su hombría estaba bien probada: Jeremy era el que más hablaba de mujeres y sexo en los vestuarios, el de la colección de revistas y DVD porno, el de las interminables conquistas. (11-12)

Cuando se da la muerte de su hermano, Jem siente pereza, no le encuentra sentido a su vida, no quiere seguir adelante si no es con la vida que tenía antes, algo que se había ido con su hermano. Por eso, en el mismo cruce en el que Tim tuvo el accidente decidió acabar con su vida: «El semáforo sigue en rojo. Llego a la esquina y, en vez de frenar, acelero. Se viene contra mí un Ford Explorer negro, placa…» (56).

Hannah es la avaricia, pero también es la *cheerleader* más reconocida del instituto. Cuando era pequeña, quiso ser la mejor gimnasta rítmica del mundo; sin embargo, tras hacer las pruebas con el equipo de gimnasia de la Universidad de Madison, el entrenador le dijo que era «buena, pero no tan buena» (42). La avaricia pudo con Hannah y a raíz de este hecho, su padre dejó a su madre y ella quiso ser desde entonces la mejor *cheerleader* del mundo, una muestra más de su avaricia. En uno de sus entrenamientos, tuvo un encuentro fortuito con Jem (o Tim) y la situación terminó con ellos dos en el coche:

> Cuando comenzó la tercera canción, no se me ocurrió mejor cosa que desajustarme el cinturón y, sin mirarlo, deslizar mi mano por sus shorts. La respuesta fue inmediata. Me incliné sobre él y busqué entre sus shorts con mi boca. ¿Nos vería el cuidador? ¿Y Peter Woodruff?
> La tenía bien grande. Era algo delicioso y a la vez asustaba.
> Amanda se me cruzó por la cabeza, pero me dije que él debía ser Tim, y que ella igual no se enteraría. (46)

Ella pensaba que era Tim, por eso cuando este tuvo el accidente, entró en depresión. Durante esta época, Jem y Amanda fueron a verla para apoyarla en el momento difícil, pero cuando se marcharon, Hannah empezó a sentirse mejor, llegó a pensar que fue Jem el que estuvo con ella en el coche y no Tim, de ahí que lo olvidara, de ahí el sentimiento avaricioso que le vino a la mente de querer estar con Jem, sin importarle ya ni Tim ni Amanda.

Finalmente, sus deseos irreparables de querer hacer una fiesta mientras su madre y el novio de esta (Steven) se fueron de viaje, le condujeron a una muerte dolorosa. La avaricia de querer ser la mejor en su campo, la avaricia de querer tener al chico que le gusta y la avaricia de querer hacer una fiesta acabaron con ella. El mal terminó por llevarse su vida por delante al no sentirse generosa, aunque ella pensara lo contrario.

Por otra parte, Yandira es la lujuria. En el único capítulo que nos narra esta adolescente, nos muestra los deseos irrefrenables que siente por hacer el amor. Yandira tiene un amigo íntimo, que es el Enterrador (Colin), a él se lo cuenta todo. Aquella noche con Hannah hablaron de sexo y de drogas.

> Hannah asomó la cabeza llena de espuma y dijo apúrate, yo ya estoy terminando. Era más alta que yo, era linda y muy popular; yo quizás no era tan linda, mis pechos eran pequeños, pero todos decían que era más sexy, había algo pícaro en mi mirada, me vestía de manera más provocativa, y además era más accesible, me llevaba bien con todos. (76)

No obstante, cuando descubrió su cuerpo fue justamente cuando se empezó a mascar la tragedia. En ese momento entró el señor Webb a la casa y las secuestró y las asesinó. Por último, el sino de la lujuria será el desmembramiento de los miembros del cuerpo esparcidos por la fría y gris naturaleza de Madison. O como señala Karim Benmiloud (2011), podemos hablar de personajes «inseparables de las múltiples representaciones popularizadas por la subcultura estadounidense» (133).

Rhonda es la gula, aquella adolescente que pierde la vida por un intento de disfrute de los placeres. Rhonda no sabe controlar sus impulsos y siente que, aunque una vez hizo el bien, no puede vivir con la culpa de haber causado el mal al resto de sus amigas. Rhonda solo puede hacer una cosa: purgarse lo que le queda del resto de los días para hallar la felicidad, aunque realmente nunca la encuentra, porque a pesar de todo, se le presentará los fantasmas de sus amigas recordándole una y otra vez que aquella noche debería haber estado allí: «Yandira y Hannah y Rhonda. Yo era la tercera, la que no murió esa noche, la que decidió no acompañar a sus amigas a Syracuse y por esas cosas del destino se salvó» (145), aun así, «tenía la conciencia culpable, como viviendo un tiempo prestado, una vida que ya no me pertenecía» (145). Reinaba en Rhonda un sentimiento existencialista que invadía su vida y sus posibilidades de seguir adelante.

Rhonda no podía vivir su vida como si fuera de ella, ya no, ella tenía la sensación de que su vida ya había acabado aquella noche con ellas, por eso empezó a recolectar dinero para ayudar a las chicas asesinadas, abrió páginas en MySpace como recordatorio, empezó a hacer campañas en su recuerdo. Esto no sentó bien a todo el mundo, por eso sus padres intentaron ayudarla en más de una ocasión, pero no hacía caso, ella solo atendía a razones cuando dedicaba su vida a sus dos amigas muertas. No obstante, ya no le encontraba sentido a la vida, cada vez se sentía más atraída por el mundo de la oscuridad, por el mundo de la muerte: «Por las noches le rezaba a un ser que había inventado y me parecía más real que Dios: el Guardián de los Sueños. Le pedía que en mi próxima visita a su territorio mágico no me dejara salir de él. Quería quedarme a vivir allí» (145). En otras palabras, empezó a rezarle al antidios, al demonio, a Satanás. En su purgatorio de la vida sintió que debía viajar hacia abajo, no hacia arriba. Por eso, hablaba una y otra vez con los padres de sus amigas para que le diesen pertenencias suyas, cosas de muertos, y ella honraba sus muertes vistiéndose con sus ropas. Ya se purgaba haciéndose cortes en la piel. Sin embargo, empezó a ir al psicólogo y a mejorar. Un día decidió cambiar, pero ya era tarde, no supo encontrar el equilibrio y cuando tuvo que decidir si vivir o morir tras un accidente de coche con unos amigos, no se lo pensó dos veces:

> Quise salir, pero no podía moverme. Me había quedado sin aire. Tenía unos fierros incrustados en el estómago. Había sangre en mis manos.
> No pude desabrochar el cinturón de seguridad.
> Cerré los ojos.
> Todo me dolía.
> Hubo una explosión.
> Las llamas aparecieron de improviso y yo traté de (189)

La vida se quedó en *stand by*, como le pasó a Tim, sin poder reaccionar, sin quererlo. Su vida dejó de girar en un accidente de coche; igual que murió la envidia, murió la gula, yendo a parar al mundo mágico del Guardián de los Sueños.

El Enterrador es la ira. Su personaje queda representado muy bien de la mano de su autor. Colin es el adolescente triste y solitario que escucha música emo y al que le encanta la serie *A dos metros bajo tierra*, por eso es el Enterrador. Su única amiga, Yandira, es asesinada, es entonces cuando encuentra un ápice de esperanza en Christine. Una vez que la besa, se enamora perdidamente de ella. Tenemos pues un personaje solitario que acaba con su amada idílica y platónica. Sin embargo, los dos son muy diferentes, él es antisocial y odia, ella encuentra la paz en todas partes. Para el Enterrador el mundo era una pecera en la que no había hueco para él:

> Era probable que tuvieran razón, pero no podía hacer nada al respecto. Ellos no sabían de ojos grandes y verdes como peceras, donde flotaban peces dorados y cuya memoria de tres segundos les permitía enamorarse siempre por primera vez de lo que veían todo el tiempo. (144)

Cuando piensa verdaderamente cómo será su vida sin Christine se siente vacío, se siente solo y acabado. Por eso decide coger la escopeta y asesinarla, para después acabar él con su vida. Pero hay contratiempos, cuando marcha a casa de Christine, se encuentra en ella con su padre, el cual es asesinado. El Enterrador representa la ira inabarcable del infierno, una ira que solo desemboca en muerte. De ahí que cuando Christine se escondió, el Enterrador estaba dispuesto a acabar con su hermana, Amanda, pero al final esta salió y murió en su lugar. Por lo que Amanda pudo salvarse, algo que no logró su padre:

> Cayó sobre mí toda la inmensidad de su ausencia. Era mi única amiga y la extrañaba.
> No me importaba fallarme a mí, a mis papás. Le había fallado a Yandira.
> Los árboles cubiertos de nieve alrededor de las lápidas se agitaban en tono de reproche. A la vez, sus sombras me protegían de ese mundo en torno a mí que se había convertido en algo extraño y distante.
> Me hinqué, metí en la boca el caño de la escopeta, y disparé (184)

Christine es la soberbia, pero también es la hermana de Amanda, la hija del entrenador y la "Beatrice" del Enterrador. Christine siempre ayudó al Enterrador, pero también se ayudó a sí misma gracias a él, pues juntos lograron superar por un tiempo el clima infernal que reinaba en Madison. Sin embargo, un día, de la noche a la mañana, se dio cuenta de que Colin no era el hombre que viviría con ella el resto de su vida, ella era muy católica y él no, ella era pulcra y siempre vestía de blanco, él no, ella ayudaba a los demás, él no. En otras palabras, decidió dejarle porque se creía mejor que él. Su soberbia le pudo, igual que a Colin le pudo la ira.

> Esos días Christine cortó con el Enterrador. Le pregunté por qué. Me gusta, me respondió, pero no tanto como yo le gusto a él. Y es injusto que él se siga enamorando mientras yo sé que lo mío no llegará lejos.
> Suspiró. Nos separan tantas cosas, continuó. No es el hombre con quien quisiera casarme. (152-153).

Así pues, el Enterrador no pudo soportar esta perdida y al final acabó con su vida, igual que acabó con la de su padre y con la suya propia.

De esta forma, llegamos al mal superior, aquel que encarna la piel del señor Neil Webb. Este es un ex militar del ejército estadounidense que antes vivía en España, pero las malas circunstancias hicieron que viajaran a un lugar tranquilo: Madison. En España no les fue bien porque él se ponía una máscara, buscaba a las mujeres, las asustaba y las violaba. Webb representa el pecado original, pues su padre estaba en prisión además por haber violado, igual que hizo él: «Me vi hablando con papá en la cárcel el día de su arresto. / Ellas fueron las culpables, hijo, tienes que creerme, ellas me provocaron. / Las muy putas» (85). Todo el personaje es un cúmulo de locuras que convierte su parte de la novela en una lectura psicótica. Además, es un personaje que prefiere actuar antes de pensar. Apenas utiliza la razón. Y esto el autor lo elabora muy bien, pues podemos verlo a través de las frases cortas de su discurso:

Había pánico en los ojos.
Forcejeaba.
Hannah, por favor, no me mires así.
Te va a gustar, te lo prometo.
Y si no, entonces lo volvemos a hacer hasta que te guste.
Un retrato de Jesucristo en la mesa de noche.
Observado, incómodo.
Di la vuelta al retrato.
La ansiedad me ganaba.
No quería fallarle. (93)

No obstante, esta locura transitoria fue desencadenando poco a poco en una psicosis siniestra (Freud, 1992a). Como decíamos a colación de Freud, cuando lo familiar nos parece extraño es porque estamos entrando en el terreno de lo siniestro. Aquí Webb llegaba a traspasar los límites lo familiar y de lo siniestro para desembocar en lo infernal. El propio demonio lo poseía violando y asesinando a las dos jóvenes *cheerleaders*. Podemos pensar en Webb como en un conjunto total de todos los pecados capitales adolescentes que recogemos en el libro. La muerte en estado puro. Además, conforme avanza la trama de la novela, vemos en Webb un desequilibrio mayor. Al final de sus capítulos, el personaje ya delira de tal forma que lo único que hace es contar chistes negros para superarse a sí mismo: «Por favor, acompáñeme al bar, mi papá está peleando. / El policía va al bar y encuentra a tres hombres agarrándose a puñetes. / Los separa. / Le pregunta al niño: / ¿Cuál de ellos es tu papá? / No lo sé, dice el niño. / Creo que la pelea es por eso» (176).

Webb es el mal en estado puro, es el personaje a través del cual se representa mejor el protagonismo de los puertos. Por otra parte, entre los trece personajes, curiosamente es el que más capítulos narra: 7, el mismo número de pecados capitales y el mismo número de adolescentes muertos que hay en la novela. Webb se convierte así en el pilar, en el pecado original y en la parca, porque es el demonio que los cubre y es el mal que representa el desequilibrio sobre la faz de la tierra.

Tal y como hemos dicho, toda la obra rodea a la muerte. Y quienes no mueren, viven para recordar a los que sí mueren, para guardar la memoria de los muertos. Por eso entre los vivos destacan escritores, dos familiares y un personaje imaginario. En esta línea, Amanda es una de las protagonistas físicas y vivas más fuerte de toda la obra. Prácticamente se encuentra presente en todos los rizomas: entre Tim y Jem, entre Christine y el Enterrador, la cual nos lleva a Yandira y a Hannah y con estas a Rhonda, y

las cuales nos llevan a Webb. Amanda es otro de los pilares en la historia, es una joven adolescente "normal", que ha tenido sueños de escapar, sueños con los chicos, sueños de ser una de las mejores en su campo, etc., pero nunca ha sentido la necesidad de vender su alma, es decir, nunca ha querido luchar contra nadie por medio del odio para conseguir nada en la vida. Por eso, cuando se enteró de que estaba quedando con Tim y no con Jem, decidió contárselo. Aunque finalmente sucedió lo que sucedió y no pudo: «Tú eres con el que quiero estar», le dijo a Tim. Amanda es una joven que decide dedicarse al mundo de la escritura para investigar lo que está pasando en Madison, lo cual le llevará incondicionalmente a cruzarse con Daniel, el periodista del *Madison Times*. Al final nos enfrentamos a una adolescente que se asemeja a un personaje vacío, pues después de todo lo que ha pasado, sus últimos alegatos son que quiere estudiar Literatura. Un hombre asesinó a su hermana y a su padre, pero ella solo piensa en marcharse y en si podrá vivir dejando a su madre sola, aunque ella misma le dijo a Amanda que no quería irse de Madison. Ya al final de la historia, mientras dedica tiempo para anotar todo lo que quiere hacer, recibe la visita nuevamente de fantasmas del pasado, pues al tratarse de un personaje vivo, guarda la memoria de los muertos:

> Escribo: «comprar un acuario, llenarlo de peces dorados».
> Recostado en la cama, Tim se ríe, con esa risa franca y contagiosa que me llenaba de alegría. Me susurra *yo te voy a acompañar a hacer todas esas cosas*. Nos va a ir bien. Los ojos tan verdes. La nariz tan recta. Los labios tan gruesos. (202)

De esta manera, vemos también cómo los personajes se unen mediante un hilo fantasma que hace que sean parejas en vida o parejas en muerte, pues los vivos y los muertos deben ir siempre de la mano: Tim con Jem, Nelly con Webb, Hannah con Yandira, el Enterrador con Christine, Junior con Tommy y Amanda con Daniel. La única que no tiene hilo es Rhonda, de ahí que se trastornara, ya que perdió su oportunidad de unirse en vida o en muerte a Yandira y a Hannah. Por esa razón sueña con ellas, porque en realidad ella debería haber estado con ellas aquella noche, o viceversa, igual que sucede en el cuento "Los muertos" de James Joyce.

Daniel, por tanto, es un periodista del *Madison Times* que va a investigar los casos de Hannah, Yandira, Webb y Rhonda. Sin embargo, se trata de una persona que constantemente recuerda en su memoria a Alicia, su ex pareja. Precisamente le eligen a él de corresponsal porque conoce a Steven. Nos encontramos con un personaje vacío

que ha cometido errores en el pasado: «Lo que yo sabía no se aplicaba a Alicia» (109). Durante su narración, Daniel siempre termina volviendo a Alicia, porque es un tema que no ha podido cerrar todavía. Se cuestiona la posibilidad de haber tenido hijos con ella, pero la vida para perdonar la muerte no era una buena opción.

Cuando Daniel investigó el crimen de Hannah y Yandira, se imaginó el suceso como «una película clase B, una mezcla de horror y ciencia ficción. Monstruos que perseguían a la gente y al tocarla se convertían en fantasmas» (127). Gracias a los contactos de Daniel y a sus artículos en el *Madison Times*, la ciudad queda resumida en un cementerio de personajes vacíos, o lo que es lo mismo, en un universo de personajes fantasmas. Estos inundarán Madison, igual que en la novela, en la que la mayoría de personalidades que aparecen acaban muertas. Incluso Amanda habla de una maldición que ha caído sobre el pueblo, donde reina la muerte, la violencia y el pecado: «Estamos viviendo en una novela de Stephen King» (132), aunque en realidad están viviendo en una novela de Edmundo Paz Soldán, «solo faltaba que lloviera. Pero no llovió» (133).

Nelly es la mujer de Webb. En cierto modo, podemos entender al personaje de Nelly como un personaje anclaje, pues su voz tan solo aparece en dos ocasiones, aunque son dos ocasiones necesarias y culminantes. Aparece primero en el mismo instante en el que Webb está asesinando a las *cheerleaders*. Llega a casa del trabajo y se la encuentra hecha un desastre. Todos los peluches por el suelo y la televisión encendida. Claramente era un mal augurio, algo iba a pasar, pero estaba tan cansada que decidió no pensar. Aunque sí pensaba en hablar con su marido cuando llegara: «Sin amenazas, sin decirle el porno o yo, porque seguro que elegiría el porno» (101). Vemos en Nelly una mujer acabada, desgastada y maltratada por la vida que no encuentra salvación posible. La segunda vez en la que aparece es para hacer de testigo y para darse cuenta de con quién está viviendo en casa: un asesino.

> Cuando volvió, le pregunté si él le había hecho algo a Hannah.
> ¡Estás loca, cómo se te ocurre!
> Las palabras decían una cosa y sus manos inquietas y ojos escurridizos otra. Pese a todo, lo conocía. Siempre lo había conocido. Otra cosa era que no había querido aceptar la verdad. (121).

Junior era el hijo de Nelly y Neil Webb. Lo más interesante es que siempre aparece como un personaje desdoblado por su hermano Tommy. El autor nos da a

entender durante toda la historia que Junior es el hijo bueno, el niño que no quiere hacerle daño a nadie y quien piensa siempre en los demás. Por otra parte, Tommy es el hijo malo, el niño que solo piensa en hacer cosas malas y quien solo piensa en su divertimento y en el de su hermano; a Tommy le da igual el resto del mundo. Junior es humilde y se cuestiona las cosas, Tommy no, él no piensa nada más allá del momento. Por eso es interesante tratar a los dos personajes a la vez, pues el lector al final de la novela entiende que Junior y Tommy son la misma persona. Es uno de los personajes más curiosos de la historia, ya que en su rol entran en juego el bien y el mal. El bien como persona física, que es Junior, y el mal como persona ficticia o inventada, que es Tommy. Este último es finalmente el amigo imaginario de Junior, alguien que ha nacido en su cabeza a raíz de los traumas del pasado que cubren su familia: el mal que reside en la mente de su abuelo encarcelado y el mal que reside en la mente de su padre asesino. Podemos ver en Junior una doble personalidad parecida a la que se da en *El Doctor Jekyll y Mr. Hyde* o en la película *El otro* (1972)[83], de Robert Mulligan. Pero Junior no necesita ninguna poción para convertirse al lado oscuro. Tommy es su amigo imaginario, y aparece cuando Junior se siente dubitativo. A este respecto, Tommy le aconseja que tome la decisión equivocada, como cuando su padre sale a la calle para ir a casa de Hannah, Junior se pone a reflexionar, pero Tommy no quiere escuchar: «No me gustan tus cuentos, dice Tommy, juguemos a la guerra de peluches. ¿A esta hora? ¿Y qué?» (80). Pero cuando Junior le necesita para hacer el bien, no aparece: «Tommy dice que ya no quiere jugar. Tiene sueño. Buenas noches, me voy a dormir. No, Tommy, primero me ayudas a arreglar el cuarto. No seas así. ¿Tommy? ¡Tommy!» (81). Tommy representa la otredad, el mal, lo siniestro (Freud, 1989a). Para Junior, Tommy es la parte familiar que ha cubierto sus necesidades paternales. El mal, la fuerza y la violencia son los valores masculinos que representa Tommy, pero el bien, la bondad y la paz son los valores femeninos que representa Junior, porque Junior sí ha tenido una madre que le ha cuidado. Junior es la suma de sus congéneres. Durante toda la novela, Junior no siente que la gente no se dirija a Tommy y que sea una falta de respeto, como si él supiera que es fruto de su imaginación, aunque tampoco da a entender que lo sepa, pues Tommy

83 *El otro* (1972) es una película de terror psicológico dirigida por Robert Mulligan y escrita por Tom Tryon. La trama transcurre a mediados de los años treinta. Dos hermanos gemelos viven en el campo con su familia y aunque son muy diferentes entre sí, pasan la mayoría del tiempo juntos. A lo largo de la historia suceden diversos hechos extraños e inexplicables.

solo aparece cuando Junior necesita pensar, por lo que cuando la gente se dirige a él, Tommy no está presente. Solo es al final del libro cuando vemos la reflexión final de Junior, quien sabe que su abuelo está en la cárcel porque ha hecho el mal, quien sabe que su padre ha muerto por hacer el mal y él tiene miedo de que se repita en él la historia. En este caso, Junior piensa que el mal está en los genes de su familia, y con Tommy lo demuestra, quien representa su lado más salvaje, pero aun así, al final del mismo nos muestra su entendimiento más profundo:

> Mamá me abraza y me dice: hijito, a partir de ahora, tienes que ser fuerte, nos hemos quedado solos tú y yo. Hay lágrimas en sus ojos. Me gustaría consolarla con unas palabras pero no se me ocurre nada. Tommy también se ha quedado en silencio. Debe estar pensando: ¿y yo qué, estoy pintado en la pared? Tengo ganas de decir, mamá, ¿y Tommy? Pero no digo nada porque sé que no me entenderá. No importa: Tommy se nos acerca, y él y yo aspiramos la loción de pera que le gusta tanto a mamá y la apretamos con todas nuestras fuerzas, como si quisiéramos perdernos en ella. (197)

De esta forma, podemos entender que el final de Junior es doble: cuando dice "sé que no me entenderá", está diciendo que entiende que Tommy está en su cabeza y por tanto sabe que puede controlarlo. Pero pudiendo acabar ahí su pensamiento, decide incorporarlo a su acto final: cuando dice "Tommy se nos acerca, y él y yo" está incluyendo a Tommy en su persona, siendo hasta el desenlace un plural real (o ficticio) en su cabeza. Él sabe que puede controlarlo, pero solo lo sacará cuando sienta su necesidad, cuando vea que las circunstancias son superiores a él. Entonces Tommy representa esa locura que hizo al padre convertirlo en preso, ese cúmulo de chistes negros que saciaba la realidad de Webb o esa máscara de colores que guardaba en su habitación, pues la máscara es la mentira del otro que cubre la realidad del *yo*. Tommy se convierte en el doble de Junior, siendo este el pasado de Webb y el de su abuelo. O como dice Benmiloud (2011), su función en el relato es la de la advertencia en el sendero infantil. Según Yushimito del Valle (2018), «subyace, pues, en el texto una respuesta crítica ante la hegemonía policial mitologizada por los dogmas libertarios del *Amarican Way of life* […]» (461).

En este punto cabe destacar la importancia del lenguaje en la obra. El estilo está muy bien conseguido en cada personaje narrador, aun siendo incluso representativo en los no narradores, como Tommy o Christine. Paz Soldán nos lleva con *Los vivos y los muertos* a un pueblo de Nueva York que está caído en el tiempo y en el espacio, donde

el mundo adolescente busca la vida y busca la muerte. Consigue muy bien la atmósfera buscada a partir de la representación de la variedad de sus caracteres: el guapo, el tímido, la guapa, la lista, la atractiva, el antisocial, la responsable y la loca. Y con los personajes adultos pasa igual, pero es incluso más revelador, pues representan de algún modo el vacío de sus vidas: el enamorado que se ha quedado sin amor, el ex convicto y la mujer trabajadora. El único que no es ni adolescente ni adulto es Junior, quien todavía no puede ser juzgado debido a su corta edad, por eso su personalidad es la representación del bien, pero también la del mal. Todavía nadie ha contaminado su vida, por eso quizá sea el buen salvaje, a pesar de Tommy.

Por ello, según decíamos, es interesante cómo el autor boliviano refleja el comportamiento de sus personajes a través del lenguaje y el estilo. Ya lo hemos visto en Webb, quien demuestra su ansiedad mediante una narración de mensajes cortos. Por otra parte, trae a colación también los intereses de Hannah a partir de su obsesión por ella: «¿Se incomodaría si menciono que he visitado su página de MySpace?» (28) o «¿Qué por eso sé que le gustan The Killers, Anna Nalick, Dashboard Confessional?» (28) o «¿Qué lee a un tal Philip Pullman, a una tal Cornelia Funke y a Isabel Allende?» (28) o «¿Debería decirle que ese VampireFreak que coquetea con ella enviándole al menos dos mensajes al día soy yo?» (28).

Por otro lado, la ansiedad y el miedo está muy bien conseguido en el personaje de Hannah, quien en su último capítulo de narradora, muestra el terror que vivió durante sus últimos momentos en vida a través de frases inconexas sin pausa y sin sentido:

> […] a matar literalmente está todo tan oscuro dónde estaremos el pavimento ha terminado esto es un camino de tierra y piedras con mi hermano hacíamos casas carpas cuevas en su cuarto usábamos frazadas y sábanas nos escondíamos de los papás nos refugiábamos de todo *me gustaba la oscuridad oscuridad muy oscura la oscuridad* eso fue antes de que él comenzara a verme como a una niña eso fue antes de que encontrara sus calcetines pringados de semen bajo la cama se hacía la paja con las revistas de papá qué asco qué lindo sería […] (90)

Los pensamientos fluyen en su cabeza a una velocidad atronadora y eso se debe a la situación que está viviendo. Vemos cómo la situación afecta de una manera a Hannah y de otra diferente a Webb, el loco y la cuerda, el miedo y lo diferente frente a la locura y lo siniestro.

Sin embargo, no es el único mal presente en el libro, pues podemos hablar del periodista Daniel y de la depresión continua que siente durante toda la obra hacia su amada Alicia, que no es más que su Beatrice dantesca. Alicia representa el paraíso, el lado bueno del corazón, su única salvación, pero él le fue infiel y no volvió a estar con ella. Aunque él sigue enamorado de su ex mujer, quien representa su despiadado país de las maravillas. Madison es para Daniel un infierno constante del que no va a poder escapar, pues su única salida de escape se encuentra entre los brazos de Alicia, pero esta se ha quedado indefinidamente en el país maravilloso, un lugar perfecto e idílico para él, es decir, un lugar al que nunca va a poder volver, pues si no es con ella, no es con nadie. Alicia representa su luz, su salvación, su cielo y su virgen extrañada. Es más, durante toda la obra, Daniel desarrolla su rol volviendo una y otra vez al pensamiento que le lleva de vuelta a su lado, porque se siente prisionero en Madison, trabajando para un periódico que solo le encarga trabajos de sangre, sudor y hierro. Daniel no puede regresar al paraíso, es un personaje condenado, un personaje que ha perdido la única esperanza que tenía de escapar del *Madison Times*, un personaje que ha crecido y que ha terminado su partida, lo único que puede hacer es superarse a sí mismo investigando sobre el mal en la tierra. De ahí que su jefe piense que él es el mejor reportero para investigar los crímenes que suceden en el pueblo: primero Hannah y Yandira, después será el turno de Rhonda. Sin embargo, al final de todo, asume lo que ha perdido, asume que nunca más volverá a tenerla cerca. Asimismo, en el funeral de Rhonda, en la casa de la familia, donde conoció a Alicia, piensa en ella por última vez:

> Está bien que sea así. Está bien que el lugar del principio sea el de la despedida. Ya sé lo que he perdido, aunque nunca del todo, mi Number Six. Pronto descubriré lo que he ganado.
> Hay algo de melancólica belleza en los adioses.
> Te voy a extrañar. Utilizando tus propias palabras, que el buen karma te acompañe.
> No, no voy a llorar. Mil veces no. (110)

No obstante, otro de los aspectos más interesantes en la simbología de esta obra es sin duda la otredad. Como ya hemos dicho, todos los personajes, salvo Rhonda, siguen un patrón de acercamiento, lo cual les obliga a estar siempre cerca de su "gemelo" protagonista. De algún modo, todos juegan el papel del otro como coprotagonistas en la historia de Madison. Nada más empezar, tenemos a los gemelos en físico de Tim y Jem, quienes son gemelos reales, y o viven los dos o no vive ninguno,

ya que no pueden vivir el uno sin el otro como coprotagonistas que son de sus historias. Cada uno es el apoyo del otro.

Como un hilo que los une, también vemos en Junior esa necesidad por estar cerca de Tommy, por recrear en su cabeza a su amigo imaginario. De esta forma, Tommy no puede existir sin Junior y viceversa, se crea así una especie de hilo conductor, como si de un espejo se tratara o quizá un laberinto de jardines imposibles e infinitos. Paz Soldán muestra en la obra un artificio borgeano que nos lleva a pensar en la amplitud de los dobles.

Aunque una de las relaciones que más nos causa sensación es la de Amanda y Daniel, dos personajes que apenas están en contacto durante toda la trama; únicamente al final, cuando se da el funeral de Rhonda, Daniel se cruza con Amanda en la casa: «A mi lado está Amanda, una chiquilla que ha tenido más muertes cercanas que las que tienen algunas personas a lo largo de toda su vida» (192). Es en ese momento cuando ve la luz de Amanda: «Hay madurez en el rostro serio» (192), él ve en ella su fuerza y su opuesto, por eso piensa en decirle «*te sobrepondrás, uno se sobrepone a todo*» (192), pero en el fondo no lo cree, porque si él está en el pozo es porque aunque un día pensaba que había salvación para la gente de Madison, se ha dado cuenta de que no la hay, pues «*en el fondo no nos sobreponemos a nada*» (192).

Sin embargo, no es lo único curioso, pues resulta que hay un símbolo que se repite a lo largo de la trama como un leitmotiv: la figura de un oso. Quizá el momento culmen en el que aparece la figura del oso es en el entierro en vida de Hannah, cuando el señor Webb la deja inconsciente y la entierra con su oso de peluche: «Seguí apaleando tierra hasta cubrirlos a ella y al oso por completo» (102). Aunque el oso de peluche cobra aún más fuerza en el entierro oficial de Hannah, pues todos dejaron osos de peluche en su tumba como recuerdo de la *cheerleader*: «Se amontonan los osos de peluche y los ramos de rosas sobre las tumbas de Hannah y Yandira» (130). En esta línea, según Chevalier (1986), hay que decir que el oso representa la oscuridad y la muerte ya desde la Edad Media, junto a otras acepciones posibles, debido a su letargo invernal, algo que aquí está muy bien representado, por el invierno y por el letargo. Los osos de peluche representan ese sueño invernal, un sueño que puede ser custodiado por el Guardián de los Sueños de Rhonda. Por otra parte, el oso también puede representar el mal, según la doctrina cristiana. De ahí que el oso sea un animal que deambule por

toda la novela. Webb entierra a Hannah con su oso de peluche sin piedad, porque sabe que él también es el oso de Madison, el mal cuidará de ella bajo tierra, en el infierno.

No obstante, el oso no es el único animal que se repite, pues en varias ocasiones ha aparecido un ardilla rondando por las cercanías de nuestros personajes, como la ardilla que ve Amanda perderse en la distancia: «Una ardilla corre por los cables de la luz, da un salto y se pierde entre las ramas del árbol» (20), o como la ardilla que ve Daniel cuando le adjudicaron el caso de las *cheerleaders*: «Observé a una ardilla haciendo equilibrio en la barda del jardín» (109). Curiosamente las ardillas aparecen en los capítulos de personajes vivos y, además, gemelos. El uno y su doble ven una ardilla, pero la ardilla no se acerca a ellos, simplemente una desaparece delante de sus ojos y la otra guarda el equilibrio también delante de su persona. A este respecto, hay que decir que, según Chavelier (1986), desde la Edad Media la ardilla representa el mal y la parte negativa de las cosas. Sin embargo, esta no es como el oso, pues el oso se acercaba a los personajes, la ardilla no se acerca a los personajes vivos: Amanda la ve desaparecer, por lo que el mal no llamará a su puerta; Daniel la ve sostenerse en "equilibrio", por lo que para Daniel, alguien que ya ha conocido la parte oscura del corazón y de la vida, tampoco llegará, no de momento, pues es una persona viva que hará el bien asumiendo su rol en el mundo, igual que su doble.

Así pues, como ya hemos dicho, la historia comienza en una temporada en la que el frío ya ha llegado, en octubre concretamente. Según Lovecraft (1945), la atmósfera es lo más importante en una historia pues sirve para posicionar al lector bien en un mundo real o bien en un mundo fantástico, extraño, maravilloso o terrorífico. En este caso, la atmósfera que nos muestra Paz Soldán llega a ser rulfiana, pero en invierno. La atmósfera se percibe desde el primer capítulo, el de Tim:

> El cielo gris, encapotado, opresivo, parece a punto de deshacerse sobre nuestras cabezas. El frío llegó hace un par de días a Madison y no se irá hasta dentro de seis meses. Ocurre cada año, la segunda semana de octubre, el sol que de pronto desaparece, el aire sombrío que se instala en el pueblo, las calles que se vacían, la escarcha en la madrugada. Uno debe, ahora, buscar calor donde pueda. (11)

Y el temporal es el mismo para todos los personajes:

> El viento golpea las ventanas de mi habitación. Hace siete días que no para de llover. La nieve se derrite en las aceras y en la calle, se deshacen los carámbanos colgados de los árboles y de los techos de las casas, el deshielo va revelando el mundo escondido de Madison, el que existía antes de la Navidad. (19).

Además, por mucho que los personajes quieran cambiarlo, no pueden, están atrapados, pero tampoco lo saben, la inocencia los conmueve: «Quisiera aumentar la calefacción un par de grados, pero mamá dice que cuesta caro y el frío nos hace bien, nos permite pensar mejor, y papá asiente, él siempre asiente a lo que dice mamá» (19). Por otra parte, solo sienten agrado los personajes hacia el tiempo de Madison cuando suceden cosas malas: «El cielo opresivo de Madison solo es perfecto para los funerales amargos en cementerios con lápidas semienterradas en la nieve» (129).

Estos elementos convierten a *Los vivos y los muertos* en una novela infernal, donde el mal inunda las capacidades personales del lector y de sus personajes además de las infinitas personalidades que circundan por el laberinto de la locura. Por ello, para la crítica ha sido un libro revelador desde el primer momento, pues el eco de la cultura popular en Norteamérica lleva al escritor boliviano a globalizar su literatura, hasta entonces narrada en el territorio latinoamericano de Río Fugitivo.

El propio autor considera que en la novela no siempre es suficiente narrar los hechos mediante el modo realista, sino que, como refiere Belén Ramos Ortega (2011), es necesario acudir al modo neofantástico, aunque el escritor tampoco los ve antagónicos. En la misma entrevista, Ramos Ortega hace alusión a la escritura en Onetti, pues ni siquiera esta es capaz de salvar a sus personajes. Del mismo modo podríamos pensar en Madison como una Santa María atronadora, donde los personajes han perdido toda la esperanza y no queda sino morir frente al desatado vacío de la muerte, pues «la noche es demasiado buena para que [nos] visiten criaturas de todo tipo» (79).

De manera similar al autor (*apud* Ramos Ortega, 2011), pensamos que con *Los vivos y los muertos* se inicia una nueva etapa en la novelística de Edmundo Paz Soldán e igual de representativa que la anterior. Con la introducción en la obra de motivos norteamericanos, nos encontramos con un autor global, un escritor que ya había estado en *El delirio de Turing* o en *Sueños digitales*, pero que sin embargo no llegó a su máximo esplendor como en la iniciadora de la trilogía del mal.

Los vivos y los muertos se hace un hueco en el mercado de la globalización al hablar de referencias *afterpop*, como MySpace, Winning Eleven, Snow Patrol, Banan Republic, The Magic Numbers, Wells Fargo, Ride Aid, Mac, Eminem, Tom Cruise, 50 Cent, Green Day, MTV, etc. Ya que como hemos dicho, esta novela, muy en la línea de McOndo, es una obra que puede leerse igual en Estados Unidos, en Alemania, en Nueva Zelanda, en Japón, en Egipto o en Bolivia, pues es una novela del mundo.

Según David Laraway (2012: 135), la octava novela de Paz Soldán ha de leerse como una obra que reflexiona sobre la pérdida y como una obra que impulsa a consumir productos generados por la cultura popular. Así pues, la crítica se muestra contagiada por el espíritu violento que encuentra el autor en la obra a partir de una sucesión aglomerada de imágenes producidas por la *mass media* y los nuevos medios digitales (Montoya, 2011). Este es el enfoque que permite al autor transformar un mundo presuntamente real en algo ilusorio, olvidándose por un momento del imaginario latino para viajar a la realidad estadounidense, lo cual

> permite a Edmundo Paz Soldán construir un "simulacro" de la vida americana, evitando […] la "natural" representación de espacios étnicos o periféricos latinos, y apropiándose de referentes, imágenes, modelos y estereotipos que la cultura de masas articula sobre la clase media blanca estadounidense, […] [ya que] en *Los vivos y los muertos* se evidencia un común interés por documentar el trasnacionalismo actual y, al mismo tiempo, una disposición igualmente crítica a revelar prácticas neocoloniales […] (Yushimito del Valle, 2018: 453-454)

Esta obra rompe de algún modo con todo lo anterior, aunque como bien hemos aludido, la intención de Paz Soldán al comenzar a escribir esta obra fue la de crear una novela policíaca. Ya ha demostrado a lo largo de su novelística previa su afición por la novela policíaca y la *black story*, pero lo que es cierto es que el resultado es seguramente mejor de lo que había pensado. *Los vivos y los muertos* posiciona a Edmundo Paz Soldán en la cumbre de la literatura contemporánea, quien convierte lo global en una terrorífica distopía adolescente.

4.5.2 LA BÚSQUEDA DE LO GLOBAL: EL NORTE COMO LA UTOPÍA DEL FUTURO[84]

Cuando el espíritu de una novela como es *Los vivos y los muertos* termina con un "*To be continued*" significa que la que la sigue debería continuar con su estela o, de otra manera, superarla. En cierto modo es lo que sucede con *Norte*, la cual funciona como la secuela temática directa de su predecesora. Como bien nos recuerda Paz Soldán (2017b), la historia de *Norte* alberga en sus entrañas la violencia de las fronteras entre México y Estados Unidos. *Norte* ocupa el segundo peldaño en la escalera hacia lo que sería su trilogía de la violencia norteamericana. Si en *Los vivos y los muertos* tuvimos la violencia adolescente del país del norte, en su segunda entrega nos enfrentamos a una violencia madurada, una violencia que va más allá de un juego de niños, una violencia por y para un nuevo mundo, como dice nuestro autor, una violencia creada a partir de «varios latinoamericanos perdidos en la inmensidad de los Estados Unidos» (Paz Soldán, 2011: 281). De ahí que el primer episodio que nos encontremos en la novela sea el final de una adolescencia atronadora que desembocaría en una violencia en serie.

Norte nace como una novela violenta, pero también como una novela real, pues la temática de la frontera mexicana es un tema que está a la orden del día, por lo que podemos hablar de novela distópica igual que lo podemos hacer de novela realista. Si el pensamiento utópico predominaba en la primera novela de la trilogía en forma de deseo adolescente, en esta predomina una ambientación distópica en todo su sentido. La atmósfera con la que nos encontramos durante su lectura es agobiante, como si el asesinato de Amanda por el señor Webb fuera una recurrencia en la historia de *Norte*, como si el momento de su muerte se repitiera una y otra vez, así es la segunda obra violenta de Paz Soldán, así es, sobre todo, la vida de Jesús.

La idea de *Norte* comienza a dilucidarse dentro de la mente de nuestro escritor a partir de una noticia que vio en la CNN acerca de un asesino en serie llamado Ángel Maturino Reséndiz, un inmigrante ilegal que llegó a estar en la lista de los diez más buscados del FBI. Le llamó la atención el apodo "The Railroad Killer" y el hecho de que fuera mexicano (Paz Soldán, 2011: 281). Dicho asesino viajaba de estación en estación en trenes de montacargas de forma ilegal, lo cual le facilitaba la tarea de escabullirse después de asesinar a sus víctimas. Más tarde, en 2006, en un café de

84 En este apartado, si aparece la página suelta, sin referencia bibliográfica, nos estaremos refiriendo a Paz Soldán (2011).

Berkeley, Edmundo leyó acerca del escritor Martín Ramírez. En ese momento ya estaba pensando en escribir una historia sobre la violencia en los Estados Unidos. De esta forma, decidió utilizar a ambos personajes para la construcción de la historia de *Norte*. Junto a la historia de su asesino en serie y de su pintor se une la de una literata perdida en el rumbo de la vida que adquiere en cierto sentido un tono autobiográfico. Las tres historias conforman el esqueleto de *Norte*, una novela dura que llega a temblar más allá de sus propias páginas, más allá de sus propias palabras.

Asimismo, la arquitectura de la historia queda conformada a partir de la dicotomía utopía/distopía. A raíz del título vemos ya el interés del autor por parte de esta dicotomía que tantas historias han circundado por la mente del escritor. *Norte* emerge de una estela de utopías y distopías que bien nació en *Días de papel* mediante el corte realista y se ha ido alargando hacia el presente de sus obras como un eco transparente que lo persigue. A Paz Soldán le interesa captar la vida en el límite, la vida entre la frontera de dos mundos que están tan cerca y a la vez tan lejos. La frontera física que separa México y Estados Unidos funciona en la poética del autor como un no lugar intermitente que varía según los ojos del observador, bien si los ojos se encuentran en el lado de acá o bien si los ojos se encuentran en el lado de allá.

En el lado del norte nace la esperanza y la posibilidad, nace el espíritu utópico (Mannheim, 1996), y en el lado del sur nace la desesperanza y el fracaso, nace el espíritu distópico (Toro, 1997). Para el latinoamericano, el infinito se encuentra en el lado de allá, la esperanza es la que le permite seguir adelante para luchar por un lugar mejor, para creer que existe una vida tras la frontera, tras ese muro físico y espiritual que cruza de punta a punta el país de toda una región. Sin embargo, como vemos en la novela, el factor material no impide al ciudadano latinoamericano pelear por pertenecer a esa otra parte del mundo. La realidad del lado de acá les impide lograr la felicidad por falta de recursos o por falta de sueños. La única forma de alcanzar el camino utópico es viajar al lado de allá, hacia el lado del norte. Es en ese instante donde nace la felicidad, donde nace la posibilidad, el sueño y la ilusión.

Por otra parte, los ciudadanos del norte contemplan el sur como un espacio sin luz, un espacio caído donde no hay lugar para los sueños. Para el ciudadano del norte, viajar al sur significa viajar al infierno, a la Comala de Juan Rulfo y a la Ciudad de México de Carlos Fuentes. No hay salvación posible para las almas condenadas, por eso

el lado de acá representa el país mexicano, porque la frontera separa el lado del bien del lado del mal, los vivos de los muertos.

Para el autor, el norte representa el paraíso dantesco en donde se halla la Beatrice esperanzada; el norte es el lugar en el que descansan las estrellas, las cuales iluminan el sendero hacia un destino favorable; el norte es la búsqueda individual y colectiva de un camino personal, de una migración positiva y del alcance probable hacia la inmortalidad; el norte es el aleph de la poética pazsoldiana; el norte lo es todo; el norte representa el paso hacia la vida y el sur la espera hacia la muerte.

Como hemos dicho, dos de las tres historias que construyen este libro están basadas en hechos reales: la de Jesús y la de Martín, la primera está inspirada en la vida de Ángel Maturino Reséndiz y la segunda en la de Martín Ramírez. Ángel Maturino Reséndiz[85] nació en 1959 en Izúcar de Matamoros (Puebla, México). Fue conocido como "The Railroad Killer", tal y como muestra el autor en su obra, o "El asesino del ferrocarril", "El asesino de las vías del tren" o "El asesino de los rieles". Fue un asesino mexicano en serie que llegó a asesinar a quince personas a lo largo del territorio de los Estados Unidos, aunque se tiene sospecha de que también llegó a asesinar a otras personas en México durante la década de los noventa. Tal y como vemos en la novela, se le concedió dicho mote debido a que la mayoría de los asesinatos fueron cometidos cerca de estaciones del ferrocarril, pues utilizaba el tren para transportarse como polizón alrededor del país.

The Railroad Killer fue sin duda uno de los asesinos en serie más buscados de los Estados Unidos. Su forma de actuar complicó mucho las cosas al FBI, pero finalmente se puso en contacto con su hermana, a la cual tenía mucho aprecio, y terminó entregándose. El 27 de junio de 2006 fue ejecutado por inyección letal en Huntsville (Texas, Estados Unidos). En sus últimos momentos de vida pidió el perdón a los familiares de sus víctimas y dijo que durante todos sus crímenes había estado poseído por el diablo. Uno de los familiares de sus víctimas dijo de él que fue «evil contained in human form, a creature without a soul, no conscience, no sense of remorse, no regard for the sanctity of human life» (Graczyk, 2003: s.n.).

85 La información relacionada con Ángel Maturino Reséndez ha sido consultada en la web de Criminalia, enlace externo: https://criminalia.es/asesino/angel-maturino-resendiz/ [consultado por última vez el 20/11/18].

Por otra parte, Martín Ramírez[86] nació en 1895 en Tepatitlán de Morelos (Jalisco, México). Llegó a ser considerado uno de los pintores autodidactas más importantes del siglo XX. Llegó a Estados Unidos en busca de trabajo, con la esperanza de encontrar un sustento con el que poder mantener a su familia en la distancia. Sin embargo, cayó la Gran Depresión y Martín se quedó sin trabajo y sin hogar. Pasó la segunda mitad de su vida en diversos hospitales de Estados Unidos. Le diagnosticaron esquizofrenia catatónica. Apenas hablaba y durante su estancia en el pabellón del DeWitt State Hospital conoció al profesor Tarmo Pasto quien vio en Ramírez un valor artístico sobrenatural. Así fue como su obra fue presentada al público y, de esta forma, se convertiría en la figura que llegó a ser.

Martín Ramírez murió el 12 de febrero de 1963 a causa de una pulmonía, aunque sus dibujos serían recordados por el resto de la historia del arte.

Asimismo, el autor boliviano construye su segunda novela de la trilogía a partir de estas dos personalidades, a las que añade la historia de Michelle, una joven dibujante y literata que aún no ha encontrado su lugar en el mundo del arte, pero que sin duda lo está buscando. El mundo universitario en el que se encuentra Michelle marca un tiempo presente distinto al que nos encontramos en Martín o en Jesús, sin duda su personaje juega con la violencia de una forma diferente; no obstante, es interesante cómo el autor entiende el desajuste amoroso también como una violencia dañina.

En esta línea, Edmundo Paz Soldán conjuga su historia a partir de estos tres personajes: Martín, Jesús y Michelle. La novela está construida a partir de tres tiempos diferentes, apoyado cada tiempo en un personaje diferente, por lo que puede ser entendida la novela como una unión entre tres novelas cortas, la de Martín, la de Jesús y la de Michelle, como en *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier. Por ello, el autor juega con los tres protagonistas a la vez que juega con los tiempos y con los espacios. El tiempo de Martín presenta la primera mitad del siglo XX, el tiempo de Jesús presenta la segunda mitad del siglo XX y el tiempo de Michelle presenta el siglo XXI. Sin duda el autor construye la historia de *Norte* a raíz de una representación de la violencia, es decir, de la evolución que toma la violencia en Estados Unidos a lo largo del siglo XX hasta el

86 La información relacionada con Martín Ramírez ha sido consultada en la web del American Folk Art Museum (New York), enlace externo: https://folkartmuseum.org/content/uploads/2014/08/Ramirez_walltext_spanish.pdf [visitado por última vez el 20/11/18].

presente más inmediato, de cómo actúa el mal en las personas desde Martín hasta Michelle pasando por Jesús. El autor plantea un diálogo de la vida y de la muerte.

De esta forma, podemos contemplar la novela de *Norte* como la historia de la migración. Nos encontramos con un hombre mexicano que viaja a los Estados Unidos en busca de una vida mejor, nos encontramos con otro hombre mexicano que viaja de forma intermitente a los Estados Unidos en busca de dinero, en busca de trabajo y, finalmente, en busca de víctimas y nos encontramos con una mujer boliviana que reside en los Estados Unidos en busca de una identidad. Michelle sin duda es la tercera protagonista de la historia que no se siente parte de ningún sitio, es por tanto la ciudadana del mundo más cercana a la violencia más actual.

De esta manera, nos enfrentamos a tres personajes, a tres historias diferentes. Entre 1931 y 1963 viajamos cerca de Martín por varias localidades diversas de Estados Unidos. Por medio de su obra pictórica vamos conociendo su interés por el mundo y su forma de entender las cosas. Martín viaja a Estados Unidos en busca de trabajo, lo cual le permitirá ganar dinero para mandárselo a su mujer y a sus hijos. Sin embargo, en Stockton (California) se queda sin trabajo y esperando sin saber qué hacer la policía termina por retenerlo. No conocían su procedencia; además, Martín no podía comunicarse sin saber inglés, aunque tampoco debía hacerlo, o así lo pensaba él, ya que terminarían por deportarlo a México. Martín era un inmigrante ilegal y por tanto debía tener cuidado. El primer personaje temporal termina interno en un psiquiátrico. Irá brillando su presencia a lo largo de la obra por diversos hospitales del país norteamericano hasta que le diagnostiquen esquizofrenia catatónica. Empezará a dibujar, lo cual le daría auténtico valor a su persona como figura autodidacta del mundo del arte. Finalmente moriría en Auburn en 1963 sin saber muy bien cómo ni dónde ni cuándo se encontraba.

La segunda historia transcurre desde 1984 hasta 2006. En el transcurso de este periodo nos metemos en la piel de Jesús, desde su juventud hasta su muerte. Paz Soldán presenta la vida de un personaje mexicano que crece en una familia desestructurada. Desde muy joven se siente atraído por su hermana María Luisa y su relación con sus primos le hace sacar todo el mal que lleva dentro para sentirse superior al resto del mundo. Empieza a cometer crímenes desde bien joven, lo cual le obliga a dejar su hogar y empezar a trabajar fuera de casa. Más tarde volvería a sacar su lado más salvaje. Este

hecho le llevaría a pasar la frontera para hacer encargos en Estados Unidos para su amigo Braulio en el contrabando de coches robados. Sus viajes en tren por el país estadounidense le llevará a cometer más y más crímenes como un inmigrante ilegal. Finalmente terminarían por meterle en la cárcel varias veces hasta que sería buscado y juzgado por pena de muerte.

En esta segunda historia, nuestro escritor introduce un personaje bisagra que sirve para representar otra vuelta de tuerca en la migración latinoamericana y, concretamente, la mexicana. Rafael es un detective mexicano que de joven emigró a Estados Unidos y desde entonces había vivido en el lado de allá. Rafael se siente ya más estadounidense que mexicano, pero tampoco olvida de dónde viene. Rafael es quien consigue atrapar a Jesús. Es un personaje que también nos muestra una parte de violencia, pues conocemos a través de su historia a un personaje caído que necesita el amor pasajero de Debbie para sentirse querido, una prostituta que terminó por no cobrarle pensando que su amor iba en serio, aunque finalmente lo abandona cuando Rafael decide quedarse con su trabajo en Estados Unidos y ella decide marcharse a Canadá, el norte del norte.

La tercera historia transcurre entre 2008 y 2009, en un solo año. Ya en pleno siglo XXI conocemos a Michelle, una joven que acaba de dejar a un lado la vida universitaria debido a su pérdida de vocación. Nos encontramos con una joven boliviana que nos enseña lo que es vivir una vida fuera de su país natal en Estados Unidos. En este personaje no vemos quizá la misma vida violenta que crece dentro de los otros protagonistas; no obstante, también se enfrenta a un mundo social que la castiga, o al menos así lo percibe ella. Michelle se enamora de Fabián, su principal motivo de locura, por quien abandonó toda esperanza universitaria y por quien volvería a perder la cabeza tiempo después. Finalmente, su vida nos sirve para conocer la esperanza de ser alguien en el mundo contemporáneo más allá de las vidas de Martín y Jesús, gente por la que Michelle se siente fascinada. Quizá por esta razón tras hablar con Sam sobre los sentimientos de Jesús y tras acudir a una exposición de Martín decide recuperar su vida anterior, como si asistiera a una segunda oportunidad para la vida.

Ahora bien, el tratamiento que hace el escritor de la violencia es quizá lo más interesante de la obra, lo que le dota de auténtica voracidad a la novela y de un valor catastrófico. La violencia se encuentra encarnada en este submundo que inventa el autor

a través de sus personajes, algo parecido a lo que ya hizo en *Los vivos y los muertos*; no obstante, aquí lo convierte en el principal motivo de su narración: la violencia en la migración hacia un norte mejor. Martín es nuestro pintor, un personaje esquizofrénico que no es capaz de entender las leyes naturales con las que funciona el mundo, para él su mundo funciona según sus leyes, pues el mundo es su representación. Su realidad nace cuando abre los ojos y deja de existir cuando los cierra: «Cerró los ojos. El señor Walker desapareció. Que supiera de su poder» (39). En cierto modo, él se sentía el dios creador de todo lo que le rodeaba, un demiurgo ingenuo e inocente. Juega a ser un hito de toda una tradición de la violencia en la historia de la narrativa latinoamericana, desde sus orígenes hasta la actualidad, acrecentada en el siglo XX. Ariel Dorfman (1970) utiliza el concepto de violencia narrativa para referirse a la «violación de las reglas del juego socio-literario» (36). Este incremento de la violencia podemos verlo también con mayor incremento en la narrativa del narco-tráfico colombiano o, por ejemplo, en la violencia retratada por Roberto Bolaño en sus novelas.

En este caso, podemos entender la esquizofrenia de Martín a partir de su actitud. Esto significa que a raíz de su comportamiento con el resto de su entorno social podemos dilucidar la enfermedad violenta de nuestro personaje. Según la clasificación de Cuesta, Peralta Martín y Serrano (2000) encontramos factores claramente reconocibles en el comportamiento de Martín. Estos estudiosos defienden que los trastornos esquizofrénicos pueden englobarse en tres síntomas diferentes: «síntomas positivos (delirios, alucinaciones, comportamientos catatónicos y algunas formas de trastornos formales del pensamiento, como la distraibilidad)» (39-40), «síntomas negativos (afecto embotado, apatía y algunas formas de trastornos formales del pensamiento, como el bloqueo)» (40) y «trastornos de las relaciones personales» (40).

Encontramos síntomas en los trastornos del personaje de diversa índole. Su forma de percepción del mundo es sin duda lo más llamativo, lo que hemos denominado su realidad como la representación de su propio mundo, eso no es más que un delirio interno y un comportamiento catatónico. En una ocasión, Martín cuenta un episodio interesante en el que fue con su familia al circo e hizo desaparecer más de lo que le gustaría:

> De niño había ido a un circo con su papá y los payasos lo pusieron nervioso y le dio coraje y cerró los ojos mucho rato pero luego tuvo pena de toda la gente que estaba en las graderías y los abrió y no le salió bien y solo volvieron un payaso y una trapecista y un tigre flaco y él lloró porque no sabía dónde se habían quedado el elefante y el tragasables y los demás. (40)

Desde entonces entendió que Dios le había dado un poder especial, pero debía aprender a controlar: «Tenía que ser cuidadoso, aprender a utilizar lo que el Señor le había dado. Perfeccionar la técnica, de modo que todos volvieran o ninguno, no era bueno separar a la gente, que unos se quedaran allí y otros aquí» (40). He aquí la fuerza de su catatonia, un personaje desde muy pequeño entiende una falsa realidad.

Por otra parte, la apatía es otro de los síntomas que caracterizan la personalidad del personaje. Durante toda su estancia en Estados Unidos, al menos desde que lo encuentran en la estación hasta su muerte, se muestra un personaje apático, no solo con los policías, con los médicos o con los profesores, sino también con el resto de sus compañeros de hospital. Martín decide no hablar por miedo a que lo devuelvan a México, aunque también decide no entablar relación con nadie, decide aislarse,

> Se llevaba bien con todos, pero no había hecho amigos. En el taller de cerámica le hablaban, pero él no respondía. Trabajaba en el jardín, feliz por estar al aire libre, pero ignoraba los esfuerzos de los otros pacientes por comunicarse. Lo invitaban a jugar juegos de mesa, a ver la televisión o una película, pero él no les hacía caso. A veces veía cortos de dibujos animados. El ratón y el pato y las ardillas. Era mágico, cómo se movían los dibujos. (225)

Por último, el trastorno que siente Martín en cuanto a las relaciones personales es el último factor que confirma la esquizofrenia del personaje. Martín llega a tal punto que no entiende de reglas sociales, no sabe cómo debe tratar a la gente ni mucho menos comportarse con el mundo, como cuando su sobrino decide visitarle en el hospital de Auburn y este hace lo posible para que desapareciera:

> Tío, tío. Por favor, no le hagan nada. Está bien, lo entiendo. ¿Tienes algún mensaje para tu mujer, tus hijos? Están con muchas ganas de saber de ti. / Martín dibujó un valle de colinas ondulantes y a Jesucristo en una cruz. La sangre que salía de su cabeza manchó el papel. Saltapatrás le dijo al joven en un español balbuceante dice las verá en otra vida. / El joven abrazó a su tío, se fue y no volvió más. (147)

Vemos pues la violencia natural de Martín como una enfermedad. Esta sin duda es la causa por la cual termina internado en diversos hospitales de Estados Unidos.

Podemos entender que el norte es violento con él porque después de encontrarlo perdido en plena estación deciden detenerlo para valorar qué hacer con él, hasta que un profesional lo valora y lo interna. Desde el primer momento muestra que su mundo necesita una nueva estructura, por eso empieza a dibujar, para ser libre: «Él quería dibujar. Era tan bonito y facilitaba tanto las cosas. ¿Para qué las palabras si se podía dibujar?» (31).

Martín conoce a un profesor de arte, quien descubre en Martín un talento exquisito en la pictografía de sus pinturas. Este profesor decide estudiar los dibujos de Martín y su relación inmediata con su esquizofrenia. De algún modo, el profesor será su salvador, será su descubridor, quien logra salvar la inmortalidad del pintor a partir de su obra. El profesor creará una confianza en el pintor que nunca nadie lograría, hasta tal punto que el propio Martín sentiría apego por él, creyendo que el profesor fue, es y será el único amigo que de verdad tuvo: «¿Qué sería del profesor? Ah. Había sido su único amigo. Pero no podía decir que hubieran sido amigos, nunca habían hablado. Su única compañía, eso sí. Estaba el chico que murió, aunque no se comparaba. No no no. El profesor era bueno» (227).

La figura de Martín que nos muestra Paz Soldán evoca al guardagujas de Juan José Arreola. Todo su mundo se construye a partir de una sola representación demiúrgica que es la de él mismo. Abre los ojos y los cierra y cuando los vuelve a abrir vuelve a crear. Todo ello se transforma mediante la arquitectura de sus ojos, como si la ilusión fuera el cimiento primero de las cosas. Además, no solo se trata del pensamiento postmodernista que llega a tener Martín lo que hace que nos recuerde a un guardagujas mítico, pues también imagina la creación de las ciudades a partir de los sueños, como si de la nada naciera el todo, como si cada noche el mundo desapareciera para aparecer de nuevo a la mañana siguiente.

> Él era responsable de que estas ciudades fueran inventadas. Cuando construía las vías en esas tardes de calor, su recompensa era ver cómo aparecían pueblitos de la nada. Solo estaban necesitados de que llegaran las vías. / Esas ciudades no existían. Se creaban por las noches, para estar listas cuando llegara el tren. El tren las creaba. Los que trabajaban en las vías hacían que el tren apareciera, y el tren hacía que las ciudades aparecieran. Así que sí, era responsable. (34)

Martín era el guardagujas, alguien que podía controlar el orden de las cosas, hasta que los trenes dejaron de pasar.

Al contrario que Martín, Jesús es un personaje que reconoce el mundo y que el mundo le reconoce a él. Sin embargo, igual que sucede con el tercer personaje, ambos se parecen en una cosa: los actos de cada uno de ellos dejan ver cómo son realmente. Cada uno sabe tratar la violencia de una forma diferente. Mientras que Martín aboga por enfrentarse a la violencia de la inmensidad del país a través de los dibujos, Jesús lo hace a partir de la violencia física: muertes, violaciones, robos, etc. Nos enfrentamos en la segunda mitad del siglo XX a un psicópata capaz de manipular la realidad a su antojo con el fin de salirse con la suya, como si su fin personal justificara los medios de sus acciones.

Su historia comienza con un afán de sentirse aceptado. Jesús actuó de forma violenta con una prostituta que había sido demasiado directa con uno de sus primos. Fue la primera víctima de una estela de crímenes. Vemos en los capítulos de Jesús un estilo violento del lenguaje, lo cual consigue trasladarnos a la mente del asesino de primera mano:

> ¿Así que no quería? / Le metió el mango de su cuchillo por el culo. […] La golpeó en el rostro con ese mismo puño. / ¿Así que no quería? / El dolor en los nudillos lo hizo detenerse. / Suzy tenía los pómulos amoratados y la nariz quebrada. Tirada sobre los escalones, estaba casi inconsciente. Tuvo suerte: apenas sintió la puñalada en el corazón. (21)

De esta forma, podemos pensar en la psicopatía de Jesús como una patología o como una adaptación al medio. Tanto en un caso como en el otro, Jesús hace usos de sus habilidades sociales para incrementar el fuego de sus trastornos patológicos. Según Servera Rodríguez (2012), no queda claro de dónde procede la fina línea que separa la psicopatía como patología o como dicha adaptación. En este sentido, el estudioso reconoce varios factores que hacen que veamos en Jesús una psicopatía total.

Jesús desde joven se adapta al medio de su entorno para conseguir todos sus propósitos. Escapa de casa, encuentra trabajo, consigue pareja… Todo lo que se propone lo consigue, de ahí que maneje el medio a su antojo. El mejor ejemplo de ello lo encontramos en su esposa. Jesús entró a la farmacia y a través de su labia consiguió quedar con Renata, terminaron saliendo, terminaron acostándose y terminaron casándose. Jesús conoce muy bien las normas sociales, pero su psicopatía le obliga a

hacer uso de ellas solo cuando necesite conseguir un fin concreto, en este caso, acostarse con Renata:

> Renata. ¿Está de paso?
> Vivo aquí. Unas semanas nomás.
> ¿Y qué le trae? Es un pueblo tan chico. La gente a veces cansa.
> La gente no aprecia lo que tiene aquí. Yo viví un tiempo en Juárez pero tuve una mala experiencia y me regresé. Ahora tengo un buen trabajo y no me quejo.
> Cuando salió de La Indolora Jesús tenía el teléfono de Renata. (153)

Jesús emprende el diálogo como una persona adaptada al sistema, sabe que necesita socializar para alcanzar su meta, por eso oculta de primera mano el otro Jesús que llega dentro. Lo mismo sucede cuando finalmente consigue cruzar la frontera. Jesús era una persona trabajadora, consiguió trabajo para un tal Braulio, a quien le demuestra su valía en el negocio hasta tal punto que este decide confiar en él para pasar la frontera y traerle del norte coches robados: «Braulio, su jefe en uno de los talleres mecánicos en la Curva, le había ofrecido la posibilidad de traer carros robados del otro lado. No era difícil, todo estaba arreglado, le hacían cruzar la línea y lo esperaban en El Paso o Lanslide, donde le entregarían el carro. Luego volvía y lo dejaban ingresar al país sin problemas» (45).

De esta forma, nos encontramos con la psicopatía de un personaje que necesita adaptarse al medio social aun no siendo así él, aun obligándose a convertirse en alguien que no es. Servera Rodríguez (2012) afirma pues que «los rasgos psicopáticos pueden ser beneficiosos en según qué contextos para la supervivencia y el éxito en las metas que se marca» (2). Igualmente, esto nos sirve para entender mejor el rol que desempeña Jesús en la historia de su locura y qué tipo de monstruo vive dentro de su persona: «Cuando salió de Starke había hecho todo lo posible por tener bajo control a ese Jesús que habitaba dentro de él y se preparaba en silencio para el día de la batalla final» (158). El engaño en Jesús es sin duda uno de los factores con más índice de violencia de todo su personaje, pues «le reporta una mayor capacidad para obtener recursos, capacidad para negociar con éxito, habilidades para persuadir a compañeros de trabajo, familiares, amigos, pareja…» (Servera Rodríguez, 2012: 2). Lo hemos visto con Renata y lo hemos visto con Braulio, del cual llega a ser su ayudante privado. De todas formas, este hecho puede ser prácticamente observable en todos los actos de Jesús a lo largo de la historia. Es quizá el impulso que desencadena sus ataques violentos.

Todo ello lleva a Jesús a desahogarse, a desfogarse, a matar, a violar, a robar, a producir el mal en el mundo. Jesús se convierte en la novela de Paz Soldán en la reencarnación del propio Lucifer, lleva dentro de sí un ángel caído del que además está orgulloso. Él piensa que salvará a todo aquel que quiera ser salvado, pero para ello tendrá que matar, pues como bien hemos anticipado ya, se prepara para el día de la batalla final:

> No no no no no NO. con la paciensia de los santos no se llega a ningún lado. todos debieran morir absolutamente todos. animales qué se creen no saben con quién están tratando. qué se creen. pero no me pueden hacer nada me quieren destruir pero no me pueden hacer nada. YO soy el ÁNGEL VEN-gador. llegará un día en que solo abrá un abitante en la tierra yo seré el unico. soy inmortal eso soy yo. animales animales. KILL THEM ALL. (131)

Jesús termina convirtiendo en ritual sus asesinatos. Viaja a Estados Unidos para matar. Él pasaba la frontera en el tren de montacargas y cuando este se paraba, se bajaba y buscaba alguna de las casas de las cercanías del tren para entrar y matar a sus habitantes. Después comía algo y se marchaba otra vez en el tren antes de que saliera. Ese era el ritual propuesto por Jesús, el ángel vengador. Por eso podemos decir que «su impulsividad le puede llevar a no dejar escapar las oportunidades que tiene [pues] su ausencia de miedo le ayuda a afrontar sus objetivos sin barreras subjetivas que lo limiten» (Servera Rodríguez, 2012: 2). Algo parecido sucede con Jesús, quien llega a construir sus propias reglas y su propio camino sin que nadie le frene los pies, ya que su *modus operandi* dificultaba a la policía dar con el asesino de las vías del tren.

Sin embargo, también podemos entender a Jesús como un psicópata patológico, ya que las evidencias que nos deja su paso por *Norte* no solo destacan por una adaptación en el medio social que le ha tocado vivir, sino que cuando saca a la luz a la bestia que lleva dentro muestra toda la violencia que ha conseguido guardar. Es entonces cuando mata, cuando asesina violentamente, sin ningún reparo, cuando viola o mutila. Esta patología nos lleva a pensar en «el especial modo en que los psicópatas llevan a cabo sus agresiones, con unos rasgos únicos que los diferencian del resto: se tratan de eventos planificados, depredadores y con un objetivo marcado de antemano» (Servera Rodríguez, 2012: 2). Recordemos en el ritual aludido de Jesús, él lo tiene todo perfectamente atado. Además, suele asesinar a víctimas indefensas, en su mayoría mujeres, a las cuales viola además de matar.

> Se sentó sobre ella y le dio un puñetazo en el ojo derecho. El golpe le remeció el rostro. Otro puñetazo. Se escuchó un crujido, como si se hubiera roto un hueso. KILL THEM ALL, se repitió Jesús y clavó el cuchillo de sierra en el pecho de ella. […] Volvió a sentarse sobre Joanna. Se masturbó frente a ella. La penetró. Se fijó en la masa sanguinolenta del lugar en que antes había estado su rostro. (163)

También es importante destacar la influencia que tuvo su único amigo durante la primera estancia que pasó en prisión. Randy le protegía para que nadie se acercara a él a cambio de sexo. Este personaje fue quien le habló por primera vez del ángel caído: «Este mundo es obra de un Dios menor que hace lo que puede, dijo Randy mirándolo a los ojos. Es lo único que lo explica todo. Este Dios… no tiene nombre. Es el Innombrable» (110). Esta idea se le metió en la cabeza a Jesús hasta tal punto que mataría por ese Dios menor. Randy le enseñaría a rezar por él:

> Padre innombrable que no estás en el cielo […]
> Santificada sea tu ausencia de nombre […]
> Venga a nosotros tu reino de sangre […]
> Hágase tu voluntad […]
> En esta tierra sin cielo […]
> ¡Danos hoy nuestro pan de cada día! […]
> No perdones nuestras ofensas […]
> Así como nosotros tampoco perdonamos a los que nos ofenden […]
> Déjanos caer en tentación […]
> Y no nos libres del mal […] (110-111)

La psicopatía de Jesús fue perseguida por Rafael, un policía que empezó a investigar los crímenes del mexicano desde Smithsville (Texas) en 1985. Si Jesús era el guardián de la muerte, Rafael era su antagonista. No es casualidad tampoco la arbitrariedad de los nombres. Jesús simboliza el hijo de ese dios malvado y ese dios violento al que él mismo denomina Innombrable. Jesús sabe que será salvado por el ángel caído, así que no le teme a la muerte, no le teme nada. Por eso se convierte en un Jesucristo caído envenenado por su psicopatía. Por el contrario, Rafael aparece para salvar el destino de los hombres sobre la tierra, igual que el arcángel Rafael, en *Norte* también aparece para salvar a María Luisa.

Rafael aparece en la vida de María Luisa de la misma forma que lo hace el arcángel en la Sagrada Biblia para salvar a Sara del demonio Asmodeo. María Luisa es el amor platónico de Jesús desde su infancia, por eso cuando todo su mundo está a punto de desmoronarse, acude a ella, para verla por última vez, por amor o por odio.

Jesús en este caso representa al demonio Asmodeo, un demonio violentamente atrapado en el cuerpo del anticristo. No es casualidad tampoco que Jesús esté locamente enamorado de su hermana, pues igual que Asmodeo, Jesús simboliza en la obra pazsoldiana el papel de la lujuria, todo su rol en la obra está en relación con la violencia y la depravación hacia el papel de la mujer. Cuando Jesús se metía en la cama de su hermana cuando eran pequeños ya mostraba indicios de la presencia de este demonio dentro de él: «Jesús se metió en la cama. María Luisa abrió los ojos. / ¿Qué haces aquí? / Solo… solo quería visitarte. / Amá se va a enojar, Jesús. / No se tiene que enterar. ¿Quieres que me quede o no? / Amá se va a enojar» (15).

La lujuria vive dentro de Asmodeo y vive también dentro de Jesús, pero Rafael aparece para salvar a María Luisa y al propio Jesús poseído por la psicopatía del demonio, pues se trata del «yo soy el ángel Rafael, uno de los siete que asistimos delante del Señor» (Anónimo, 1967: 547). Rafael acude a la llamada *non scripta* de María Luisa para que esta sea salvada y juntos puedan acabar con el demonio que vive dentro de Jesús.

> Jesús hizo ademán de acercarse a abrazar a su hermana. Rafael, que no lo perdía de vista, sacó las esposas. Jesús tiró el bolsón al suelo y se abalanzó sobre María Luisa; Rafael alcanzó a ver el relumbrar de una navaja en la palma de la mano derecha de Jesús. Desenfundaba su revólver cuando escuchó un disparo. […] Rafael dio un paso hacia atrás. María Luisa sollozaba. No hubo tiempo para más. Los agentes del FBI los tenían rodeados. (262)

No obstante, un caso peculiar es sin duda la historia de Michelle, una estudiante adolescente amante de la literatura y el arte que vive un momento de depresión, encontrando la violencia del amor más cerca que nunca. Como bien dice Pablo Sánchez (2016), «la protagonista de la tercera historia no está al mismo nivel clínico» (488). Ciertamente, la violencia en la vida de Michelle procede de un canal externo más que de un canal interno, como sucede en las historias que le preceden. En Martín es la esquizofrenia y en Jesús la psicopatía, pero en Michelle es la depresión, es decir, es la forma de enfrentarse al mundo lo que le genera cierta ansiedad de su recepción hacia los impulsos.

Michelle es una joven estudiante de Doctorado que decide dejarlo todo debido a una relación tóxica que mantuvo con su tutor de tesis: Fabián. Este profesor es sin duda una persona extrañamente violenta y un foco de problemas que desembocan todos hacia

Michelle. Ella se transforma en la diana de Fabián, la utiliza como saco de boxeo y como desahogo del bloqueo de su vida. Sin ella Fabián está perdido, pero con ella también, pero ella está enamorada y por eso no lo ve. De algún modo es sobre Fabián sobre el que nuestro autor recala «ciertos indicios de diversas patologías mentales: adicciones, depresión y paranoia» (Sánchez, 2016: 488). Fabián es un ser adicto a todos los males: las drogas, el alcohol, la fiesta, la juventud. Cuando Michelle necesita madurar y crecer como persona, Fabián la ata hacia el lado oscuro del corazón, es su infierno más temido, su debilidad, su agonía, su aleph malgastado.

La protagonista de esta tercera historia sospecha que no pertenece al mundo real; de algún modo, no se sentía parte de ese mundo. Michelle era inmigrante que vivía en Estados Unidos. Igual que Martín o Jesús, llegó al norte para tener una mejor calidad de vida. Pero lo que empezó siendo una vida adolescente utópica ha terminado siendo una caída del tiempo onettiana. Michelle no se siente parte de su historia, por eso necesita dibujar, por eso necesita escribir.

Su habilidad para escribir denota cierto talento, y más al final, cuando entiende que debe ser la guardiana de las palabras de todos aquellos que algún día se quedaron atrás y no pudieron contar sus historias, como le sucedió a Martín o como le sucedió a Jesús, por eso decidió crear una historia que fusiona las tres historias:

> Esta es la historia de un científico casado con una pintora, y con una hija de cuatro años. Viven en la Línea, una ciudad de frontera que por el día pertenece al Norte y por la noche al Sur. Un fin de semana que él se va a un congreso, un asesino en serie entra a la casa, descuartiza a su hija, viola a su mujer y se va, dándola por muerta. (259)

Es curioso cómo Michelle necesita evadirse de su mundo real y para conseguirlo lo hace a partir del mundo del arte, a partir del mundo de sus dibujos y de sus textos. Recordando a Orwell, quien controla el pasado, controla también el presente, por ello Michelle quizá se sienta atrapada en ese norte maldito, porque ella no controlaba su pasado, lo hacía Fabián: «Me repetía que el pasado no era un buen guía para el presente, y sin embargo…» (100). Y, sin embargo, Michelle volvía una y otra vez a los brazos de Fabián, porque su afabilidad tóxica podía con ella. Quizá el personaje de Fabián tenga parte de Martín, parte de Jesús y, por qué no, parte de Michelle. Los tres personajes

centrales condensados en uno solo: el personaje maldito, la violencia de la vida y de la muerte en todo un cuerpo y en toda una mente.

Fabián tiene una parte enfermiza dentro de sí mismo, es un personaje que es capaz de encerrarse días y noches enteras para leer y para escribir un libro que pueda explicar la historia de la literatura latinoamericana, en busca de un *logos* y en busca de un *mythos*. Fabián tiene parte de Martín encerrado en su locura: «¿Sabes? Siempre me creí un paranoico y por eso no pensé que algunas cosas que me ocurrían tenían razón de ser. Pero ahora sí lo creo. Los Deans están contra mí. Y han decidido hacerme la vida imposible» (100). Su falta de sueño y su adicción a las drogas quizá sean parte de un plan secreto que solo él pueda percibir. El esquema de esta novela recuerda nuevamente a *El siglo de las luces*, pues nos encontramos a tres protagonistas (dos hombres y una mujer) y uno de ellos es el "mentor" (como Víctor Hughes en la novela de Carpentier). Vemos pues una deconstrucción del texto "edificante" del escritor cubano, en una visión postcolonial de la historia y, por ende, con tintes distópicos.

Por otra parte, sus enfrentamientos con el mundo exterior lo llevan a mostrar su cara psicopática, no solo dejando entender en varias ocasiones que solo su figura es la mejor dentro del campo de estudio de la literatura, sino evidenciando su parte más violenta. Esto puede verse en diversas ocasiones, como cuando se encuentra en la exposición de Martín Ramírez y Michelle tiene que llevárselo del lugar debido a su falta de comportamiento, a la reacción violenta que toma contra Ruth, la organizadora de aquel evento:

> […] un grupo de curiosos se agolpaba en torno a él y Ruth, que discutían acaloradamente. Me acerqué al círculo. / Salí gorda de mierda, exclamó Fabián. ¡Te voy a matar! Ramírez es mexicano, no chicano, por más que haya vivido toda su vida en California. Gente como ustedes ha destrozado la universidad. Con su corrección política ya nadie puede opinar como se debe. Y si alguien se anima le hacen la guerra, como a mí. (211)

Fabián se enfada en plena discusión cuando sale a colación la situación natal o política del artista. Según la resolución que toma Fabián en el asunto, este defendía el sentimiento identitario mexicano de Martín, mientras que el resto de interlocutores defendía la cultura chicana del artista. El término chicano hace referencia al ciudadano estadounidense con ascendencia mexicana; no obstante, socialmente puede hacer

referencia al ciudadano mexicano que reside en Estados Unidos y que no se siente ni de aquí ni de allá, o sea, parte de la frontera.

En cierto modo, así es como se sienten nuestros personajes, personas de la frontera, llegando a ser no personas en no lugares. No se sienten parte del sur ni parte del norte y de ahí la discusión de Fabián con el resto de académicos. Este defendía que Ramírez era un pintor mexicano, no un chicano, como si él entendiera que ser chicano era un insulto o una designación como ciudadano de segunda. Fabián defendía un sentimiento de identidad, el pertenecer a una parte del mundo, el sentimiento latinoamericano. Sin embargo, dio a conocer su lado más salvaje, el de la violencia.

Por esta misma razón pensamos que Fabián es también un personaje depresivo, quizá más chicano que el propio Martín. En este sentido, utilizamos chicano para referirnos a esa no persona. Fabián no pertenece a ese mundo que es la universidad ni mucho menos a la vida de Michelle. Por tanto, Fabián también tiene una parte de Michelle dentro de él mismo, una parte que ha conseguido enamorándose de ella o no haciéndolo, simplemente por estar cerca de ella. Michelle le ha transmitido el amor que ella sentía por él y, asimismo, este lo raciona a su manera.

Cuando Fabián reacciona, ya al final de su historia, decide marcharse a buscar a su antigua amada, y a buscar a su hija. Michelle no sabía que él tenía una hija. Además, en una ocasión, Michelle se queda embarazada y Fabián le acompaña a una clínica a abortar. Durante este periodo de no vida, Fabián nunca le contó que este tenía una hija, por ello cuando se marcha en busca de su hija, Michelle se lo reprocha: «Es fácil decirlo. Vos tenés a tu hija. ¿Y yo?» (256). Pero no sirvió de nada, pues finalmente Fabián terminaría marchándose, dejando en paz por fin a Michelle.

Así es como Fabián desaparece de la vida de Michelle, lo cual le beneficiará en cuerpo y alma pues dejará de sentir depresión continua, se sentirá más despejada, se sentirá parte del mundo. Michelle volverá a respirar dejando a un lado el mundo violento que estaba viviendo cerca de Fabián, un hombre infernal, pues toda su vida era como un infierno al borde de un abismo infinito. Las drogas, el alcohol y las discusiones saldrían de su vida para darle otra oportunidad a la vida de Michelle: «Respiré hondo y, por primera vez en varias semanas, me sentí feliz. No, no había cambiado, y estaba bien que así fuera. Debía seguir haciendo lo mío» (260).

Así pues, las tres historias que nos encontramos en *Norte* nos sitúan más que nunca en un no lugar más allá del espacio y del tiempo. En la novela de Paz Soldán, el norte representa un espacio inalcanzable para el espíritu chicano de Martín, Jesús o Michelle, cada uno de los tres personajes intenta alcanzar el límite del norte, pero nunca logra llegar a su destino, pues es un espacio irrealizable e imposible. El norte es la Atlántida de Platón, un lugar imaginario y no posible, un no lugar. De esta forma, el no lugar hace referencia a un espacio indefinido entre dos lugares o al espacio dominante en las sociedades del presente, que desplaza la hegemonía del lugar fijo y estable. Por tanto, los no lugares tienen en común que son espacios idénticos en cualquier cultura y en cualquier parte del planeta.

El Norte es la idealización de un espacio concreto, de un espacio desarrollado, de Estados Unidos. No obstante, el norte que ellos idealizan no es el auténtico norte físico de la geografía continental, es un norte platónico y paradisíaco, ellos piensan en un norte sin fronteras, en un norte salvable, un norte sin violencia, un norte que los salve, un Edén al fin y al cabo. El sur les ha condenado como personas y como seres humanos y por eso buscan una salvación respetable.

Sin embargo, jamás encuentran ese espacio que tanto añoran, se quedan anclados en un espacio sin salida, se caen en la frontera entre un mundo y el siguiente, entre el norte y el sur, pues el sur no los quiere y el norte no los acepta. Se trata de personajes caídos en el tiempo, igualmente onettianos, igualmente rulfianos, se hallan caídos en un infierno sobre la tierra donde lo único que pueden hacer es pedir perdón y vivir al margen de sus posibilidades. Esto es lo que le sucede a Martín: vive según las reglas para no resignarse, por eso se emplea a fondo en sus dibujos, porque no tiene nada más en lo que pensar. El artista prefiere olvidar el pasado, de ahí que cuando llega su sobrino empieza a enloquecer, ya que finalmente él no quiere regresar.

Lo mismo sucede con Jesús, él jamás se sintió parte de México, pero mucho menos de Estados Unidos. Tanto en un territorio como en el otro, Jesús asesinó y mató sin pena ni gloria. Igual que Martín, pidió perdón al final de su vida, aunque se dedicara a matar y a violar y a robar. Jesús se convirtió en el monstruo de sus pensamientos porque no sintió aceptación por parte de ningún lugar, fue un inmigrante ilegal que saciaba la violencia de su mente con más violencia.

Michelle también es un personaje caído, quizá ella la más evidente, pues toda ella muestra la desesperación postmoderna que engulle al hombre contemporáneo: depresión, ansiedad, vértigo, tristeza, soledad, desamor, etc. Son algunas de los sentimientos que proceden de la mente de Michelle. Su relación tóxica con Fabián y con el entorno social en el que se encuentra la llevan a agobiarse de tal forma que lo único que quiere es abandonar toda esperanza y perderse entre las sombras del infierno. No obstante, no lo hace, porque en ese no lugar sin reglas ella es la única capaz de salir del pozo, por eso pide perdón por todas las lágrimas que ha vertido y continúa su camino perdida entre los dibujos y las letras.

Por lo tanto, Paz Soldán nos presenta una novela de violencia, la segunda de su trilogía. Muy en la línea de *Los vivos y los muertos*, el autor boliviano traspasa las fronteras y los límites para escribir una novela maldita en donde sus propios personajes son capaces de dialogar con la muerte de primera mano. Sin duda es una novela global y enfermiza que siente la angustia existencial más camusiana, como en *A puerta cerrada*, donde son tres los personajes igualmente, aunque bien es cierto que en ese caso se trata de dos mujeres y un hombre. En lo más profundo de las tres historias se encuentra la pérdida del alma y de la paz humana, los personajes se convierten en fantasmas de cara al mundo, ninguno de ellos logra separarse del cuerpo de los vivos ni de los muertos, formando parte de un plano extrasensorial que va más allá de sus posibilidades.

Cuando Michelle quiere construir una historia, piensa en seres fantasmales y sobrenaturales, piensa en zombies, en muertos vivientes, pues al fin y al cabo, quien mejor representa la angustia contemporánea y, por tanto, su angustia es el no muerto, que a la vez es un no vivo. En este sentido, Michelle, Jesús y Martín son muertos vivientes que residen en un no lugar, atrapados por el resto de los tiempos. Se trata pues de un infierno sobre la tierra en donde los murmullos de los demás espíritus atrapados consiguen transgredir las leyes naturales para convertirlos en lo que fueron, en lo que son y en lo que serán: ni del lado de acá ni del lado de allá.

Sin duda la historia de Paz Soldán presenta la violencia de la frontera entre Latinoamérica y los Estados Unidos, una cuestión atemporal todavía a día de hoy. Cada vez son más los ciudadanos latinoamericanos que necesitan exiliarse hacia el norte debido a los problemas geopolíticos que hay en sus países de residencia, ya sea por unos

problemas o por otros, lo que es evidente es que el número de migraciones cada vez es mayor, y a decir verdad,

> […] en los últimos años el recrudecimiento de la violencia ha generado nuevas oleadas que aunque no es la causa principal en la búsqueda del sueño americano contribuye y todo eso se comprueba con las cifras de diversas fuentes, pero se agudizan las medidas de detención de migrantes en la frontera estadounidense, pero más en la frontera del país en tránsito. (Flores Fonseca, 2017: 37)

Por lo tanto, la división migratoria es quizás una de las cuestiones más importantes que trata el autor en la obra, pues desde el punto de vista de la violencia más enfermiza logra atravesar las fronteras de lo real hasta llegar al límite más infinito de la moralidad y la política distópica de la no verdad.

Edmundo Paz Soldán logra alcanzar con *Norte* el fruto de una serie de vidas malditas que empezó con *Los vivos y los muertos*. Sin duda, vemos en la novela pazsoldiana lo que el autor ha querido conseguir: esa pérdida de la no vida en la inmensidad de los Estados Unidos, una novela en este sentido más chicana que mexicana o estadounidense.

Como bien afirma Pablo Sánchez (2016), nos encontramos en esta historia con vidas desnortadas (496) al tratarse de vidas que vienen y van en un lugar que no es el suyo. Paz Soldán construye la arquitectura de su obra al margen de un espacio que fusiona la violencia y el amor entre la vida y la muerte.

> El verdadero trauma del migrante en la novela no es, por tanto, económico, sino cultural y psicológico. Los factores externos sociopolíticos más evidentes carecen de alcance explicativo: la migración genera soledad e incomunicación, pero a Paz Soldán le interesa más encontrar y describir modulaciones extremas de esa soledad que plantear las causas previas. (496)

La crítica entiende que el escritor boliviano juega con la violencia como el factor más importante de su novela migratoria, pues al tratarse de la novela pazsoldiana de la frontera por excelencia lo hace con la vista puesta en la violencia de una desterritorialización de la vida de los personajes. Su novela se disipa como un producto con carácter más existencial que el producto anterior, pero no por ello menos violento, pues la violencia adolescente que narró en *Los vivos y los muertos* es igual de maldita y tenebrista que la que nos enseña en *Norte*. Se trata por lo tanto de una novela adulta de la violencia que continúa en la estela de una trilogía en desarrollo. Su forma de

enfrentarse al norte a sus personajes altera la visión pesimista que recibe el lector del diálogo con la novela, llegando a sentirse parte de la misma, llegando a formar parte de un homicidio o una situación esquizofrénica más que de una depresión dolorosa por desamor o un fracaso existencial. Paz Soldán demuestra con *Norte* hasta dónde puede llegar el alcance de la violencia y hasta dónde podemos llegar nosotros mismos a través de unos sueños y unos miedos que nacen sin rumbo fijo en el lado de acá para acabar tarde o temprano en el lado de allá.

4.5.3. EL FIN DEL CAMINO: *IRIS*[87]

Iris da paso al final de un camino que empieza con *Los vivos y los muertos* y sigue con *Norte*. En este sentido, la novela también marca un antes y un después en la novelística de nuestro autor, pues se trata sin duda de una culminación estelar en su narrativa así como en su primera obra de ciencia ficción como tal. Vemos todo un proceso de recreación en la obra, un proceso que no solo empezaría dentro de esta trilogía de la violencia, sino que lo haría desde el comienzo de su obra. *Iris* se convierte en el aleph pazsoldiano más inmediato, la cual convierte al autor en inmortal y a su obra en infinita. El fin del camino de *Iris* representa un nuevo comienzo en la era pazsoldiana, un tiempo en el que cobra fuerza su obra y su poética.

Paz Soldán (2017) confirma que su idea era crear una trilogía basada en la violencia de los Estados Unidos, es decir, en una violencia global para una civilización global que formara parte de una lectura del mundo. Por ello, pensó en la creación de una historia que ahondara en la violencia de la adolescencia en los Estados Unidos, otra novela que persiguiera la violencia de la frontera con los Estados Unidos y otra más sobre la violencia de la guerra con los Estados Unidos. Sin embargo, esta última fue modificada a última hora. En palabras del autor, *Iris* «iba a ser mi novela pos-11 de septiembre, la novela imperial, la novela sobre el imperialismo, la cara del imperialismo en el siglo XXI» (2017: 51-52). No obstante, no terminó así. Su idea era crear una novela de corte realista. Su investigación parte de una lectura de la revista *The Rolling Stone*, un reportaje sobre cinco soldados adolescentes norteamericanos que estando en Afganistán comienzan a tener su propia guerra. Estos soldados empiezan a crear guerras

87 En este apartado, si aparece la página suelta, sin referencia bibliográfica, nos estaremos refiriendo a Paz Soldán (2014).

civiles y a matar a su antojo, aun haciendo creer que lo hacían en defensa propia. De esta manera, su objetivo era «reflejar el sinsentido de la guerra, los excesos» (2017: 52), pues todo ello había hecho además que sus mentes se volvieran psicópatas. No obstante, en el momento de su escritura el tema generó tal acoso mediático que terminó por cansarle, resultó que no tenía la distancia que necesitaba para su escritura. Con las dudas, pensó en ambientar la novela en un espacio imaginario, en romper con el corte realista y crear una novela de ciencia ficción, pero no podía ser en un espacio ya colonizado, o como él afirma, «tuve que buscar mi propio territorio» (2017: 52).

Sin embargo, una vez que se empieza a forjar el proceso creativo, el autor considera necesaria la presencia de lo latinoamericano en su invención, ya que «Iris es una isla. Quería que fuera una isla porque tenía en mi cabeza *La invención de Morel* que para mí es uno de los grandes modelos de novelas fantásticas en Latinoamérica» (2017: 52). La explotación de la isla lo llevó a las minas de Bolivia y con ello al imaginario de Potosí como una ciudad fantasma. Asimismo, se produce un diálogo inmediato entre el imaginario latinoamericano y el autor, llegando a fusionarse con el imperialismo norteamericano.

A partir de ahí, Paz Soldán decidió inventar a sus personajes a partir de los mitos. De ahí que el dios Xlött esté inspirado en el mito andino del Tío, «que no es alguien de su familia, sino la deidad tutelar, una figura demoníaca que permite entrar a la mina» (2017: 52), es decir, «un guardián precolombino cruzado con el cristianismo» (2017: 52). En las minas bolivianas, la mayoría de los trabajadores son cristianos, pero antes de entrar a trabajar le rezan al Tío, al dios de la mina, al diablo, que es el que habita en el subsuelo. Entonces nuestro autor empezó a interesarse por dicha mitología. Sus lecturas antropológicas afirmaban que estos mineros acudían a la iglesia, pero vestidos de la "diablada", «representando al diablo mismo que acude al templo cristiano para pedir la bendición de la virgen» (2017: 53). Aunque para su invención, hay que decir que Paz Soldán se sirvió mucho de los autores del boom y concretamente de lo real maravilloso, pues llega a citar a Roa Bastos o a Alejo Carpentier: «Por ejemplo, hay un mito en la novela, una diosa que se llama la Jerere, que es una diosa de dos caras. En realidad, es un dios, yo le cambio el sexo, es un dios guaraní que encontré en un cuento de Roa Bastos» (2017: 53).

Todo ello nos lleva a pensar en una novela sincrética más que en una novela de Norteamérica, como lo eran *Los vivos y los muertos* y *Norte*, en una novela del mundo, pues no solo encontramos a Estados Unidos, también encontramos a Bolivia y a toda una identidad latinoamericana. Lo cual convierten a *Iris* en toda una cosmovisión.

En relación al tiempo, nuestro autor concibe la obra en un tiempo futuro alternado en la línea de nuestro tiempo presente. Como dice William Gibson (*apud* Paz Soldán, 2017), «el futuro ya ha llegado, pero no está distribuido de forma pareja» (53), por lo tanto, sí es cierto que podemos hablar de un futuro, pero más bien como un futuro inmediato. Quizá lo que más haya intrigado a nuestro autor en la creación de Iris sea lo espiritual y lo religioso, lo cual dio lugar a una coexistencia de creencias.

Por lo tanto, vemos en *Iris* una ciencia ficción pura muy arraigada al sincretismo cultural y a la religión. Esta novela confirma a Paz Soldán como uno de los escritores latinoamericanos más imponentes que ha visitado la ciencia ficción de forma estelar. *Iris* es sin duda un camino de ida y no de vuelta pues la obra se convierte desde nuestro punto de vista en una de las mejores creaciones fantásticas del siglo XXI en Latinoamérica. Para demostrar esta tesis basta señalar cómo se conmutan en la novela los cuatro pilares representativos del género que hemos destacado en nuestro trabajo: el existencialismo, el realismo virtual, la fantasía y el futurismo. Aun así, *Iris* fundamenta su éxito narrativo a partir de la concepción utópica que se genera dentro de la isla. Sus referencias literarias y culturales hacen que la obra se gane un hueco dentro del canon contemporáneo.

No obstante, la tercera novela violenta no solo es un imaginario de ciencia ficción, pues el corte realista que tanto le ha interesado siempre a nuestro autor encuentra en el simbolismo poético su forma de indagar en la narración. De ahí que creamos conveniente hablar de tres puntos importantes que son característicos de la creación así como lo es la estructura arquitectónica de la ciencia ficción, esto es: la guerra de Afganistán en los Estados Unidos, pues no deja de ser la base iniciática de la obra; la imaginería latinoamericana, ya que es esencial la fundamentación iniciática de la sociedad en la obra; las influencias religiosas, de tal modo que es importante igualmente su relación más inmediata con nuestros personajes y con la propia historia.

Asimismo, *Iris* no traslada a la isla del jün, a la tierra de Xlött, a los territorios de Malacosa y de la Jerere y de los irisinos y de sus rituales. La novela se nos presenta a

partir de cinco voces protagonistas: Xavier, Reynolds, Yaz, Orlewen y Katja. Alrededor de estos cinco personajes conocemos una historia de violencia, de guerra, de religión, de odio, de muerte, de reencarnación, de maldad, de miedo, de drogas, de enfermedades y de más violencia. A lo largo de las historias de nuestros personajes conocemos la historia de Iris, la verdadera protagonista de la trama. Munro se ha hecho con el poder de la isla para explotar todo su territorio a partir de las minas. Toda la isla fue un escenario de pruebas nucleares, lo cual desembocó en un escenario envenenado y mutado en toda su naturaleza, desde su gente hasta su tierra, hasta su clima. En ellas se encuentra el mineral X503, el cual es muy valioso para los de Afuera. Sin embargo, para conseguirlo deben explotar a toda la sociedad irisina. Finalmente, un irisino se rebela, alguien que entra en contacto directo con su dios Xlött, Orlewen, será el elegido para salvar a su pueblo. Este irisino echará de Iris a los pieloscuras, convirtiéndose en el salvador de los irisinos.

Esta historia transcurre a raíz de nuestros cinco personajes e iremos conociendo la historia de la isla a partir de los sucesos en los que ellos mismos participarán. Xavier es un shan, un soldado de Munro que lucha por y para SaintRei, el líder de Munro en Iris. Munro es uno de los territorios imperialistas que controla el mundo, o al menos uno de los más fuertes. Por otro lado, está Sangaì, el otro imperio, y quizás el más fuerte, pues en cuando se alían con el grupo rebelde, Munro teme verdaderamente el poder de Sangai. Xavier se enamora de Sóji, una chica que llegó a Iris para ayudar, aunque finalmente terminó sintiendo afinidad por los irisinos. Xavier nos enseña que Iris es como una cárcel, solo puedes llegar allí si te alistas, porque hay algo de lo que quieras huir, o porque no te queda más remedio. Aunque en el pasado Iris fue de verdad una prisión para Munro. Xavier empieza a sentir curiosidad por la religión irisina, por Xlött y por los rituales religiosos. Además, a través de Xavier conocemos la guerra más de cerca: patrullas, ataques, bombas, personas suicidas, etc. Xavier dejó atrás a su esposa Luann y a su hijo Fer, pues su hijo Fer nació con esquizofrenia, el cual terminó asesinando a Luann fríamente. Encerraron a Fer y como Xavier no pudo soportarlo se alistó en Iris, sabiendo que era un viaje solo de ida. Por otra parte, para aguantar el ambiente violento en el que se encuentra, Xavier nos presenta la adicción a las drogas. SaintRei permite que se respete la oración a Xlött porque sabe que el culto del pueblo es una esperanza para ellos, algo que favorece al trabajo de los mismos en la mina. No

quiere problemas y por eso les deja pues no hacen daño a nadie. Algo parecido sucede con las drogas en sus tropas. SaintRei permite que los shanz tomen drogas ya que él mismo sabe que es la única forma de que se pueda soportar el ambiente soporífero que se vive en Iris. En una ocasión, Soji no aguanta más y provoca un atentado terrorista en un café. La amante de Xavier termina muriendo y Xavier es encerrado. Él estaba viviendo con una terrorista por lo que era igual de culpable que ella. Finalmente deciden borrarle la memoria para ser una especie de artificial, pues alguien sin memoria es muy fácil de manipular. Xavier pasará a ser Marteen, el primero morirá y el segundo renacerá.

Uno de los shanz que estaba al mando de Xavier era Reynolds, un shan sin escrúpulos. El resto de shanz siempre pensaban que Reynolds era un cuerpo artificial, es decir, un hombre fabricado, alguien que era manipulado genéticamente para la guerra, lo cual beneficiaba al ejército y a sus misiones. Sin embargo, finalmente se sabe que no lo era. Reynolds nació en Iris, concretamente en Nova Isa, cuando su padre fue enviado allí. Este había tenido dos hijos en Nova Isa: Luk y Jon, pero Luk nació con problemas congénitos, así que terminó en un monasterio para defectuosos. Jon se convirtió en Reynolds. Este siempre ha culpado a Iris del problema de su hermano, por eso siempre ha luchado al límite con los irisinos. Reynolds tenía una brigada de combate, la cual estaba formada por Gibson, Chendo, Prith, Carreno y Lazarte. El equipo de Reynolds está formado por cinco shanz; no obstante, Carreno no llega a aparecer, pues nace como un recuerdo en la mente de los personajes. A Reynolds se nos presenta como un superior de shanz el cual inventa su propia guerra personal dentro del territorio de Iris. A causa del problema con su hermano, Reynolds enseña a sus shanz que no existe diferencia entre irisinos y terroristas: todos son terroristas, por eso cuando tienen la oportunidad, terminan asesinando sin piedad ninguna. Gibson se rebelará contra Reynolds, el cual no estará de acuerdo en las políticas de guerra de Reynolds; a pesar de todo, terminará por perder su rebeldía. Finalmente, el destino acabaría con el resto de su brigada. Lazarte se sentía muy arraigado a la cultura irisina, por eso fue llamado por el verweder, el llamado que le hacía implotar para salvarse, el llamado irisino que se le presentaba para morir. No volvieron a ver a Lazarte. En una ocasión, atacaron a otro shan, a Goçalves, quien acabaría muriendo por accidente. Terminaron siendo todos investigados. A raíz de este suceso descubrieron todos los sucesos anteriores de muertes de irisinos improcedentes.

Reynolds y su brigada fueron detenidos por tiempo indefinido, hasta que Katja y Sanz los investigaran.

De esta forma, Paz Soldán va uniendo la historia de los personajes para dar paso a una sola historia global: la historia de Iris. Reynolds y su brigada acudían a la doctora Torci, aunque en realidad esta se llamaba Yaz, la cual les daba swits siempre de más. Yaz era la amante de Reynolds. Esta fue enviada a Malhado para su misión definitiva y uno de sus compañeros es Marteen, el artificial que antes era Xavier. En Malhado había una base muy peligrosa, pues estaba al límite de los territorios de Orlewen, el líder de la facción rebelde. Su misión principal era capturar a Orlewen, el cual se escondía en Fonhal, una aldea de Malhado. El puesto de vigilancia al que acudían se llamaba Alaniz. Yaz además se había sentido atraída por Xlött, ella sabía que la única forma de escapar de Iris era a partir de la llamada de Xlött y de su verweder. A Yaz no le pareció bien que su brigada intentara tomar Fonhal pues no estaban seguros de que Orlewen estaba allí escondido. Al final la intentaron tomar y estos se defendieron, ambos guardaban las apariencias para no generar problemas. Yaz ya había probado el jün, por lo tanto, en cierto modo había sentido el verweder o simplemente había sentido la presencia de Xlött para su salvación. Todo en Iris era Xlött, por eso él sabía quién estaba de su lado y quién no. Cuando se produce la toma de Fonhal, Yaz cae rendida y al despertar se da cuenta de que todos sus compañeros han muerto, todos han aparecido decapitados a su lado. Pero ella vivía, así que volvió atrás, a la base Alaniz, y allí fue donde se encontró con Malacosa, la cual le dio un abrazo y cayó de nuevo. Después de aquello, nadie terminó de entender cómo sucedió todo, pues parecía que había sucedido algo sobrenatural, como si Malacosa hubiera arrasado con todo. Yaz terminó encerrada, de loca, pues no era capaz de explicar con leyes naturales algo sobrenatural, algo que había sucedido en su mundo aparentemente real.

Por otra parte, Orlewen nació en Iris y vivió como uno más. Su madre murió en el parto y su padre fue asesinado por un oficial borracho. Desde pequeño se le envió a Megara para que tuviera una educación basada en el culto de Xlött. Cuando creció fue mandado a las minas. Trabajaría en ellas cuatro años, hasta que ascendió a capataz. Esto le permitió tener un trabajo mejor; no obstante, se daría cuenta de que terminaría pareciéndose al pieloscura. Esta época le hizo acercarse cada vez más a Xlött. Todo ello le hizo creer y saber que él era el elegido que salvaría al pueblo de los irisinos de los

pieloscuras. Orlewen terminaría por fugarse del mandato de Munro para dar su brazo a torcer y así empezar a hacer atentados. Rápidamente tuvo allegados y gente que le seguía. Pronto aparecerían grafitis por las paredes de todos los poblados de Iris: "El Advenimiento adviene". Finalmente, Orlewen crearía un grupo de revelación para enfrentarse a Munro, apoyados además por la otra cara de la moneda imperialista: Sangaì. Munro se iría haciendo cada vez más fuerte y al final le atraparía, pero cuando antes de matarlo, Orlewen se transfiguró con el ambiente irisino y desapareció. Mucha gente decía que había muerto antes de haber sido llevado a la muerte, aunque muchos otros dicen que despareció y que seguiría fuera hasta que los pieloscuras no desaparezcan de Iris, pues Orlewen era Xlött.

La historia termina con Katja. A partir de este personaje se llegan a descubrir muchos de los misterios que aún estaban sin resolver, como el origen de Reynolds o el sino de Yaz o de Xavier que ahora era Marteen. Nunca se supo nada más de Orlewen, pero sí se supo que Katja había sido enviada junto a Sanz para estudiar la guerra personal que se estaba viviendo en Iris. Munro ya no era la que decidía en la isla, era SaintRei. Lo había convertido en algo personal, igual que le pasó a Reynolds. Katja era la hermana de Xavier. Estos tenían otra hermana que había muerto a causa del PDS, Cari. Katja no quería perder también a su hermano, aunque en el fondo sabía que ya lo había perdido. Cuando fue a ver los cuerpos del ataque de Malhado no encontró ninguna pista de Xavier, así que ya lo daba por muerto, lo que no sabía era que Marteen era Xavier. En una ocasión, mientras Katja investigaba los ritos religiosos, tocó en una mina una estatua rojiza, era Malacosa. En ese momento Katja se quemó la mano. Esta herida fue cada vez a más. Al final de su historia, los rebeldes atacaron el Perímetro, un Perímetro que bien estaba atacado ya no solo por los irisinos, sino también por aquellos pieloscuras que se habían afiliado a Xlött. La presencia de Munro en Iris caía del mismo modo que caía el trabajo de Katja, aunque a ella no le quedaba nada Afuera, su mundo se acercaba cada vez más a Xlött. Cuando Sanz murió, pudo ver a la estatua de piedra con el falo enroscado: era Malacosa. Esta le abrazó, pero le dejó vivir, para regresar a la calle y luchar junto a los irisinos por un mundo mejor.

Así termina *Iris*, así termina presuntamente la historia de Iris, con el levantamiento final del pueblo irisino frente a los pieloscuras. Se intuye que Orlewen muere para que su pueblo consiga levantarse, pero no lo hará solo, pues todos aquellos

pieloscuras que también se rebelan terminan creyendo en Xlött. Iris al final se levanta para poder salvarse.

En relación al pilar existencial que ahonda en la novela, hay un elemento muy importante que se repite a lo largo de la misma y que, por tanto, podemos catalogarlo como leitmotiv: la náusea. La angustia existencial se repite en la novela como esa nube de sha que cubre la atmósfera de Iris creando así un microclima propio dentro de la isla. Esta atmósfera personal es sin duda la náusea.

En este sentido, a Iris solo llegan personajes que ya han vivido, personajes que ya han terminado con su vida o que han fracasado viviéndola, personajes condenados, personajes que no tienen nada que perder, es decir, personajes sin esperanzas ni expectativas. Los personajes con los que nos encontramos nosotros son personajes que tienen un pasado maldito, una historia sacrificada por malos recuerdos. Aquí nace la náusea o el pensamiento existencialista, lo que para Sartre «dura un relámpago. Después de esto, empieza de nuevo el desfile, prosigue la suma de horas y días. Lunes, martes, miércoles. Abril, mayo, junio. 1924, 1925, 1926. Esto es vivir» (2009: 32-33).

Para Sartre la náusea representa la angustia existencial, una angustia que es representada también para nuestros personajes, una angustia que ahoga a Xavier, pues todo lo que le rodea también le oprime. A Xavier le da asco la atmósfera irisina, aunque también le teme. Antes de llegar a Iris, Xavier tenía una vida, una esposa y un hijo, pero de la noche a la mañana lo perdió todo, fue entonces cuando decidió alistarse. Pero cuando se acuerda de su familia nace de nuevo esa náusea en la boca de su estómago: «la náusea se instaló en su garganta» (33). La náusea viene y va, pero sin duda aparece cuando entiende que su pasado está lleno de muerte y su futuro también. Xavier es un personaje caído en un espacio fantasma, pues Iris no es más que un infierno sobre la tierra a donde los de Afuera acuden para morir.

Pero incluso en el infierno puede nacer el amor, de ahí que Xavier sintiera apego por Soji, una chica que llegó a Iris para ayudar, pues igual que Xavier había sacrificado su vida anterior para intentar salvar otras vidas. No obstante, su reencuentro con la vida a partir de los irisinos le hizo estudiar otra perspectiva. Soji empezó a entender que no podría salvarse, su angustia jamás sería vencida allí dentro, por eso decidió inmolarse, porque era la única manera de poder salvarse: la vida o la muerte, mas una vida entre la no vida y la no muerte no era una vida. Al contrario que Soji, Xavier se vería condenado

a vivir esa no vida en una no muerte permanente hasta perder su vida en combate. Esto llega a suceder en Malhado, cuando Marteen intenta tomar Fonhal y el propio Xavier acude a su misión.

En este sentido, a un shan cuando se le borra la memoria se convierte en un shanzombi, así se le llamaban en Iris, es decir, recibían ese nombre los shanz «que estaban demasiado afectados por la ansiedad y la tensión de la lucha, por lo que veían en sueños y pesadillas, les borraba la memoria y les injertaba otra» (165). Los shanzombis representan «el miedo, la incertidumbre, la angustia, la impotencia, la desesperación, el rencor o el hastío» (Jáuregui Ezquivela, 2014: 135). Dentro de Iris simbolizan mucho más, son cuerpos netamente artificiales obligados a dedicarse únicamente a combatir. Les borran la capacidad de soñar, pues en Iris no la necesitan, y lo hacen para que tengan un único pensamiento en mente: la batalla.

Por otra parte, la angustia existencial en Reynolds es distinta que en el resto de su equipo. Tanto en Gibson, como en Chendo, como en Prith, como en Carreno, como en Lazarte nace una crisis existencial que acaba con ellos igual que lo hace con Xavier. En algunos de ellos no llega a materializarse, pero se intuye. Xavier acaba con su vida olvidando su parte humana y es asesinado sin ella; no obstante, en los shanz que luchan por y para Reynolds la crisis nace en la violencia. La parte violenta del ser humano vive en Reynolds, el auténtico demonio sobre la tierra que existe para su equipo, aquel que llega a pensar única y exclusivamente en aniquilación por venganza: «Después del atentado decían que debíamos diferenciar entre irisinos y terroristas. Reynolds nostaba de acuerdo. Según él, todos debían ser tratados de la misma perversa manera» (107). Reynolds sentía una venganza interior y un dolor personal que convertía la guerra en Iris en su propia guerra. Hizo de sus shanz lo mismo. En este grupo es en el que Paz Soldán busca representar el artículo de *The Rolling Stones* que le llevó a escribir la novela. Finalmente, la náusea absorbe a los personajes, unos acaban muertos y otros encarcelados, pero todos de alguna forma investigados.

La náusea reside también en Yaz, la doctora Torci, quien llega a Iris para olvidar, igual que Xavier. Yaz tuvo un pasado oscuro. Su madre se casó con un doctor y ella se sentía atraída por él. Cuando finalmente se acostaron, Yaz no podía vivir con ello, así que para ocultar la inocencia de Xavier decidió denunciarlo, dijo que fue violación. Al final terminó mal con su madre, a la que internaron, y al doctor lo encarcelaron. Yaz no

pudo vivir con la culpa, así que decidió alistarse en Iris. Pero ni siquiera en Iris encontró la solución a todos sus problemas, terminó por ser atraída por Xlött a través del verweder, estando así lista para abandonar el mundo, pues al final esta será la única forma de salvarse de Iris.

Algo diferente le sucede a Orlewen, pues este nació en Iris. Orlewen al principio decide asumir su rol en la historia y dedicarse a las minas. Sin embargo, conforme va conociendo más los ritos religiosos, deja a un lado todo eso para dedicarse a cambiar su sino en el mundo. Al contrario que los demás personajes, el único mal que arroya la vida de Orlewen es el de haber perdido a su madre durante el parto y el haber perdido a su padre en una pelea con un oficial borracho. La única angustia que nace en Orlewen nace en su visión del futuro, es una angustia por intentar conseguir el objetivo, que es la salvación del pueblo, pues él es el pueblo, él es Xlött, él es Iris, él es todos.

En la misma línea nos encontramos la crisis existencial de Katja. La hermana de Xavier acude a Iris para salvar la verdad, para investigar el bien-mal y el mal-bien que se está viviendo en la isla contaminada. Su papel es muy importante ya que viene a Iris para purgar. Katja representa la justicia, ella será quien decida qué estará mal y qué estará bien, ella impondrá el orden entre los irisinos de arriba y los irisinos de abajo, pues al final SaintRei es también un irisino. La única angustia que trae Katja a Iris es la de su infancia, la angustia de sus hermanos. La náusea de su vida viene de la ausencia de Xavier y de la muerte de Cari. No pudo hacer nada por salvar a Cari y ahora tampoco ha podido hacer nada por salvar a Xavier. De esta forma, se acerca a Xlött para encontrar junto al resto de irisinos una salvación posible. Finalmente se salva y cura su angustia olvidando su vida, abrazando a Malacosa, reinsertándose en el mundo, resucitando: «Había aceptado a Xlött. No debía temer nada» (367).

En relación al pilar del realismo virtual cabe decir que la novela está ambientada en un mundo en donde la evolución de la ciencia y la evolución de la tecnología han llegado a su punto más álgido. En este sentido, la tecnología está presente constantemente dentro de la isla irisina. SaintRei tiene los últimos avances en tecnología: desde lenlets, hasta chitas o drons y holos. Todo el Perímetro, que es la zona en la que se centraliza todo el poder de Munro en Iris, está habilitado para que las últimas tecnologías faciliten el trabajo en la zona irisina.

Las pantallas en el tiempo futuro que nos presenta el autor han avanzado de tal forma que ahora en la isla solo hay holos, igual que en *La invención de Morel*. En Iris la forma de comunicación que tienen los colonizadores es a través de los hologramas: «En los ejercicios con holos todo era fácil o al menos manejable» (17). Incluso se da en los videojuegos que usan para entretenerse: «Xavier buscó en el Qï Yuefei, su juego de estrategia favorito» (30). También hay que decir que para poder ver los holos, ya sea en forma de mensajes, videojuegos, etc., es necesario tener un Qï. El Qï en este caso es el ordenador o la plataforma que utilizan los colonizadores de Munro para transmitir holos. Es interesante cómo nuestro autor busca hallar el realismo virtual a través del Qï, un aparato que hace que los videojuegos funcionen como unas gafas de realidad virtual, pero sin gafas. La tecnología de Afuera ya no necesita las gafas. Asimismo, los videojuegos a los que juegan los shanz les ayudan a entretenerse y a mejorar sus puntos de batalla en el frente, pues los videojuegos como Yuefei son netamente de guerra y por tanto su única función es la de ser un mejor shan.

Paz Soldán refleja una sociedad residente en la era de la información y la comunicación del futuro, una era muy en la línea de Philip K. Dick, en donde el tercer entorno ha alcanzado su clímax (Echeverría Ezponda, 2003) y en donde se llegaría a plantear un cuarto entorno, pues el mundo electrónico del tercer entorno ha sido superado por el realismo virtual de las cosas.

En Iris la imagen ha ridiculizado el sentido innato de la perspectiva, ya que el campo de observación no solo se pervierte en movimiento, sino que además a través de los swits y las demás drogas el mundo se llega a volver irreal. Los propios irisinos están más acostumbrados, pero todo aquel que proviene de Afuera siente miedo, angustia y náuseas frente a lo que está experimentando en Iris. La realidad se vuelve extrasensorial hasta tal punto en que produce la transmigración de los cuerpos y las almas:

> Con el jün yo comencé a ver líneas que conectan las estrellas. El hemeldrak es maravilloso. Descubrí las constelaciones mas no las que nos han obligado a creer. Descubrí a los guardianes. A los hurens. Los q'están nel cielo de arriba velando noso sueño desde tiempo antes de que nos crearan. No todos son figuras positivas, hay los que desalman mas igual nos protegen. Uno tiene tres ojos y una lengua electrizante, es mi guardián personal. (141)

La tecnología es la principal causa de que la sociedad avance. Al final evolucionamos acorde a nuestras posibilidades, lo mismo sucede en Iris, donde los

verdaderos causantes de dicha colonización han sido los de Afuera y su afán por querer crecer. La idea de posesión tecnológica favorece que frente a una sociedad todavía aborigen una civilización actúe como un dios o como un demonio. El infierno sobre la tierra que los de Afuera habían encontrado en Iris lo han seguido explotando para que el sentimiento de infierno siga presente no solo en ellos sino también en los irisinos. La tecnología lo único que consigue es equilibrar el poder, para que el infierno sea un poco más dulce.

Asimismo, un aspecto interesante que está presente durante la lectura de la obra es la creencia de que lo que está contando el autor es solo una ilusión, una mentira, un simulacro, como todo lo que le sucede a Katja, que cuando no ve el mundo a través de un holo sabe que es real: «el hecho concreto de que estaba viendo esas marcas en persona, de que no las observaba en holos que podían descartarse como ficción, simulacro» (359). En el caso del lector no hay holos ni videojuegos, solo hay palabras, y hay distintos aspectos que hacen pensar al lector que todo puede ser entendido como un visionado de realismo virtual dentro de un Qï, es decir, que todo es una mentira dentro de una pantalla.

Xavier, por ejemplo, menciona en varias ocasiones esta misma duda, él sabe que cuando llegas a Iris, te preguntan si quieren que te borren la memoria, y aunque él no quiso que se la borraran, aun así piensa que se la borraron, piensa que a lo mejor no está viviendo su vida. Del mismo modo, cuando su compañero Song es asesinado, da a entender que cuando despierta podría no estar pensando dentro de su cuerpo, dentro de su vida o de su alma, pues él igual que Song fue accidentado cuando aquel hombre se inmoló delante de los shanz. Entonces, esto nos da a entender que puede no estar viviendo su vida para vivir la de Song, o que Song siquiera llegó a existir o que Xavier no sobrevivió a la detonación y ocupó el cuerpo de Song. Al fin y al cabo, cuando Katja tiene delante el cadáver de Marteen, aunque no esté la cabeza, tampoco reconoce su cuerpo.

Por otra parte, los personajes constantemente tienen recuerdos de Afuera, como los de Xavier, como los de los shanz de la brigada de Reynolds, como Yaz o como Katja. Todos dan a conocer sus malos recuerdos del pasado, lo que les llevó a Iris, a vivir a esa prisión. Cada uno de los personajes se sentía traicionado por su vida anterior o mutilado en vida, por eso decidió acudir a Iris, por eso pensó que sería mejor borrar toda su vida,

pues ya había perdido todo su sentido, como la muerte de la familia de Xavier o como la falsa violación del padrastro de Yaz. De esta forma, el lector puede pensar que todos esos recuerdos son pensamientos que los de SaintRei les han introducido dentro de la mente para que se dediquen única y exclusivamente a la batalla en Iris. Simulando que en un momento dado ellos mismos decidieron salvaguardar sus propios pensamientos preservando su integridad para no olvidar su antigua vida. Sin embargo, al final les borran la memoria a todos creando así lo que ellos llaman artificiales. Podemos hablar pues de posthumanos o de *cyborgs* al tratarse de personas con implantes tecnológicos dentro de su cuerpo que facilitan el día a día o simplemente preparan el cuerpo para la guerra: «algunos decían que ya no existían seres humanos en Iris, que solo se trataba de diferentes gradaciones de artificiales» (22).

Además, se habla del Reino y se habla de Sangaì igual que se habla de Munro y de las múltiples nacionalidades que tienen los pieloscuras, pero en ningún momento se conoce información más allá de Iris. Además, también se menciona que la isla de Iris tiene interferencias, porque es prácticamente imposible recibir información del exterior, e incluso si la gente de Afuera consigue manifestarse, lo hace pero con un retraso temporal bastante amplio. De esta manera, finalmente los shanz que están aquí recluidos se cansarían de intentar comunicarse y se olvidarían por completo de su vida anterior, de su supuesta vida anterior.

Pudiera ser que todas las vidas en realidad estuvieran limitadas y que la brigada de Reynolds junto con Xavier o Katja y Yaz tuvieran demasiadas cosas en común, y que finalmente fueran en realidad una sola vida que se repitiera con ciertas modificaciones, como sucede en las novelas de Philip K. Dick.

En este punto se llega a convertir la realidad presentada en Iris como una hiperrealidad, como una simulación de guerra, pues nada le impide pensar en nuestros personajes que ellos mismos no son los personajes de Yuefei o ÁcidoTóxico y que realmente su vida no es más que una ilusión dentro de una simulación virtual en la que juegan a ser personajes de una realidad virtual y que un SaintRei es el usuario que los controla. Son simples hipótesis, o simples coincidencias, aunque sabemos que la noción de personaje inconsciente de su ser ficticio, de su condición de simulacro, procede también de Borges, como en “Las ruinas circulares” o en “El Gólem”.

En relación al pilar de la fantasía, podemos decir que *Iris* es la refutación exacta y concreta de lo que partía nuestra hipótesis, la cual afirmaba que la ciencia ficción es la fantasía de la época moderna.

Recordemos pues que Todorov (1981) definía la fantasía como la sensación de terror que se siente cuando no se puede explicar con leyes naturales una vacilación experimentada más allá de nuestras posibilidades. Aun así, la ciencia ficción nace como un subgénero del género fantástico para darle explicación a través de la ciencia, como ya hemos visto anteriormente. De ahí que consideremos *Iris* una obra de ciencia ficción pero con tintes tradicionalmente fantásticos. Esto significa que la obra también posee tonos fantásticos en su narrativa, pues todo lo relacionado con la mitología irisina no puede explicarse con la ciencia, tal y como vemos en la historia, pues lo único que puede explicar los sucesos relacionados con Xlött es la el pacto narrativo basado en la verosimilitud.

No obstante, es interesante recordar de nuevo el factor de la drogadicción en Iris. Los de Afuera toman swits para soportar la vida en Iris, mientras que los nativos irisinos toman jün para llevar a cabo sus rituales. Hay que decir que la segunda droga es más fuerte, pues llega a ser psicotrópica al tratarse de drogas naturales. Los swits son químicos y por tanto se conoce su alcance, pero no el del jün. Por eso los de Afuera justifican la fe de los irisinos con las alucinaciones, aunque el conocido abrazo de Malacosa no eran capaces de explicarlo: «Se acercó. Pudo ver el falo enroscado en torno a la cintura. Un abrazo de piedra, piedra que se sentía sha. Una piedra suave y dura al mismo tiempo. No debía tener miedo» (225).

Sin embargo, siguiendo la estela de Todorov (1981), cuando se produce la lectura de una obra fantástica o de ciencia ficción, como *Iris*, el lector debe asumir como reales las leyes sobrenaturales que se nos presenta tras la lectura. Cuando nosotros abrimos el libro de Paz Soldán, nos encontramos con dos facciones en la isla: con Munro y con Iris. Los colonizadores y los colonizados. La voz de lo racional frente a la voz de lo espiritual. En este caso los shanz en el Perímetro representan la ciencia ficción como tal y, aunque se trate de un aspecto futurista, es real. Por otro lado, los irisinos fuera del Perímetro, en las zonas de la isla como Nova Isa, Megara o Malhado y sus aldeas limítrofes y cerca de las Aguas del Fin se asume que cuando los irisinos transmiten sus conocimientos sobre la fe irisina, Xlött y el resto de tradiciones nativas,

el lector ha de asumir como real las leyes sobrenaturales de dichos conocimientos. Por ello, el lector se enfrenta constantemente a una cuestión verídica, pero no irracional, de creencias, de leyes naturales y sobrenaturales. Esta cuestión es sin duda lo realmente fantástico de la novela.

Por ello, es importante distinguir más allá de lo fantástico entre lo extraño y lo maravilloso, lo cual se genera en cierto modo en el campo de la incertidumbre del lector. Aplicando los conocimientos aprehendidos, si cuando el lector termina la lectura de *Iris* está a favor de los hechos sucedidos en la historia y puede llegar a explicar con leyes naturales y racionales todo aquello que sucede dentro del texto fantástico, entonces se dice que es extraño. Si por el contrario, es necesario crear nuevas leyes para explicar los sucesos de la lectura, se dice que es maravilloso. En relación a las palabras del teórico búlgaro, podemos asociar lo extraño al pasado, pues son las leyes que ya conocemos las que aplicaríamos, y lo maravilloso al presente y al futuro, pues necesitamos nuevas leyes para el conocimiento de la obra.

En *Iris*, como estamos viendo, nos encontramos con dos mundos posibles, un mundo en donde predomina lo extraño y otro en donde predomina lo maravilloso. En esta línea, lo extraño estaría asociado a la ciencia ficción, pues científicamente se le podría dar una explicación, aunque la ciencia no esté tan desarrollada como la que aparece en el libro, se podría razonar la tecnología utilizada en la trama. De ahí que cuando el lector se enfrente a la lectura se encontrará con drons, holos y jipus. La tecnología del Perímetro le muestra al lector la evolución que tomará la sociedad en un futuro próximo, donde las pantallas serán programadas para los hologramas y donde los drons serán programados para que se muevan por sí solos, como los drones que conocemos. La información y la comunicación del medio será transmitida por lenslets, que además serán implantados a los usuarios para que ellos mismos puedan controlar la información a su antojo, sin necesidad de utilizar hololens ni ningún otro artefacto tecnológico.

Por el contrario, las creencias que conocemos a raíz de la mitología irisina nos lleva al territorio de lo maravilloso. Las creencias relacionadas con Xlött o con Malacosa o con la Jerere trasladan al lector a un campo mitológico que él mismo desconoce, por eso ha de adentrarse sin apenas conocimiento. De ahí que el lector se encuentre un territorio maravilloso dominado por la naturaleza, por los rituales, por los

templos, por una religión distinta, por las tradiciones, por su imaginería y por su universo mítico. Orlewen en este caso es quien nos enseña el camino hacia el conocimiento. Desde el nacimiento del personaje vamos conociendo poco a poco las situaciones que le llevan a adentrarse en el submundo del bien y del mal. Sus visiones y sus alucinaciones se mezclarán con el mundo real que él conoce para darle a conocer un mundo sobrenatural que él desconocía totalmente, igual que el lector de la obra. Este elemento que va más allá de las posibilidades del lector puede hacer que tras su lectura se sienta amenazado si no es capaz de comprender. No obstante, el autor logra el pacto narrativo que viene buscando a través del impacto psicológico mediante el abrazo de Malacosa.

En relación con lo dicho podemos pensar que *Iris* es una obra en donde se ahonda también en lo real maravilloso, pues los irisinos rechazan lo que hay fuera para llevar a su máximo esplendor lo que hay dentro. Asimismo, vemos en la historia de Orlewen una multiplicación de la identidad del personaje Ti Noel de *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier. Paz Soldán nos enseña en *Iris* la personalidad de alguien que debe luchar por salvar a su pueblo, que debe echar de su tierra al hombre colonizador que está contaminando su entorno. Y aunque finalmente lo atrapen, o eso cuenta SaintRei, en el momento de su ejecución se produce una transmigración y desaparece, se convierte en sha, que es la oscuridad que reina en Iris, el mal. Orlewen se convierte en su ejecución, en Xlött, en Malacosa, en Iris, en todo su pueblo. De la misma manera que sucede con MacKandal en la novela de Carpentier, aunque esas enseñanzas ancestrales pasan al esclavo Ti Noel, que también se muta en un ganso al final de la novela para descubrir que eso era una huida de su realidad. También lo hará Orlewen fusionándose con toda la isla de Iris.

> Los que estaban en el patio dicen que en el momento en que se dio la orden de disparar se levantó un shabào que impidió que se pudiera ver a Orlewen durante algunos segundos. / Cuando la shastorm se calmó, Orlewen ya no estaba. / La interpretación que circula entre los irisinos es que se produjo un milagro y Orlewen probó una vez más que es el representante de Xlött en Iris. Hay testigos que dicen haberlo visto volar por entre la shastorm. (297-298).

En relación al pilar del futurismo, hay que decir que *Iris* está ambientada en un espacio imaginado y en un tiempo futuro, pero no muy lejano. Paz Soldán convierte «la isla en una suerte de exoplaneta» (35), pues dicha isla se transforma en un mundo y a

parte, el cual podemos definir como «una combinación de misteriosas fuerzas de la nueva tecnología y la nueva competitividad global» (Bauman, 1999: 13). Iris es el resultado de un hiperespacio que se encuentra más allá de las propias leyes naturales y de las competencias sociales. Es un lugar que el hombre ha querido colonizar más allá de sus posibilidades, como un espacio deseado, como un no lugar anclado en un espacio y en un tiempo no correspondidos.

El autor de *Iris* construye la arquitectura de un mundo anclado en una isla. Dicho mundo está habitado por nativos que están siendo explotados y maltratados por el hombre extranjero. En ese mundo se aboga por el control y por el dominio de toda una civilización. En otras palabras, Paz Soldán nos presenta un tiempo futuro en el que la historia vuelve a repetirse y el hombre vuelve a colonizar un espacio que no le pertenece.

En este sentido, nuestro autor escribe sobre los posthumano, sobre aquello que va más allá de nuestro tiempo y de nuestro espacio, por eso decide crear una isla, para recuperar el mito platónico de la Atlántida, algo que ya hizo Adolfo Bioy Casares en *La invención de Morel*. En cierto modo, la isla de Paz Soldán es otra isla paralela, otro reflejo en el mar de esta isla utópica que recupera el mito idílico de una simulación clásica.

Se nos da a conocer en *Iris* un mundo liderado por el Reino, una sociedad todopoderosa que tiene la mayor influencia sobre la tierra. Apenas tenemos detalles de este Reino, lo único que sabemos es que no quiere inmiscuirse en la colonización de Iris, pues en el fondo Iris le da igual al Reino, aunque también terminará por darle igual a Munro, que es quien emprenderá el proceso. Al final SaintRei se queda solo, en cierto modo, pues lo único por lo que lucha es por el orgullo del Perímetro. Aun así, nos encontramos con un «Reino lejano que algún día ordenó las leyes de Munro y decía que protegería a Munro y a Iris en caso de guerra» (100). Reino representa el imperialismo, es quizá el imperio más fuerte del mundo. Finalmente se desentiende de Iris, pero en sus primeras incursiones contó con apoyo del mismo para su avanzada.

Al contrario, nos encontramos con Sangaì, otro de los imperios más poderosos. Pero este no combate en defensa de Mundo ni del Reino, este combate a favor de los irisinos. Hay que recordar que Iris era una isla aborigen y Munro decidió explotarla a partir de sus primeras pruebas nucleares. Sin embargo, durante la colonización, se lleva a cabo el levantamiento de un grupo rebelde, que es el liderado por Orlewen. Los

soldados de Sangaì se pondrán en contacto con las tropas de Orlewen para ayudarle a combatir contra Munro. Los rumores decían que Sangaì realmente quería el control de Iris y que no lo conseguiría con Munro dentro de la isla, por eso su principal objetivo era echar a Munro. Orlewen tampoco tenía demasiadas opciones, pues si Sangaì hubiera querido, se hubieran hecho con el poder de Iris sin necesidad de contar con ellos o con Munro. De esta manera, «la lección era que no había que luchar contra el gran imperio. Eso era lo que hacía Munro: trataba pasar desapercibido. Pertenecer a la esfera de la influencia de Sangaì costaba mucho» (31), pero «decían los rumores que Sangaì estaba interesado en hacerse con Iris y que para ello financiaba la rebelión de Orlewen. No había otra explicación, los irisinos por sí solos no hubieran llegado tan lejos» (31).

Entonces, verdaderamente lo que hace que Munro llegue a tal punto en la colonización por Iris no es más que la ventaja en la ciencia y en la tecnología. Iris era una isla aborigen que apenas vivía de la naturaleza, de sus ritos y de sus plantas. El elemento ritual y religioso era muy fuerte en Iris, lo cual hace que su mitología se mantenga muy presente en el territorio irisino.

Si recordamos las palabras de Ortega y Gasset (*apud* López Devesa, 2001) que dicen que «el hombre no vive ya en la naturaleza, sino que está alojado en la sobrenaturaleza que ha creado con un nuevo día del génesis» (214, 14), llegamos a entender que el espacio que se nos presenta en Iris verdaderamente es esta sobrenaturaleza dominada por el hombre del futuro. En esta misma línea, Lezama Lima (2007) recuerda a Ortega y lo hace planteando su propia idea de "sobrenaturaleza" como instancia mito-poética: «La penetración de la imagen en la naturaleza engendra la sobrenaturaleza» (296). Sin duda, Iris es un buen ejemplo, ya que el hombre llega con su tecnología para conquistar un hueco en la tierra que hasta ahora estaba sin colonizar. Munro acaba con la naturaleza del lugar contaminándola y profanándola con su tecnología. SaintRei llega a olvidarse que él mismo es dueño de sus actos, su único objetivo es colonizar el lugar, y le da igual cuánto le cueste.

En *Iris* el único monstruo que aparece no es Malacosa o Xlött o la Jerere o el resto de mitos irisinos. El único monstruo que reside en Iris es el ser humano, un ser humano que ya es posthumano, pues ha perdido el control de la isla y el control de sus propios actos. Se ha servido de personas sin pensamiento propio y de no personas, que son los artificiales, abogando por una no vida para dar lugar a una vida de verdad. El

cyborg o el robot han sido los representantes humanos de Munro, los simulacros vitales de una búsqueda hacia esa vida imposible que los propios líderes de Afuera estaban indagando en Iris. De ahí que se pensara en que los más altos cargos de Munro estaban controlados por personas artificiales, es decir, por los simulacros: «Los artificiales cualquier rato serán superiores a nos, dijo Katja. […] Ya lo son, dijo el mexicano. Al menos en Iris. Son la mayoría entre los cargos superiores de SaintRei. Por eso no envían a ningún artificial al frente» (341).

En definitiva, el único monstruo en el futuro es el hombre, el propio ser humano, quien remite en *Iris* a las «proyecciones de nuestros miedos culturales, sociales y personales» (Martos García y Martos Núñez, 2016: 79). En Iris el pasado del hombre choca con el futuro, la tradición se enfrenta a la tecnología, dando paso a una visión postcultural en el que el hombre está prácticamente acabado, pues en un mundo de artificiales y dioses el hombre no tiene cabida. En esta línea, nos encontramos en un territorio dominado por la biotecnología, el terrorismo, los escenarios distópicos y la mejora de los *cyborgs*. Sin duda *Iris* es una novela muy gibsoniana que de algún modo nos hace pensar en un *cyberpunk* que se mueve por encima de las posibilidades del propio movimiento.

Asimismo, Iris representa esa suerte de exoplaneta que tanto busca un escritor de ciencia ficción, pero no es más que una isla contaminada por el ser humano, una isla que el hombre mismo ha destruido, como la que se presenta en *Solaris* de Stanislaw Lem. La historia de la isla nace como un proyecto utópico, igual que la historia de Latinoamérica nace como una utopía platónica, lo mismo sucede en la geografía del dios Xlött. Sin embargo, hay algo distinto, el origen de su historia es incluso más ensordecedor, pues la inclusión de la isla en la historia del mundo nace a partir de un asesinato violento que es el de la naturaleza irisina.

El imperialismo del ser humano, el que vive en la mente del hombre de Munro, le obliga a llevar a cabo una sucesión de pruebas nucleares que acabarán con la destrucción de la isla. Pero no se trata de una destrucción natural o física, sino de un asesinato espiritual. El alma de la isla queda atormentada después de los ataques violentos que provoca el hombre de Afuera en el territorio irisino.

La llamada lluvia amarilla acabó con el paisaje de la isla, desencadenando la sobrenaturaleza de la que hablábamos, asesinando además a cientos de irisinos y

provocando mutaciones futuras en los nativos debido a verdaderas mutaciones radiactivas:

> […] a mediados del siglo pasado el Reino había pedido permiso a Munro pa desarrollar pruebas nucleares nun sitio desierto en Iris. Munro aceptó, y escogió un lugar en las cercanías de Joanta. Se ordenó la relocalización de los irisinos a otras islas, mas muchos se negaron a abandonar Iris porq'era un lugar sagrado pa ellos. Munro autorizó que las pruebas se llevaran a cabo una vez que las familias de pieloscuras que vivían allí hubieran partido. (185)

Y dado que los irisinos no abandonaron el lugar, las pruebas se llevaron a cabo sobre ellos, acabando con sus vidas y creando el campo radiactivo que provocaría mutaciones en la raza irisina. Estas pruebas se desarrollarían en el territorio de Joarta durante prácticamente una década. Se hablaba pues de la gran Transformación, de cómo la isla mutó sobre sí mismo y de cómo sus habitantes mutaron, de cómo sus cuerpos cambiaron y de cómo sus creencias cogieron cada vez más fuerza.

> Los irisinos dotros pueblos en la isla sufrieron problemas desde la llegada de la primera lluvia. Su piel se fue decolorando, con los años adquirió su característico color claro. Muchos se quedaron ciegos, otros perdieron la pigmentación del iris. Hubo a quienes la cara se les llenó de pústulas. Nacían niños con defectos físicos, se hizo habitual el cáncer de la piel, el de la médula ósea, el de la sangre. (186)

No obstante, Munro negó durante todo este tiempo que las pruebas nucleares hubieran provocado daños colaterales en los irisinos de la isla. Aunque poco tiempo después, aparecieron soldados veteranos que tenían cáncer y todo se debía a que habían sido expuestos a la zona de exclusión. La radiactividad había causado estragos en las tropas de Munro, igual que había pasado con los irisinos. En este caso, «el Reino debió aceptar que había usado a sus propios soldados para probar los efectos de la radiación nuclear en seres humanos» (186-187). Tiempo después, Munro pagó una indemnización a los soldados enfermos y, a su vez, terminó pagando otra indemnización a los irisinos afectados.

Por ello, decidieron acotar la zona de exclusión a toda la isla. Nadie salía ni entraba debido a la contaminación nuclear que ahora formaba parte de Iris. Por otra parte, se descubrió en las minas de Joanta, cerca de donde se habían llevado a cabo las pruebas, un mineral muy valioso para el imperio llamado X503. Para su explotación forzaron a todos los irisinos jóvenes a trabajar. En otras palabras, los esclavizaron.

Desde entonces, Joanta fue conocido como el Lugar, que en irisino se traducía como Megara.

Poco después, Munro defendía la información que llegaba de Afuera diciendo que en Iris había creado un protectorado; sin embargo, en realidad habían colonizado un territorio esclavizando y mutilando a la gente. Lo que habían hecho era cercar un terreno para provocar una guerra civil, aunque ellos se pensaban que todo estaba controlado. En realidad, no lo estaba, pues poco a poco fueron existiendo huellas rebeldes que se alzaban en contra del imperio, aunque hasta la llegada de Orlewen, nadie se atrevió a atacar. Los irisinos necesitaban que la isla fuera desalojada y, por ende, descontaminada, pero nadie hacía nada, SaintRei solo pensaba en sus beneficios y los irisinos estaban demasiados ocupados con no morir. Hasta que llegó Orlewen y cambió el orden de las cosas.

Hay que entender pues que Iris es un espacio distópico brutal, en donde la oscuridad, el miedo y la desilusión reinan sobre la tierra. Iris es un infierno sobre un espacio físico real, quizá más cruel y más violento que Río Fugitivo, e incluso más que Comala o Santa María. El paisaje infernal que nos muestra nuestro autor imagina el infierno contemporáneo latinoamericano más cruel y más desolador que haya existido nunca, donde la violencia acaba con el espíritu de las personas, desde su origen hasta su fallecimiento. Lo único que podrá salvar Iris es sin duda la fe en Xlött.

Por lo tanto, en relación a las posibilidades utópicas de las que parte nuestro autor, ya sea Platón o los referentes latinoamericanos, podemos pensar que Paz Soldán directamente decide no buscar el elemento idílico para indagar en sus personajes la arquitectura de un lugar infernal. El ser humano al final siempre es el culpable de la desilusión sobre la tierra y por eso Munro decide arrasar con la isla irisina, porque sin importarle siquiera la vida, aprueba los ataques contra el territorio. Violencia es la única palabra que define la novela que cierra la trilogía pazsoldiana, en donde la distopía es el único sino de los personajes, ya sea pieloscura o irisino, ya que la única salvación posible que encuentra el pueblo irisino es el verweder, es decir, el llamado de su dios Xlött, que no deja de ser la muerte como justificación de la vida. En este sentido, si traemos a colación la previa alusión a *El reino de este mundo*, *Iris* sería una denegación de ese mito del progreso humano, aunque sería un progreso "a posteriori" de las "tareas" que el hombre se aplica en la tierra: ya no basta con pensar que nuestra misión

tendrá una repercusión en un tiempo que desconocemos, porque en esa idea carpenteriana de corte marxista existe todavía una fe en el progreso y en la dialéctica materialista de la historia. Sin embargo, aquí ya no se da, pues se presenta en una época de la denegación de las utopías positivas y, además, en un escenario distópico futurista, donde el verdadero destructor de la sociedad y de la historia es el propio ser humano. Desde otro punto de vista, coincidiría con la visión apocalíptica de la historia que construye Roberto Bolaño en *2666*.

Por otra parte, en lo que respecta al simbolismo poético que utiliza el autor para sus referencias podemos catalogar tres alusiones importantes que evoca la historia de *Iris* y la construcción de la isla, así como el desarrollo de la trama y el sino de sus personajes. La primera referencia clara es el motivo por el cual Paz Soldán llegó a escribir la novela: la guerra de Afganistán. La segunda alusión importante reside en lo vivo latinoamericano, es decir, en el elemento referencial al continente del autor, en su teogonía y en la historia del continente, pues al fin y al cabo, lo que se desarrolla en la novela no deja de ser una colonización. Por último, la tercera alusión es la referencia religiosa, no tanto con el ingrediente latinoamericano, sino con la religión católica o musulmana, si tenemos en cuenta que Iris representa en todo momento el rol indígena.

Como bien decía nuestro autor, su idea era crear una novela pos-11 de septiembre (Paz Soldán, 2017); por lo tanto, se centró en la construcción de un espacio imaginado en el que Afganistán estuviera presente. No hay que olvidar que *Iris* se incluye en su trilogía de la violencia, por lo que el ingrediente de la guerra es el último leitmotiv violento que encontramos en la trilogía. La guerra de Afganistán le sirve para dar a conocer una atmósfera cruel, sucia, tóxica, mutada, terrible, oscura, tenebrosa y envenenada. El microclima que se crea en Iris es un campo de guerra que agota a todos y cada uno de los personajes.

Para un análisis exhaustivo es necesario recordar la guerra de Afganistán. Recordemos que en la década de los noventa, llegaron al poder del país asiático los talibanes. Este hecho favoreció que el grupo terrorista Al-Qaeda formara en el país afgano su centro de expansión. En Afganistán Al-Qaeda se alimentaba del gobierno talibán, así como este lo hacía de sus ataques terroristas. Afganistán se convertiría en un país liderado por la violencia. Al-Qaeda fue ganando afiliados fuera de las fronteras del país, lo cual les llevó a la efectuación de diversos atentados. Este hecho sería propenso

para crear una desestabilidad global. De ahí que previamente a los atentados del 11-S, Estados Unidos pediría al gobierno afgano que les entregara al líder de Al-Qaeda: Osama Bin-Laden.

Sin embargo, esto nunca sucedió. El gobierno afgano se sintió atacado y por eso el grupo terrorista Al-Qaeda propició el atentado del 11-S. Este suceso sería la gota final para que Estados Unidos y el resto de países afiliados llevaran a cabo una intervención política en Afganistán. Inmediatamente después al 11-S, el ejército de Estados Unidos atacaría puntos neurálgicos del país afgano, sin importar el hecho de que Osama Bin-Laden se encontrara en una ciudad o en otra. Estados Unidos solo buscaba hacer daño al gobierno talibán.

En el momento pos11-S, Estados Unidos llegaría al país afgano para buscar a Osama Bin-Laden y acabar con su vida y con el grupo terrorista. Asimismo, se echaría del poder al grupo talibán y se impondría un régimen democrático sin terrorismo y sin violencia[88].

Es en este espacio violento pos11-S sobre el que se construye la historia de *Iris*; no obstante, el motivo de la llegada de los de Afuera a la isla no fue un motivo bélico, sino que fue las pruebas nucleares y la extracción posterior del mineral en Megara. No obstante, el clima en el que se encuentran nuestros personajes es similar al que se vivió en Afganistán. Además, los espacios son también parecidos, no a los que se posicionaban en la guerra como tal, pero sí en los bandos de puntos intermedios, como son las guerras de Oriente Medio, donde se encuentran los bandos de las grandes potencias mundiales, en el caso de *Iris*: Munro, el Reino y Sangaì.

Hay que tener en cuenta que Iris se encuentra solo a dos horas de Munro, aunque también hay que recordar que es el Reino el que le pide permiso a Munro para llevar a cabo las pruebas nucleares, a pesar de que luego el Reino muestre indiferencia con los problemas bélicos que se están viviendo en Iris. En este sentido, podemos pensar que Munro representa la influencia europea dentro de un continente más grande como es Latinoamérica e Iris es una isla aborigen que todavía no ha sido colonizada. Por tanto, el Reino representa una potencia mundial, en este caso, por cercanía, podemos pensar en

88 G. Álvarez, Mónica (2018): «Osama Bin Laden, el enemigo número uno de Estados Unidos». *La vanguardia* [en línea]: https://www.lavanguardia.com/internacional/20180427/443017855233/osama-bin-laden-al-qaeda-terrorista-muerto-enemigo-estados-unidos-yihadista-11s-11m-las-caras-del-mal.html [consultado el 30/04/2020].

una fuerza parecida a la de Estados Unidos. Y Sangaì, obviamente representaría el poder asiático, algo parecido al país chino. Puede que el referente al *Ariel* de Rodó esté también en la base, teniendo en cuenta *La tempestad* de Shakespeare, de donde parte el autor uruguayo, pues la obra de Shakespeare se desarrolla en una isla y se trata de la creación de ese "breve new world", aunque aquí se transferiría a una distopía de nuevo.

De ahí que encontremos diversas similitudes entre lo vivido en Iris y lo vivido en Afganistán, pues Paz Soldán se apoya sin duda en el sentimiento bélico de Oriente Medio para desarrollar el panorama violento que se vive en Iris.

Xavier al principio de su historia vive un atentado terrorista en el que un anciano se inmola delante de su unidad. Él acaba en un hospital y se recupera, pero su compañero Song termina muriendo. Xavier cuenta la situación tensa que se vive en Iris, una isla dominaba por el extranjero, controlada por los de Afuera. Nos encontramos pues en un territorio controlado por el exterior, aunque también hay un pequeño grupo supremo irisino que aboga por la defensa de sus ciudadanos nativos. Aunque al final todo depende de SaintRei. Paz Soldán nos muestra un ambiente de guerra violento que ni siquiera los shanz están preparados para soportar. Por eso muchos terminan por afiliarse a la religión irisina para acabar en el verweder, la única salvación posible, que es lo que le sucede entre otros a Soji.

Por otro lado, el hecho de que nuestro autor encontrara un artículo en la revista *The Rolling Stones* acerca de un grupo de estadounidenses que había llevado a cabo su guerra personal en la guerra de Afganistán nos lleva a pensar en Reynolds y en su unidad. Reynolds obliga a sus shanz a asesinar a cualquier irisino, pues para él no hay diferencias entre unos y otros, para Reynolds todos son terroristas. De ahí que no tengan piedad con ninguno: «El niño tardó en comprender que lo estaba dejando libre. Cuando lo hizo sus mejillas se relajaron mas su mirada se mostró inquieta, como si le costara entender el gesto o su suerte o ambas cosas a la vez. Dio un par de pasos vacilantes, den corrió rumbo al edificio. / Reynolds apuntó a la cabeza y disparó» (110-111).

La venganza que escondía Reynolds dentro de sí mismo le hacía vivir esa guerra personal con Iris. Obligaba a sus shanz a matar con el único fin de matar. No había irisinos, había terroristas. Igual que en el artículo que leyó Paz Soldán, también había shanz en Iris que mataban por el gusto de matar, por odio, por miedo, por verter más

sangre. Y tampoco podían rebelarse contra Reynolds, pues cuando Gibson lo intentó acabó mal parado:

> Reynolds le dijo a Gibson que preparara el reporte. Habíamos sido atacados a balazos desde un edificio abandonado y respondimos. Cuando se calmaron las cosas fuimos a ver y nos encontramos con el niño muerto. / Capi, la voz vacilante de Gibson, eso no es lo que ha ocurrido. / Den se puede saber qué. / Usted lo ha matado. (111)

Sin embargo, finalmente Katja investigaría estos atentados internos, por lo que Reynolds y el resto de shanz que creaban una guerra interna en Iris serían encarcelados indefinidamente. Aun así, la novela termina de un modo parecido al de la guerra de Afganistán. Pues cuando todo se calma, cuando se supone que Iris ha recuperado el mando, en realidad, no ha sido así, pues la guerra nunca ha terminado. Se puede presuponer que Munro termina por abandonar la isla, pero son simples suposiciones hipotéticas.

Así pues, nos encontramos en Iris una guerra terrorista, pero también una guerra por una identidad y por una independencia. Nos encontramos también con una guerra de razas y con una guerra de religiones. No solo es la guerra por el terrorismo lo que mueve el sentimiento irisino a rebelarse, pues al final no se trata de una cuestión terrorista, como sí sucedía en el mundo real en la guerra de Afganistán. En este mundo imaginado, se promueve un fenómeno colonial más que un fenómeno terrorista.

De ahí llegamos a la segunda referencia, el ingrediente identitario y el ingrediente que convierte a la novela también en una especie de cosmogonía latinoamericana, pues *Iris* no deja de ser la historia de América, pero en Iris.

Iris es la novela mítica de Paz Soldán por excelencia, todo el universo que encierra dentro de la obra funciona como un universo paralelo más allá del caos y más allá del cosmos. La historia de Iris nace con la lluvia amarilla, ese fenómeno marca un antes y un después, es decir, marca la inclusión de la isla en la línea de la historia del mundo, pues igual que América, Iris todavía no existía para el mundo, o no había conciencia histórica o documentada de ella.

Podemos pensar en la lluvia amarilla como una suerte de castigo bíblico donde el amarillo representa la dualidad eternidad y principio. Asimismo, en la cosmología mexicana, «es el color de la nueva piel de la tierra al comienzo de la estación de las

lluvias, antes de que esta reverdezca» (Chavelier, 1986: 87). Al respecto podemos pensar en "La lluvia de fuego", de Leopoldo Lugones. Así pues, antes de la lluvia amarilla, Iris era una isla aborigen formada por una abundancia de naturaleza y una serie de aldeas irisinas que los propios nativos consideraban territorios sagrados: «[…] el Gran Lago hacia el norte, las montañas Rojas al sudeste, el valle de Malhado en el oeste. […] Nova Isa cerca del mar y era el destino soñado por los shanz, […]. En Malhado se daba el jün, Megara era el centro de acopio y comercialización» (59).

Sin embargo, transcurridas las pruebas nucleares en Iris, Munro llegó a la isla y fundó el Perímetro, una zona de inclusión en la que vivían los de Afuera. En otras palabras, desde el Perímetro se manejaban los hilos de la isla, era el centro neurálgico de Munro dentro de Iris. Fue la primera ciudad que los de Afuera crearon en la isla, rodeada por un anillo exterior que era el que separaba el resto de la isla del Perímetro. Además, no hay que olvidar que después de que se llevaran a cabo las pruebas nucleares, si se llegaba a la isla nunca más se volvía a salir, pues la contaminación radiactiva era muy fuerte como para que se difundiera fuera de la misma. Munro había creado un monstruo, había creado un producto artificial.

De esta manera, nos encontramos con un territorio extranjero que llega a la isla para su explotación. Nos enfrentamos pues a un proceso de colonización más que al de una guerra, ya que para que se produzca una guerra de verdad, ha de existir dos bandos equitativos, algo que no sucede, pues el único bando que le hace frente a Munro es el grupo rebelde liderado por Orlewen.

Asimismo, llega a la isla la raza pieloscura para desequilibrar el gobierno de los irisinos. Estos los utilizarán como mano de obra para la explotación de las minas. Además, al cabo de cuatro años, los irisinos podrán ascender a capataces, igual que Orlewen, y explotar ellos mismos a los mineros. Es una cadena de mando. De esta manera, llegan a manipular la mente de los irisinos a partir de un pensamiento dictatorial.

Esto nos lleva a pensar en la colonización de Latinoamérica por parte de Europa, de ahí la relectura previa que hemos hecho de *La tempestad* y de *Ariel*; sin embargo, habría que quitarle el ingrediente utópico de estos referentes: se trata de una colonización que llevó a la destrucción. Es evidente que Europa no hizo pruebas nucleares antes de colonizar el territorio, pues los avances tecnológicos tampoco son los

mismos, aunque tampoco eran los mismos objetivos. No obstante, no cambia demasiado la historia cuando Paz Soldán habla en *Iris* de explotación en las minas. No hay que olvidar tampoco que cuando los países europeos llegaron a América, empezaron a explotar los territorios de los nativos, no solo las minas, sino también las tierras. Saquearon y robaron, pero también aniquilaron y conquistaron. Se llevó a cabo pues un proceso de colonización total. No del mismo modo que el que nos presenta el autor en *Iris*, pues en este caso el pueblo irisino contaba con un grupo de superiores irisinos que de algún modo defendía la integridad del pueblo nativo.

Aun así, no es lo único que nos hace pensar en la historia de América, pues precisamente nos encontramos también con un grupo que se levanta, un grupo rebelde que en un momento dado decide dejar de ser explotado por el pieloscura. Por este motivo, Orlewen luchará por la independencia de Iris, aunque más que la independencia, luchará por la expulsión de Munro de la isla.

La raza también es importante, aunque no tanto como la religión. Los irisinos desprecian a los pieloscuras casi de la misma forma que los pieloscuras desprecian a los irisinos. Sin embargo, lo que el grupo rebelde defiende es la paz en Iris, a los rebeldes en realidad les importa más bien poco la raza, no tanto como a los pieloscuras. Los rebeldes lo único que buscan es que el imperialismo desaparezca de Iris, ellos quieren volver a ser lo que siempre han sido, una isla al margen del mundo, un no lugar, una utopía. Por eso necesitan que Munro desaparezca del lugar. Asimismo, los irisinos aceptan a los de Afuera que quieran ayudar a los irisinos a cumplir su objetivo, razón por la cual, al final del libro, Katja huye del edificio en el que acaba de recibir el abrazo de Malacosa para posicionarse a favor de los irisinos, pues combatir al lado de los irisinos y al lado de los shanz rebeldes es su único objetivo.

De todo ello cabe deducir que la religión se posicione del lado de la raza, pues al final la única forma que tienen los irisinos de acoger a los shanz es a través de Xlött.

Paz Soldán dibuja la arquitectura de las minas basándose en las minas bolivianas, ya que el sector de la mina en su país natal ha sido sin duda una de las riquezas más poderosas del país. En esta línea, regresa a Bolivia para ayudarse de sus motivos míticos, como es las historias de las minas o las historias que allí se contaban, como el dios Xlött, el cual recordemos está inspirado en el Tío: «El Tío es el dios del mundo subterráneo de los mineros indígenas andinos al que, a cambio de ofrendas, piden protección contra los

accidentes en el trabajo diario y solicitan que les entregue las riquezas minerales de las que es considerado dueño y guardián» (Orche García, Puche Riart y Mazadiego Martínez, 2004: 33). Malacosa es el Tío y su abrazo es el que redime a las víctimas.

Nuestro autor se sirve pues de las historias del pasado y de toda una tradición identitaria para la creación de la mitología irisina. Al fin y al cabo, los mitos de Xlött, la Jerere o Malacosa forman parte de toda una inspiración latinoamericana. En este caso son deidades que ayudan a los irisinos a vivir, son creencias y por tanto vivencias: Xlött es la máxima deidad, Malacosa es el bien-mal y la Jerere es la madre tierra. Por ello, los irisinos se apoyan en las tradiciones de sus ancestros para creer en un bien superior, en una cosmogonía que salvará el sino de toda la isla, como si la isla misma fuera el centro espiritual y el centro sagrado sobre el que reina la corriente vital. En otras palabras, como si Iris fuera un paraíso olvidado que los de Afuera han destruido con sus pruebas y sus intentos colonizadores. De ahí que la magia de Xlött salga a la superficie para echar de su tierra al pieloscura.

Por lo tanto, todo ello nos lleva a pensar en el tercer motivo poético: el elemento religioso en Iris. Es quizá uno de los ingredientes poéticos más importantes, no tanto a nivel temático, como sí a nivel simbólico, pues de la misma forma que hemos entendido la colonización de una fuerza política sobre otra mediante la posible colonización y la cuestión identitaria, así como la de la raza, la cuestión religiosa conforma antropológicamente una sociedad. Todo ello remite a los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso y a la utopía de Campanella, donde el elemento religioso es central para la construcción de lo utópico.

Es interesante la perspectiva que toma la religión irisina en contraposición con la religión católica. Los de Afuera llegan a Iris y obligan a los irisinos a rendir su culto; sin embargo, SaintRei les deja practicar sus rituales y demás ritos hacia la religión de Xlött con el fin de que sigan trabajando. A él no le importa si es verdad o mentira lo que cuentan las leyendas, a él solo le importa que el pueblo irisino trabaje en las minas y para él: «Los pieloscuras dejaban que hubiera imágenes de Xlött en los újiàns y joms irisinos, que se vendiera efigies de Xlött en los mercados, que las galerías en interior mina tuvieran una estatua de Malacosa. Lo único que pedía SaintRei era que antes de las oraciones a Xlött se rezara al Dios de los pieloscuras» (33).

Esto está íntimamente relacionado con la cuestión del culto al Tío que ya hemos mencionado, recordemos que en palabras de Paz Soldán (2017), los bolivianos que rinden homenaje a este ser «pueden ir a la iglesia, pero lo hacen con el uniforme de la diablada, vestidos así, representando al diablo mismo que acude al templo cristiano para pedir la bendición de la virgen» (53). En definitiva, sucede lo mismo con el Tío que con Xlött. Además, comparte también el hecho de que a la entrada de las minas hubiera una estatua del propio dios. Este mismo protegía al minero antes de entrar a trabajar, igual que la estatua de Malacosa protege al minero en Iris. No obstante, en Iris la cuestión religiosa y mítica lleva a traspasar los límites de la propia realidad, llegando a cobrar vida, o al menos experimentando alucinaciones que la asemejan.

En Iris, los de Afuera, tienen sus propios templos religiosos y se lleva el culto de la religión de forma normal. Apenas se dan demasiados detalles al respecto, pues el escritor cree conveniente desarrollar más exhaustivamente cómo funciona el culto de la religión irisina. A este respecto, podemos señalar que los shanz llegan a sentirse tan insignificantes que no solo llegan a dudar de la religión católica, sino que terminan rindiéndole culto a Xlött, como le sucede a Xavier, a Lazarte o a Yaz o, incluso, a Katja. Los únicos personajes que no dudan de la inexistencia de Xlött son los artificiales o los personajes que no tienen prejuicios morales, como Reynolds. Los demás se sienten tan acabados que tienden a dudar de su mundo.

Al principio todos opinan lo mismo, «Xlött es como Malacosa. Una leyenda popular» (45). Sin embargo, Xlött es más que una leyenda popular: «Xlött no es solo el mal, Xlött es el malbien, Xlött no es solo el terror, Xlött es el terror y la iluminación. Xlött nostá contra Dios […], Dios es una de las formas de Xlött» (209). Xlött es el dios del subsuelo, el demonio bajo la tierra y su representación más cercana es Malacosa. Los irisinos le rinden homenaje porque tarde o temprano aparecería el elegido que sacaría de Iris al pieloscura. De ahí que siguieran a Orlewen hasta el infinito de sus posibilidades.

Además, un aspecto curioso es que el ritual al culto de Xlött se lleva a cabo mediante la droga del jün. Esta es una droga natural que crea alucinaciones psicotrópicas incontrolables, es decir, «una droga natural. Te permite limpiarte de impurezas, te hace sentir q'estás libre de pecados, que has sido perdonada por Xlött. La purga del bodi. Mas pa eso tienes q'estar dispuesta a entregarte a Xlött» (357).

Pero lo más interesante en este sentido no es la droga del jün, sino la llamada del verweder. Como ya hemos dicho, este es un llamado que reciben los seguidores de Xlött, es como una llamada que se experimenta cuando estás bajo los efectos del jün, el dios Xlött te dice que es la hora de realizar el viaje espiritual.

Estas son algunas de las razones por las que podemos pensar en *Iris* como un libro apócrifo de la religión irisina. Por ello podemos pensar en la existencia de un autor implícito oculto que es quien construye la leyenda irisina igual que sucede con el manuscrito de Melquíades en *Cien años de soledad*. Sin duda todo el libro sirve a sus lectores como una suerte de libro sagrado en la que quedan inscritas las escrituras del dios Xlött, es decir, todo su libro es un llamado hacia lo real maravilloso en Iris.

El hecho de que Paz Soldán se haya inspirado en la guerra de Afganistán para el desarrollo de la obra nos lleva a pensar también en la religión musulmana por distintos aspectos. A este respecto, podemos decir que los atentados terroristas que llevaba a cabo el grupo Al-Qaeda se realizaban mediante un llamado parecido al verweder con el grito de Al·lahu-àkbar, que significa Alá es grande. De ahí que la propia novela comience con un verweder, con la inmolación de un ser inocente entre explosivos: «irisinos que en nombre de sus dioses se acercaban a inmolarse junto a ellos» (14).

Además, la religión musulmana coincide con la religión judía en que ambas religiones esperaban un mesías que salvara a los respectivos seguidores, algo que también nos encontramos en la religión irisina, pues los irisinos durante toda su estancia en la isla estaban esperando la llegada de alguien que les salvara de tanta crueldad, alguien que condujera el rumbo de sus vidas. Este alguien sería Orlewen, el elegido, el salvador de los irisinos: «Dicen las leyendas que se sintió como una estatua de lodo mineral. Que estaba orgulloso de lo que había hecho. Que era un verdadero ministro de Xlött» (251). Además, en las mitologías prehispánicas, como la azteca, fue de crucial importancia ese mito mesiánico para identificar con él a los colonizadores y facilitar de ese modo la conquista.

Todo esto recibía un nombre entre los irisinos: el Advenimiento. La llegada de un irisino que salvara al pueblo y echara a Munro de la isla recibiría el nombre del Advenimiento. Esto era lo que todos los irisinos estaban esperando, que Xlött se despertara en forma del elegido para vencer de una vez. Por eso durante toda la novela, hay una frase que se repite constantemente: El Advenimiento adviene. Pues para todos

los irisinos el advenimiento solo puede significar una cosa: «Se desencarnará la juventud dorada» (344). De ahí que pensemos en la invención de América en clave futurista, pero no por ello menos alegórica.

Por lo tanto, la situación que se está viviendo en Iris no deja de ser un microclima distópico, un ambiente tóxico en el que las fuerzas espirituales del pueblo nativo entrechocan con las fuerzas del pueblo colonizador para dar paso a una guerra universal dentro de un mismo punto, que es donde se encuentra la isla de la lluvia amarilla, la era de la juventud dorada.

El infierno sobre la tierra se llama Iris, y es un infierno liderado por el propio demonio, un demonio al que todo su pueblo le rinde culto, el demonio del bien-mal o del mal-bien. Esto significa que se trata de un dios que vive en las profundidades de la tierra, en un submundo minero y oculto de la luz que iluminará el camino de la sha para su pueblo, pues el Advenimiento adviene y ellos necesitan recuperar lo que los de Afuera les han robado.

Durante toda la novela, el autor nos presenta un clima acabado, oscuro y tenebrista en el que el lector llega a sentir un miedo profundo, casi maravilloso, aunque extraño en ocasiones, pues algunos de los sucesos no llegan a comprenderse del todo, como cuando Malacosa se presenta delante de nuestros personajes o cuando los protagonistas prueban las drogas, que no son capaces de describir qué sienten o qué dejan de sentir, expresando pánico o miedo.

> El fengli soplaba con fuerza; la sha golpeaba los cristales del jipu, entorpecía la visibilidad. Xavier había creído que con el tiempo se acostumbraría al color de la luz, a la presencia constante del fengli, al clima seco. Podía vivir con ellos, pero era como si a un habitante del trópico lo trasladaran a una zona polar. Su bodi reaccionaba de otra forma, vivía aletargado. En el pod debía encender las lámparas flotantes que aplacaban la intensidad de la luz y replicaban el color de Afuera. (13)

Todo en la isla está maldito, por eso el autor crea ese ambiente cargado de oscuridad, ese ambiente de desesperación que sus personajes solo son capaces de soportar con las drogas: los swits. Estas drogas son unas pastillas que los shanz toman de forma legal para que no se les haga tan pesada su estancia en Iris. No son más que compuestos químicos que relajan el sistema, son tranquilizantes o relajantes.

Sin embargo, en Iris circulaban otras drogas que también les servían a los shanz para relajarse, aunque no todas eran químicas, algunas eran ya naturales, como el polvodestrellas (PDS), el danshen o el paideluo o el jün. No obstante, esta última era la única que se utilizaba en los rituales irisinos y la única forma de conseguirlos era a través de un qaradjün, que era el maestro de los rituales. El polvodestrellas era un poco más fuerte que el swit, «era una droga sintética nueva y los censores tardaban en encontrar la fórmula para descubrir sus huellas en el organismo» (318). Por otra parte, el danshen era ya una droga natural, no había demasiadas formas de conseguirlo, tan solo te lo podía dar un qaradjün, «el danshen te despersonalizaba, te hacía perder el yo» (303). Por otra parte, el paideluo y el jün también son naturales, la única diferencia es que el paideluo es la droga de la mina y el jün el empleado en los rituales religiosos: «Con el paideluo verás lo'está dentro de ti, con el jün eso y un mundo que no sabías q'existía ki afuera tu. Con el paideluo verás mejor este mundo, con el jün puede que veas otro mundo. Mas ese otro mundo te hará ver mejor este mundo» (256).

La novela culmina el fenómeno de la violencia de forma apoteósica, a raíz de una náusea que ahoga a sus personajes desde todas y cada una de sus historias. Este agotamiento está marcado por un monstruo que el propio autor ha sido capaz de traer a colación en la arquitectura de la isla, pues nuestro autor «aborda ampliamente la cuestión de lo monstruoso, ya que plasma el camino hacia la probable destrucción de un planeta desgarrado entre la dominación colonial, el culto a un dios destructor y la alienación generalizada resultante de estos dos elementos» (Calderón, 2016: 2). Por tanto, *Iris* termina destruyéndose a sí misma para poder salvarse a través de un verweder atronador, ya que la única forma real de formar parte de la historia del mundo es el bien-mal o el mal-bien o la muerte. Esto último sucederá a través de una resurrección espiritual dominada por Xlött, mediante el mito de la destrucción para su propia resurrección, basado en el tiempo cíclico de la historia.

En definitiva, nos encontramos con una novela que su propio autor define como distopía arrolladora e hipnótica (Paz Soldán, 2014). Desde nuestro estudio vemos la posibilidad de una novela total, sin duda el trabajo más completo de su novelística y de nuestra investigación, pues todos los ingredientes temáticos, míticos y formales que hemos desarrollado en nuestro estudio se encuentran concentrados en la novela del swit y del jün. *Iris* cierra la trilogía de la violencia convirtiéndose en esa distopía tenebrosa

que nos presenta el autor, viajando al terreno de la ciencia ficción y volviendo para contarlo. Esta novela representa el paso histórico de la crónica a la utopía y de la utopía a la distopía, y finalmente de la distopía a la distopía en clave de ciencia ficción. Paz Soldán acude a la Crónica indiana, a Jorge Luis Borges, a Philip K. Dick, a Shakespeare, a Adolfo Bioy Casares, a William Gibson, a Alejo Carpentier, a Juan Rulfo y a todo un elenco de la historia de la literatura universal para la construcción de una isla global que posiciona todos los puntos del universo en uno solo.

4.6 EL CAMINO DESPUÉS DEL FIN: *LOS DÍAS DE LA PESTE*[89]

Los días de la peste nace como una evidencia clara de que nuestro autor es una de las voces más creativas entre los nuevos autores latinoamericanos. Como un ave fénix, el efecto fantástico resurge entre sus cenizas para asistir a la llamada de la Casona, una prisión aislada en el infierno de Los Confines, rodeada además por un pueblo marginado que no hace sino perderse en las profundidades de lo extraño y lo maravilloso nuevamente en el camino después del fin.

Paz Soldán nos presenta en la primera novela después de *Iris* otra vuelta de tuerca, es decir, otra manera de narrar desde una perspectiva imaginada, obviando en cierto modo el campo real para fabricar un elemento añadido que convierte a su obra en un pilar fundamental de la literatura contemporánea en español.

En este sentido, nuestro autor se adentra en esta obra en el mundo de lo desconocido, lo macabro, lo siniestro, lo tenebroso, lo terrorífico, lo terrible y lo infernal. Sin duda, ya se ha servido en otras ocasiones de todo ello; sin embargo, con esta novela culmina todo su proceso creativo viajando al mundo del averno para la arquitectura de un espacio indescriptible mediante una atmósfera claramente lovecraftiana. Por ello, consigue alcanzar el sino sobrenatural en una historia gobernada por el hedor, la peste y la podredumbre. Paz Soldán construye esa atmósfera irradiante de sangre, sudor, lágrimas, orín y heces que deja huella en su elenco de personajes de tal manera que siempre estaría «perseguido por ese tufo mierdoso que lo anegaba todo, y se ducharía dos, tres veces al día, convencido de que la pestilencia se había quedado a vivir con él» (321). Por tanto, la representación atmosférica en la novela se convierte en uno de los

89 En este apartado, si aparece la página suelta, sin referencia bibliográfica, nos estaremos refiriendo a Paz Soldán (2017).

elementos más emblemáticos de la obra pues gracias a sus descripciones el autor es capaz de construir un infierno dentro de otro infierno más allá de la cruda realidad que se vive en Los Confines.

La verdadera protagonista de la historia es la propia Casona, que es la prisión que se levanta en Los Confines, una prisión a donde van a parar los violadores, los asesinos, los pederastas, etc. Toda la historia sucede por y para la Casona, dentro de ella y, en algunas ocasiones, en el exterior, pues varios de los trabajadores del lugar tienen sus hogares fuera de esta, como el Gobernador y Celeste, el Forense o la Doctora. Aunque realmente sus mentes nunca desaparecen de la Casona, pues esta los absorbe de tal forma que hace que atrape hasta la figura más insignificante del lugar, como el wawa de El Flaco, Carito, o como la sobrina de El Tiralíneas, Lya. Nadie escapa a la Casona.

La trama de la obra se sustenta sobre dos pilares temáticos fundamentales a partir de los cuales se desencadena la acción en la Casona. Es evidente que la Casona funciona como un submundo dentro de otro mundo; por lo tanto, dentro de la prisión existe un simulacro de sociedad, que es dominado a su vez por los pacos y el jefe de Seguridad, así como por el Gobernador. No obstante, dentro de esa sociedad que ellos mismos han construido, existen también unas normas, un mercado, un libre comercio y una vida que se sustenta sobre una pirámide de poderes. Esto significa que si quieres algo en la Casona tienes que pagar por ello. Cuando Rigo llega a la Casona por haber asesinado a un paciente es abandonado en el primer patio, y si quieres dormir en una celda, debe ganárselo, debe encontrar un trabajo que le permita tener una vida dentro de la prisión. Por encima de él estarán todos aquellos que sean más fuertes que él, como La Cogotera, que le pide a Rigo un billete para seguir viviendo sin miedo a nada.

Los patios en la prisión funcionan de la misma manera que la propia sociedad, mediante un sistema piramidal. Cuanto más peligroso sea el preso significa que tendrá que ocupar un puesto más alto en el patio. Asimismo, el quinto patio será el lugar idóneo para los presos más endemoniados del lugar, como Santiesteban, el cual es enviado al quinto patio para esconderlo del mundo exterior, pues es sin duda la oposición directa del Juez. Vemos aquí una alegoría del mundo dantesco en el que los patios serán los círculos.

Así pues, el primer pilar es el poder y el segundo es el culto. Los prisioneros rinden culto a una diosa denominada Ma Estrella. Esta diosa solo puede ser nombrada

por aquellos que le sigan, el resto de personas han de referirse a ella como la Innombrable. Ma Estrella representa al bien-mal, es una diosa de las profundidades que se presenta ante los condenados como una salvación posible del mundo que les ha tocado vivir. Es la diosa de los pobres, pues fuera de sus muros muchos de los ciudadanos también rezan a la diosa Ma Estrella. Sin embargo, los poderosos rinden culto al dios de la religión católica. El Gobernador deja que sus prisioneros recen a la Innombrable siempre y cuando recen también al dios católico, pues para él «es un salvoconducto pintoresco que les permitía vivir en paz en un lugar hostil» (92).

La historia de la Casona empieza a truncarse cuando el Juez decide prohibir el culto a la Innombrable, pues según él, «una diosa vengativa, representada en todas partes con un cuchillo en la boca, debía ser combatida y extirpada, porque de lo contrario el Juez y los demás encontrarían su fin» (93). Según el Comité de la Superstición, la diosa debía desaparecer pues se trataba de una idolatría peligrosa. De ahí que de la noche a la mañana se prohibiera, pues representaba también la defensa del culto indígena, un culto que se posicionaba en contra del culto colonizador, lo cual simbolizaba esa venganza a la que hacía referencia el Comité de la Superstición.

Tras la negación a Ma Estrella, se avecina la tormenta. Empieza a brotar en la Casona una peste arrasadora e incontrolable catalogada por todos como un virus desconocido. La evolución del virus hace que los más poderosos cuestionen el poder del Gobernador dentro de la prisión y en la Casona todo el mundo advierte que el hecho de que el virus sea imparable se debe a la prohibición del culto de la Innombrable. Al final se piensa que el virus es una peste procedente del murciélago, el cual representa ese animal terrorífico y fantasmal que azota a la prisión.

No obstante, la Casona es tomada finalmente por el Gobierno, momento en el cual mueren presos y militares, aunque el resto del Gobierno se enfrenta a todo un elenco de enfermos por ese virus criminal. Además, es curioso cómo el Comandante defiende a la Innombrable, demostrando que hasta los más poderosos le rinden el culto, al igual que sucede con el Gobernador ya al final de la historia o con Celeste; sin embargo, el Comandante hace lo que le ordenan, aunque defienda a Ma Estrella: «El Comandante apretaba en sus manos un escapulario con la imagen de Ma Estrella, para acompañarlo en medio de la sopa de bacterias que debía ser el edificio. No me hagas nada, te juro que apenas termine mi trabajo estaré fuera. Perdón, no hubiera querido

pero me obligaron. Perdón, no me hagas nada» (320-321). Es más, el mismo Juez decide prohibir su culto realmente por miedo a que se rebele contra ellos.

Nuestro autor sorprende con *Los días de la peste* por haber construido una novela coral espectacular, pues no se trata de una novela colectiva que imagina un espacio protagonista, como las que había hecho hasta el momento con Río Fugitivo o con Iris; en este caso evoca a la Casona mediante un elenco de 31 voces narrativas.

En este sentido, conocemos la historia de la Casona a partir de sus personajes, quienes consiguen que la propia prisión cree vida, sintiendo cada paso que el hombre realiza hacia sus muros: «¿Qué diría la Casona? Sangre y gases en sus paredes» (324). Por ello, hemos dividido las voces narrativas en cinco grupos fácilmente diferenciables, partiendo de los pilares que hemos catalogado como fundamentales en la obra: el poder y la esperanza. El primer grupo representa el poder, en el cual se encuentran el Gobernador, Celeste, el Juez, el Prefecto y el Comandante. El segundo grupo representa la esperanza, en el cual se encuentran Rigo, Antuan, la Doctora, Franchesca, Lya, Usse, El Tiralíneas, Santiesteban, Mayra y Dobleyú. El tercer grupo representa la desesperanza, en el cual se encuentran Glauco, Lillo, la Cogotera, el Flaco, Saba, la Jovera, el Forense, 43 y Yandira. El cuarto grupo representa los carceleros, en el cual se encuentran Krupa, Vacadiez, Hinojosa y Oaxaca. El quinto grupo representa el comodín, en el cual se encuentran el loco de las bolsas, el Tullido y el Cura. Hay que decir que se trata de una clasificación propuesta para este trabajo y que únicamente pretende facilitar la comprensión de los personajes.

El primer grupo representa el poder y el imperialismo, pero no todos están de acuerdo, pues Celeste por ejemplo defiende a ultranza el culto hacia Ma Estrella, algo que defenderá más tarde su marido el Gobernador. Por otro lado, el Juez busca solo su bienestar y lo hace mediante un poder dictatorial empedernido, a pesar del miedo y las injurias hacia su persona, lo único que busca es defender su mundo y sus creencias a partir de la prohibición del culto hacia la Innombrable. El Comandante por ejemplo es un personaje como Celeste, pero se muestra más dispuesto a actuar, pues aunque defiende sus ideas, cumple con su cometido y toma la Casona; por lo que se trata del último personaje que entra en juego en la novela: «Ma Estrella es mi pastora, nada me falta» (321). Curiosamente, cuando el Gobernador rompe el decreto que impide a su gente rendirle culto a la Innombrable empieza a enfermar, pues se trata igual que el resto

de un personaje que ha cometido el mal. De hecho, su única salvación posible será la muerte, ya que en ese «otro mundo dentro de ese mundo, […] no había salvación para nadie» (299). Aunque la decisión de la intervención la decide el Prefecto, quien opina a ciencia cierta que después de todo «la Casona debe dejar de ser la Casona» (265). Toda la prisión se convierte para sus prisioneros y para el resto de ciudadanos en el hogar de Ma Estrella, en el pozo del demonio o en lo que Celeste define como «la gran boca que todo lo devoraba» (261). Es la Casona incluso para el poderoso un lugar monstruoso que ocupa todo lo malo para engullirlo y darle forma. En este sentido, para el Juez la Casona no deja de ser un punto sobre la tierra sin importancia, por eso no cree en la existencia de la Innombrable, aunque dude de ella, para él «solo la muerte no tiene solución» (260).

Para el segundo grupo, la Casona es mucho más que un mundo dentro de otro mundo. Para ellos la esperanza en Ma Estrella es lo que les permite salir adelante y, aunque la muerte les alcanza, se produciría para ellos la transmigración de los cuerpos para salvar su alma. Por tanto, esta sería absorbida por el poder de la diosa, como cuando se juntan todos los presos y le hacen el ritual de muerte a Lya: «Se iba y la despedían, su cuerpito un nunca más, un algo fue, un quizás también» (248). En este grupo se encuentran los personajes más utópicos de todos, quizá por eso representan la esperanza, son la ilusión de la obra, la opción del cambio más allá del infierno.

Rigo es sin duda el personaje más interesante de la obra, ya que su papel bipolar nos traslada a un culto diferente. Se refiere a sí mismo en plural y él mismo defiende la posibilidad de un dios menor auspiciado por un dios mayor cuya vida en el universo reside en la transfiguración de los cuerpos, es decir: «Nuestra religión predicaba la palabra de la transfiguración de los hombres en animales y de los animales en insectos y de insectos en los hombres» (36), de ahí que se refiriera a la religión como la religión de la Transfiguración. Creía en una reencarnación muy semejante a la del budismo en la que la reencarnación de los cuerpos va sucediendo de vida en vida. Rigo no cree que los dioses aparezcan, por lo que rezarlos es una pérdida de tiempo; sin embargo, quien si aparece en ocasiones es su demonio más temido: el Maloso. Esta figura diablesca representa todos sus miedos, los terrorífico sobre sí mismo, la oscuridad misma. Para Rigo existe un desequilibrio en el mundo que él mismo debe subsanar, un desequilibrio marcado por la muerte de Marilia. Al final la Casona se convierte en un templo

espiritual, un centro de plenitud que sirve para la comunicación directa entre los dioses y los hombres; aun así, finalmente los hombres lo toman y el infierno se apodera de la tierra: «El Maloso ya estaba dentro y podía hacer lo que quería» (317).

Lya, Usse y el Tiralíneas conforman el trípode familiar. La figura de la hija, la figura de la madre y la figura del padre, aun siendo este en realidad el tío. Lya se escapó de la casa del Gobernador, personaje para quien trabaja Usse, debido al abuso sexual continuo que recibía por parte del Gobernador. Se marchó a vivir a la Casona con su tío el Tiralíneas, el cual es muy estricto, pero al menos la cuida. Paz Soldán nos sorprende con esta historia introduciendo vida infantil dentro de la Casona, pues no es la única niña ya que el Flaco y Saba tienen un hijo que fallece, el wawa Carito, y Antuan y su mujer tienen otros dos niños que viven con ellos dentro de la prisión. Los tres personajes representan el bien, a pesar de que el Tiralíneas sea prisionero de la Casona. Lya es la inocencia, Usse la bondad y el Tiralíneas el orden. Juntos conforman la Santa Trinidad, aunque en este caso son la hija, la madre y el espíritu santo, un espíritu santo que en lugar de aparecer como una paloma aparece como un gato.

Antuan es la salvación personificada dentro de la Casona, él es carpintero y se dedica a guardar el culto y la imaginería de Ma Estrella. Él es el contacto espiritual dentro del lugar, aunque nadie lo valora, pues cuando la Cogotera incendia su celda, el único que corre a ayudarle es el paco Oaxaca, quien al final muere por ayudar a Antuan. Ese sería también el final de la Cogotera. Antuan finalmente construye la estatua de la Innombrable cuando el Gobernador provoca la anarquía de la Casona; sin embargo, no le dejan terminar su imagen perfecta, lo cual desencadenará el infierno sobre la tierra: «Por favor no la toquen, Antuan señaló a la estatua. Adonde me lleven, traigánmela para que continúe. Porque si no… / Si no, ¿qué?, dijo Quisber. Ya ha pasado lo peor. / Esto no es nada, respondió Antuan» (325). Antuan demuestra que la prohibición del culto fue el verdadero problema.

La Doctora es el personaje más realista, pues sin pensar en el culto a la diosa, dedica su papel en la Casona a ayudar sin temor, lo único que quiere es tener medios para ayudar a su gente, porque a pesar de los cultos y de los poderes, «todos eran iguales ante el virus» (307). Franchesca es una de las enfermeras que ayuda a la Doctora, aunque llega a dudar de su capacidad en alguna ocasión, su papel es igualmente positivo. Santiesteban es el rebelde al que todos los poderosos temen, es la voz del pueblo, la voz

del indígena por la cual lucha la Innombrable, y aunque lo llevan al quinto patio, finalmente termina libre para luchar por su gente y por su mundo:

> Somos ellos o nosotros. Nos quieren quitar a la diosa. ¿Quitar? Prohibir. ¿Prohibir? No repitas mis palabras. ¿Eso basta? Quizás no pero lo solivianta. Hay una plaga, dice el preso. ¿Qué plaga? La historia es larga, dice el preso. Una bala silba cerca de ellos y los calla. Imagina que vienen por él. Vienen por él, sí. Agarra el fusil con firmeza. Soldados a lo lejos. Va a disparar, será la primera vez. El dedo agarrotado. La vena que pula en la frente. Son ellos o él. Todo esto es un sueño. (306)

Mayra y Dobleyú son los otros esperanzadores, son las voces del cambio desde el culto. Juntos hacían funcionar el Crematorio desde el culto; sin embargo, cuando se activó la prohibición, el Crematorio fue sitiado. Mayra terminó en la casa de su prima y Dobleyú fue detenido peleando contra los militares. Juntos creían en una causa y en Ma Estrella.

El tercer grupo representa la desesperanza, el mal, lo infernal dentro de las personalidades de la Casona. Glauco es un preso que busca su interés y por tanto sigue las órdenes de los de arriba. A él lo mandan que asesine a 43 y lo hace después de un momento de clímax, le hizo una felación y después le asesinó: «Glauco se abrazó a 43, que trató de separarse de él, sorprendido. Le clavó la navaja en la panza. Le tapó la boca con una mano y movió la navaja como si estuviera abriendo una puerta, un gesto fácil y letal» (253). Por el contrario, Lillo es el magnate más raudo de la cárcel, tiene un grupo de guardiolas que le protegen, tiene una cárcel mejor, tiene un respeto dentro de la Casona. Por eso él mismo siente que es el que manda, incluso por encima del Gobernador. Lillo representa el poder dentro de la podredumbre, algo que no le salvará después de haber cogido el virus, pues como bien dijo la Doctora, el virus no entiende de clases. La Cogotera es una matona que se dedica a cobrar billetes a los presos para que no les haga daño; sin embargo, al final su propio poder se vuelve contra ella, pues al incendiar la celda de Antuan, quien se había rebelado contra ella, es atacada por Oaxaca, al que además asesina. Dos pacos se llevarán a la Cogotera al cuarto patio para torturarla, la cual quedará inconsciente y presuntamente muerta después de la tortura: «La Cogotera se sacudió y quiso incorporarse. El torpe le dio una mano, pero cuando ella se apoyaba en él se la quitó y ella se fue de bruces. Su cabeza se golpeó contra el cemento y un hilillo de sangre brotó de la frente. Se quedó ahí, sin reaccionar» (149).

Por otra parte, el Flaco era el médico de la Casona, pero realmente no tenía ni idea, solo era un simulacro que se había colgado al cuello un estetoscopio. Su hijo fallece y su mujer también, por lo que lo único que le queda es ya esperar su muerte. Saba es su mujer y es la Paciente Uno, siendo su wawa el Paciente Cero. Su hijo fallece por haber jugado con sangre de murciélago, y Saba fallece por haber cuidado de él. El Flaco fue condenado a vivir un infierno personal al haber asesinado al primer marido de Saba. La Jovera es la vidente, alguien que representa la risa y el elemento carnavalesco dentro de la Casona. Juega con sus amigos a los Futuros, que significa apostar por situaciones dentro de la prisión: cuánto durará la prohibición de la Innombrable, cuándo morirá 43, quién violará a quién, etc. Finalmente termina en la Enfermería como muchos otros.

El Forense es un médico más de la Casona. Este termina enfermo teniendo además un miedo apoteósico a la muerte, en cierto modo era hipocondríaco: «Manejaría durante unas cuatro horas, hasta llegar al pueblito donde vivía su madre. Se aislaría, y no volvería hasta no estar sano» (272), pero nunca más se supo de él. 43 fue un violador de niños que terminó recluido en el quinto patio, estaba condenado desde el primer momento de su referencia en la obra hasta que Glauco acabara con su vida. Por último, Yandira es una enfermera que no soporta los síntomas del virus y termina siendo internada en un hospital. De este modo, la desesperanza queda latente en cada uno de estos personajes, ahogador por el espíritu infernal y por su moral aterradora.

El cuarto grupo es el que engloba a los carceleros. Sin duda nos encontramos con unos carceleros que bien podían ser los guardianes del infierno, pues parece que son ellos los que están presos en la Casona. Ganan menos dinero que ellos y encima tampoco cumplen bien con su trabajo, ya que los presos los tienen comprados. Lo único que tienen que hacer es seguir las reglas de Hinojosa, que es el Jefe de Seguridad, y este las del Gobernador, aunque al final termina por saltárselas dejando entrar al Comandante a la prisión.

Krupa representa la corrupción entre presos y carceleros, comprando la figura de Glauco para matar a 43. Por otra parte, Vacadiez está destinado allí, pero está aguantando para pedir el traslado, Vacadiez es la desesperación, puede hacer cualquier cosa por salir de allí, vender su alma a la diosa si hace falta, «la Casona no le ganaría» (30), aunque al final sí que le gana. Oaxaca ya hemos dicho que trata de hacer el bien,

aun muriendo en el intento. E Hinojosa es el puente que une el infierno con el mundo terrenal, de ahí que sea él quien abra las puertas del averno al mundo de los vivos. Gracias a él todo termina muriendo dentro de la Casona.

Por último, nos encontramos con los personajes comodín. Estos personajes desencadenan un papel itinerante dentro de la historia. Son sin duda personalidades molestas, como los mosquitos que transmiten enfermedades, pues pululan por la prisión con el único fin de enfadar. El loco de las bolsas es un esquizofrénico que construye su discurso a partir de situaciones irreales que circundan por su cabeza. Es el loco de las bolsas porque lleva dos bolsas en las manos y otra en la cabeza. Representa pues el mensajero entre el mundo de los muertos y el mundo de los vivos, viajando entre los dos mundos para saciar su sed de locura: «Gran circo gran señores» (26). El loco de las bolsas es para todos el bufón de esta cárcel. El Tullido representa la individualidad aprovechándose de todos. Su único objetivo es formar un negocio en la cárcel de implantes, y poco a poco ir agrandando el negocio hasta hacer una sala de tatuajes en la cárcel. Para el Tullido la Casona es el único mundo posible, es en cierto modo un psicópata empedernido: «Ma Estrella lo acompañaría» (28). Por último, el Cura representa el culto al dios católico dentro de un espacio profanado. Representa también lo transcultural, aunque más que el mestizaje, busca la unicidad. El Cura es el símbolo colonial y por tanto no quiere que el culto a la Innombrable se propague mucho más:

> Y él, ¿qué creía? Que ella era una perdida, rebelde al Señor, y que el Señor la tendría en cuenta y la perdonaría. Y él, ¿creía o no que los que se entregaban a ella estaban extraviados? Sí, lo estaban, pero el Señor sería capaz de recibirlos. No había rencor en su corazón. Había sobre todo comprensión, y quizás ese era el problema. (120)

Al fin y al cabo, según el Cura Benítez, los prisioneros y demás estaban rindiendo el culto a «una diosa que no era diosa, que se ofrecían al ser equivocado» (121), y eso para él merecía una cruzada.

Paz Soldán arremete contra un espacio conformado por una serie de esferas dantescas. El lector se encuentra en Los Confines, una región de un Reino superior, y en Los Confines se encuentra la Casona, la cual está formada por cinco patios. Estos patios funcionan a su vez como una cadena de esferas dentro del infierno, como si el portón de

la prisión representara la boca del infierno, como ese monstruo cavernoso que aluden durante toda la obra y se hace llamar la Innombrable o Ma Estrella.

Estos cinco patios son un descenso a las profundidades de la oscuridad y, por tanto, un descenso al infierno dentro del infierno. Conforme los presos avanzan hacia un nuevo patio en realidad están descendiendo para posicionarse aún más cerca del propio demonio, y es en esa oscuridad donde reside el Maloso de Rigo y, realmente, la Innombrable de todos, pues Ma Estrella es el bien-mal. Es la diosa que protege al violador, al asesino y al pederasta, pero también es la diosa que arremete contra el poderoso. Como bien predican el Juez y el Prefecto, la Innombrable es la diosa de los pobres y de los indígenas, la diosa del pueblo.

Asimismo, ya hemos aludido anteriormente a la atmósfera lovecraftiana y dantesca que imagina el autor dentro de los cinco patios, un lugar en donde habita un microclima de peste y podredumbre, como la celda del quinto patio en el que han escondido a Santiesteban:

> Él está viviendo en la mierda. Esa mierda que apesta y se acumula en una esquina de la celda. Todo es mierda todo es mierda. El orín es otra cosa. Se lo hace en sus pantalones. El líquido tibio entre sus piernas. Cuando puede orina entre sus manos para beberse la sustancia amarillenta. Él huele a orín, la celda huele a orín y mierda, y qué importa. Eso es lo que dice, lo que trata de decir. Se mete las uñas a la boca y se las muerde. (254-255)

Nuestro autor fabrica una sensación propia de terror dentro de *Los días de la peste*, con un lenguaje sublime llega a rozar la locura y la psicopatía a través del estilo lingüístico, demostrando con personajes tales como el Loco de las bolsas o Rigo un submundo de tinieblas y locura. Todo es sangre y peste en la historia pazsoldiana, además de estar acompañado por un clima gótico que llega a ser barroco cuando los personajes se refieren a la diosa como un demonio combativo. En esta línea, los murciélagos, las ratas y los insectos nos llevan a pensar en la obra de Poe, en su terror y en la angustia de lo sobrenatural frente a un arco fantástico que dibuja el autor por encima de las posibilidades de lo real.

El lector desconoce las normas porque se presenta frente a un mundo desconocido, un mundo no real que no existe. Poco a poco empieza a encontrarse frente a sucesos que la razón le impide entender, como las conversaciones que Rigo mantiene en la celda de los Silbidos, una celda presuntamente vacía, presuntamente habitada por

seres fantasmales: «Admítelo, gritó Marilia, esa almohada no fue piadosa. / Admítelo, insistió el Mayor, mereces la cárcel. […] la voz se quebró, el dúo lo hiciste trío, la unidad se fue. / Desaparecieron y entendimos que todo el tiempo habíamos estado hablando a solas con el Maloso» (238). En este sentido, el autor recrea nuevamente un efecto fantástico jugando con el elemento añadido fantasmal. El terror y lo sobrenatural convierten a esta obra en una novela fantástica que esconde entre sus personajes una novela maravillosa y alegórica que en algún momento, desde nuestro punto de vista, llega a rozar lo extraño. Sin embargo, el hecho de que las pruebas del laboratorio no hayan sido concluyentes y el hecho de que se presuponga que el virus provenga del murciélago no son más que simples presuposiciones. De ahí que el autor esconda en los murciélagos todo el misterio de la obra.

El autor recrea de manera consecuente una cripta infernal entre los muros de la Casona, donde cada celda representa una caverna tenebrosa en las profundidades del infierno. La sangre, el humo, el fuego, la violencia, las violaciones, las enfermedades, el virus, la peste, la fiebre, la mierda, el orín, los vómitos y la desgracia son los síntomas graves y claves de un dibujo infernal sobre un edificio de cinco patios que nuestro autor propiamente denomina la Casona en Los Confines de un Reino sin nombre, igual que su diosa. Este hecho nos hace pensar en la Estación El Olivo de *El lugar sin límites*, de José Donoso.

Al final Paz Soldán regresa una y otra vez al mismo punto: nominalizar significa dar poder, dar vida, creer. Por eso la diosa de los presos es referida por los no creyentes como la Innombrable, porque en el momento en que se nombra gana fuerza, de ahí que cuanto más crea la gente en ella, más fuerte se hace, más poder arraiga dentro de ella y dentro del pueblo.

Ma Estrella se basa también en el Tío (Paz Soldán, 2017), el dios mitológico de las minas bolivianas que representa al dios del submundo, el dios del averno, el dios-diablo, es decir, el bien-mal. Ma Estrella es también el Tío porque los presos pueden rezar a la diosa siempre y cuando recen antes al dios católico. En este punto, Paz Soldán introduce el personaje del Cura para combatir a la Innombrable, un personaje practicante del culto católico que opina que el poder de la diosa no es más que el poder del demonio, aunque el mismo personaje llega incluso a dudar.

Como ya hemos visto, el culto a Ma Estrella se lleva a cabo a partir de los templos improvisados dentro de la Casona y en los templos fuera de ella, al igual que en el Crematorio. Este lugar último es donde Mayra y Dobleyú creman a los muertos mediante el ritual de cremación. Aunque cuando toman el Crematorio, deben improvisar los rituales en la prisión, como el ritual improvisado que se lleva a cabo tras la muerte de Lya.

Así pues, hay una tradición importante dentro de los creyentes de la Innombrable, cuando el alma de los cuerpos desaparece, ya que antes de cremarlos, los sacerdotes limpian los cráneos y los pintan de rojo. Esta será una forma de acercarse a la diosa: «Ma Estrella tenía un pacto con los asesinos los pobres los animales, de ellos extraía su fuerza, yo acumulaba esos cráneos porque cada uno nuevas vidas, protección para el futuro» (94). Además, una de las formas de rezar a la diosa era la plegaria de los cincuenta y ocho nombres.

Esta ritualidad de elementos hacia la diosa nos hace pensar en lo real maravilloso que esconde *Los días de la peste*, cómo la tradición indigenista se oculta tras la magia y la maravilla pazsoldiana más carpentieriana:

> La hospitalidad de Mayra, el cariño de Dobleyú, las paredes de la choza tachonadas de cuadros de Ma Estrella, a veces maternal otras con un cuchillo entre los dientes o ñakeando con un cadáver, cada imagen con un vestido diferentes, desde los negros austeros hasta los chillones y carnavalescos, los pájaros cantarines posándose en el techo de hojas de palmeras. […] con suerte podía verla aparecer a la madrugada, nunca me tocó pero igual. (95)

Además, es importante tener en cuenta cómo Ma Estrella es representada, pues todos los no creyentes la recuerdan como la Innombrable que tiene un cuchillo entre los dientes. Es una diosa de la venganza. Por esa razón los poderosos temen a la diosa, tienen miedo de que tarde o temprano se rebele contra ellos, por eso la combaten, por eso finalmente el Juez decide prohibir su culto, para tener a los seguidores de la Innombrable atados. Sin embargo, lo real maravilloso surge entre las cenizas como si los cráneos pintados de rojo invocaran a la diosa para propagar una plaga dentro de la prisión y convocar así los días de la peste.

De este modo, la peste llega de forma inmediata, cuando se activa la prohibición del culto. Es entonces cuando los poderosos demuestran a los presos que no deben olvidar quién tiene el poder en Los Confines. No se hace referencia durante toda la obra

a ninguna región en concreto, todo es referencial en la obra cuando se trata de afuera de la prisión. Las únicas referencias exteriores son las del Reino y las del Presidente, aparte de las demás referencias gubernamentales como el Ministro o los demás poderes.

Es importante el papel que juega el Comité contra la Superstición, un comité creado para combatir cualquier tipo de miedo hacia el bienestar del país. En este caso, la diosa se convierte en el mayor de sus problemas. Aunque finalmente el comité termina desapareciendo, pues la diosa es demasiado poderosa como para controlarla.

Aun así, los poderosos buscan que no se produzca un cambio de poder, de ahí que se decanten por prohibir el culto. Sin embargo, precisamente lo que no quieren conseguir es lo que consiguen prohibiéndolo. Lo que se esconde bajo un régimen socialista, es decir, «libertad pero sin exagerar» (13), termina convirtiéndose en un régimen dictatorial que ellos mismos provocan. El Presidente no quiere revueltas ni huelgas ni manifestaciones, él quiere que todo esté controlado; no obstante, dentro de Los Confines lo único que se consigue es un levantamiento motivado por la libertad de culto.

En el espacio de la obra nos encontramos con una burbuja gubernamental en la que la Casona ocupa el centro neurálgico de la novela. Los poderosos plantean una posibilidad utópica, pero obviamente es una idealización utópica: la prohibición de un culto genera un desorden, un desequilibrio. Rigo es capaz de ver este desequilibrio natural y aunque él se refiera al desequilibrio como el resultado del mundo hacia la muerte de Marilia, en realidad podemos aludir a este desequilibrio como un efecto total de la obra, llegando a entenderlo como un karma superior. De esta forma, el carácter budista del personaje sirve para entender el orden natural de las cosas: «Lo dice la Exégesis. El yo es un pueblo. Usted es un nosotros. Y los nosotros, juntos, formamos la gran comunidad. Esa gran comunidad no puede funcionar si cada nosotros no está bien» (66), por ello se debe encontrar el equilibrio para que todo funcione como tiene que funcionar, «porque los cuerpos se encontraban, por más que ya no vivieran en la misma realidad. Volvería el equilibrio. Esa era la iluminación a seguir» (67).

Asimismo, existe un encontronazo entre dos polos utópicos que a la vez son opuestos, el bien contra el mal, el ying y el yang enfrentados en un único punto sobre la tierra. Los cultos de los dioses marcan el equilibrio en la Casona y en Los Confines, pero la actitud arremetedora de los poderosos y el intento de visionarse por encima del

orden del mundo consigue romper el orden y el bienestar. Entonces los dos polos se chocan y se convierten en el paraíso perdido en donde el mundo entero paga las consecuencias de los pecados cometidos, como si el hombre y la mujer fueran expulsados del Edén sin ni siquiera haber probado la manzana prohibida.

Entonces el espacio terrenal se convierte en un universo distópico y en un infierno sobre la tierra en donde el mal reina y la oscuridad también. La plaga azota a la Casona y los días de la peste se transforman en un tiempo infinito que se propagará por el mundo, tal y como ya hemos visto, pues al final Antuan no termina su trabajo de imaginería y la Casona es tomada por los poderosos.

En cierta medida, la existencia de la Innombrable y de Dios marcaba el equilibrio; no obstante, el hecho de haber negado a la Innombrable desencadena el mal sobre la tierra, porque para los católicos significa haber negado al propio Lucifer, llegando a producirse el Apocalipsis y el día del juicio Final antes de que la diosa acabara con la Casona. Además, el Tiralíneas se refiere al mal que aflora el lugar como la Entidad; aun así, Santiesteban habla de un dios siniestro cuando se encuentra en el quinto patio, en el infierno de la Casona, aunque él no lo sabía: «Las primeras horas, distinguía el crujir de unas garras contra la tierra y creía que se trataba de un topo escarbando en la profundidad, abriendo campo para que del subsuelo surgiera un dios siniestro» (254). Sin embargo, es interesante la celda de Santiesteban, pues se transforma una sinécdoque perfecta del infierno vivido fuera de esta, y él así lo entiende: «El cubo, esa celda, puede que sea solo un resumen del infinito que acecha ahí afuera» (254).

Por todo ello, el Gobernador finalmente decide respetar de nuevo el culto a la diosa, ya que nunca es demasiado tarde. Antuan tiene vía libre para retomar su obra, el levantamiento de la escultura de la diosa. Por otro lado, ya habían terminado pagando todos por pecadores, incluido el Gobernador, quien violaba a Lya todas las noches antes de que se fuera a vivir con el Tiralíneas. Este decidió dar un golpe de estado dentro de la Casona instaurando así sus propias leyes, pues como bien dice el personaje, la Casona es un mundo dentro de otro mundo: «Había un pliegue del tiempo y el espacio en ese lugar» (299). Por tanto, todos los personajes son condenados por sus pecados, hasta los más esperanzadores, pues nos enfrentamos a un elenco de personajes caídos del tiempo, y el Gobernador lo sabe ver cuando se refiere a los sucesos del lugar como un pliegue

de lo real. Fuera del mundo en el que se encuentra la Casona, se produce una alteración que transforma lo finito en infinito. De este modo, el autor nos presenta una visión existencialista en el que el ser humano arrastra consigo mismo a sus dioses, a sus creencias y a sus mitificaciones para vivir o morir en un tiempo sin espacio y viceversa.

Se crea en la prisión el estado de anarquía cuando la peste aflora entre sus muros. No solo es destacable el comportamiento que ejerce el Gobernador con respecto a las operaciones exteriores, sino que es importante cómo el magnate de la Casona, Lillo, consigue las armas del lugar gracias a la ayuda de Vacadiez, quien venderá su alma al diablo por salir de allí, aunque nunca termina de salir. Lillo levanta un muro y sus guardiolas defienden su personaje a pesar de que todo se esté viniendo abajo. La anarquía reina por tanto en el lugar, llegando a perder el Gobernador todo su poder allí dentro, aunque muchos de los presos, como el Tullido o el propio Gobernador, pensaran que nunca llegó a tener poder sobre ellos, pues Lillo siempre hizo con él lo que quiso.

En este sentido, al hablar de anarquía negamos la evidencia clara de una utopía y de una distopía (Marcuse, 1986), pues no existe posibilidad de salvación dentro de la anarquía. Para encontrar el camino salvable, debe de existir previamente una comunidad, como opina el personaje de Rigo; sin embargo, al llegar la peste y, tras la caída de la Casona, el submundo que reina en la prisión es el de un clima infinito e insalvable. Se trata nuevamente de dicho pliegue, ni siquiera de un proyecto, de ahí que se proceda a la intervención de la Casona, pues se reinventa una y otra vez el mal dentro de los muros de la cárcel y los personajes no hacen más que caer y caer en un pozo sin fondo que es el infierno sobre la tierra en el que agonizan nuestros personajes.

La diosa no perdona y por eso arrasa con los días de la peste. Igual que el episodio de la Biblia en el que Moisés revela las diez plagas de Egipto que su dios ha desatado contra Egipto, la Innombrable lo hace contra la Casona. Asimismo, no importa cuánta gente le haya rezado o cuánta gente deje de hacerlo, entra en juego un virus desconocido que acaba con todo a su paso de manera imparable. En este sentido, cabe destacar el contacto directo que mantiene Rigo con su dios, que también es innombrable, aun reconociendo que se refiere al dios de la naturaleza, al dios de los hombres, de los animales y de los insectos. Este busca continuamente el equilibrio, busca acabar con el mal para hacer el bien. Por otra parte, también es importante el papel de Antuan, el carpintero, pues este al final del libro busca devolver el culto a la diosa culminando con

su proceso creativo de la estatua, pues no sirve solo con levantar el culto, hay que adorarla. Aunque no termina de construirla, por lo que se avecina el día del Juicio Final más allá de la Casona.

La peste es esa enfermedad culminante que acaba con el pueblo de los hombres sobre la tierra, un virus mortal que azota y construye una sociedad infernal e insalvable. En este sentido, podemos ver el carácter maldito de la peste a través de las descripciones que el autor relata en la obra, desatando el virus dentro de una prisión. Por ello hace alusión al malditismo de Lovecraft para confeccionar una historia terrorífica con unos personajes caídos en el tiempo y en el espacio. La Casona puede ser entendida como una sala de torturas en donde los personajes demoníacos prefieren quedarse en lugar de escapar, pues al final los únicos que quieren escapar son los creyentes, aquellos que a pesar de todo ven una salida posible al final del túnel.

La historia queda construida como una utopía fantasmal o como una historia de fantasmas en la que el símbolo sobrenatural cubre cada una de las páginas de la novela. Por lo que también se hace notar una clara influencia de la obra de Poe, pues la oscuridad es uno de los elementos más recurrentes en la Casona, sobre todo en el quinto patio. Sin embargo, es interesante cómo el autor propaga su peste a partir del índice secundario de sus murciélagos. El wawa de Saba se puso a jugar con la sangre de murciélago y este contrajo la enfermedad y poco a poco fue propagándose el virus. Por lo tanto, el murciélago representa la muerte y siendo cada uno de los elementos tenebristas como la sangre o la podredumbre metonimias fragmentarias del propio malditismo.

En esta línea, el murciélago es el animal infernal, un símbolo del más allá que busca hacer de la prisión su hogar más temido. La mascota del demonio es el murciélago y en lugar de la rata este propaga todo el mal sobre la prisión para que la diosa pueda desatar su ira sobre su negación. La Innombrable es la peste, es el tiempo y el espacio, es el mundo entero. Eso los creyentes lo entienden, aunque Rigo advierta que ese mundo solo forma parte de otro mundo mucho más grande, aunque a pesar de todo, Ma Estrella siempre se ha encontrado por encima de todas las creencias en el lugar más temido de la tierra: «Sobre el agua está el cielo y en el aire el universo, olvida el aire y el agua, todo es Ella. Mira, este mundo y el otro mundo son ella: no hay otra cosa y, de haberla, también es Ella» (291).

De ahí que en el fondo solo podamos hablar de una única utopía sobre la Casona: la de Ma Estrella. Los únicos deseos de Ma Estrella son los utópicos posibles, pues a pesar de que los presos busquen un idilio salvable a partir de la diosa o de que los hombres poderosos intenten salvarse a través de su Dios acabando con la Innombrable, finalmente el único sino alcanzado es el de Ma Estrella. Lo único que consigue el ser humano es la distopía, un resultado posible y real de lo que le esperaba desde el principio al hombre, quien no le queda más remedio que asumir su papel en el mundo y contemplar la desgracia que él mismo ha causado en el paraíso perdido. Ma Estrella en este destino oculto termina por ocupar el papel de dios vengador para desatar su ira contra el hombre, a quien le había dado toda su protección y todo su mundo de culto. Finalmente, la diosa consigue su objetivo: desatar la peste sobre la tierra, pues su destino no deja de ser la venganza sobre el hombre blanco.

Por lo tanto, la transmigración de los cuerpos vuelve a ser en la novela de Paz Soldán un elemento importante dentro de su narrativa simbólica. Este hecho recrea un ambiente de lo real maravilloso en lo más profundo de la historia. Su universo aquí funciona como una mezcla nuevamente entre el culto religioso entre distintas creencias y la colonización entre civilizaciones, en donde los poderosos representan los colonizadores y los prisioneros los colonizados. De esta forma, el símil es mucho más espectacular que nunca, negando toda salvación posible a sus personajes dentro de una prisión en lo más profundo del lugar.

De ahí que podamos referirnos a la novela como una utopía infernal en la que su protagonista es la propia Casona, donde una novela coral circunda entre sus muros construyendo la arquitectura de una historia condenada, que será salvada estricta y únicamente por el culto de la Innombrable.

Edmundo Paz Soldán culmina con *Los días de la peste* todo un proceso creativo en el que ha aprendido a jugar desde sus inicios con el eco de una utopía idílica que nunca ha llegado a funcionar. La novela de la Casona no deja de ser un ejemplo más de sus intentos fracasados de construir un lugar perfecto que arrollaría cualquier idilio inventado fuera del elemento añadido imaginado. Una estela narrativa que arrastra desde *Río Fugitivo*, en *Los días de la peste* vuelve a presentar una desilusión distópica por encima de las posibilidades de la Innombrable, pero muy por debajo de las posibilidades de todo ser humano con vida.

4.7 VALORACIONES FINALES

Nuestro objetivo en este punto era demostrar que la obra de Edmundo Paz Soldán funciona como una alegoría perfecta de la evolución que ha seguido la ciencia ficción mediante: la crítica interior utópica con *Días de papel* y *Alrededor de la torre*; su propia ciudad distópica imaginada con *Río Fugitivo*, *Sueños Digitales*, *La materia del deseo* y *El delirio de Turing*; un camino alternativo hacia la política con *Palacio Quemado*; la creación de un universo literario total a partir de la trilogía del mal con *Los vivos y los muertos*, *Norte* e *Iris*; y el culmen de su novelística donde recoge todo lo anterior y mucho más en *Los días de la peste*.

Edmundo Paz Soldán es uno de los narradores más importantes en lengua española de este siglo XXI. Así pues, ha optado desde un primer momento por una experimentación y una innovación en el paradigma literario. Desde sus primeros cuentos hasta su última novela pasando por sus ensayos vemos en su prosa una genialidad creadora que va más allá de los propios simulacros.

A este respecto, la primera de las cuatro hipótesis, la crítica interior utópica, se ha visto reflejada en la novela juventud, a saber: *Días de papel* y *Alrededor de la torre*. Estas dos primeras novelas fueron características de una disputa por la crítica nacionalista. La crítica boliviana se enfrentó a *Días de papel* con el argumento de que el autor no conocía la tradición nacionalista y, por lo tanto, Bolivia no estaba en sus palabras (Paz Soldán, 2004). Su primera novela trataba sobre la guerra militar vivida en su país natal entre 1964 y 1982. Esto le llevó a escribir *Alrededor de la torre*, su novela boliviana, trazada desde el racismo, pero no con el fin de combatir a la crítica del país, sino para dar su propia visión de Cochabamba mediante el elemento añadido vargasllosiano (2000).

La segunda de las cuatro hipótesis hace referencia a la creación de una distopía personal: Río Fugitivo. Este universo narrativo se convertirá en la Santa María pazsoldiana creando una atmósfera propicia para lo muerto, lo violento, lo caótico, lo desesperado, lo angustioso, lo sucio, lo oscuro, lo ominoso, lo infernal. Sus personajes caerán en el vacío del tiempo y el espacio para cuestionarse su propia existencia más allá del terreno físico y más allá del terreno espiritual. En este sentido, Río Fugitivo es una sinécdoque del mundo, una parte por el todo, una representación contaminada e insalvable de una sociedad pasada, presente y futura. Asimismo, la ciudad de Río

Fugitivo es la protagonista de *Río Fugitivo*, *Sueños Digitales*, *La materia del deseo* y *El delirio de Turing*. En *Río Fugitivo* juega con la metaficción en la que él mismo es Roby, un adolescente que está formándose como escritor y como parte del mundo adulto. Es una novela de formación que enfrenta su universo personal y su universo infernal. Por ello, Roby crea la ciudad de Río Fugitivo como destino utópico de lo real, si él no podrá cumplir sus sueños, por lo menos podrán cumplirse a partir de sus personajes. En *Sueños Digitales*, Río Fugitivo deja de ser una utopía, pues demuestra nuestra teoría de la imposibilidad utópica, nada podrá salvar el camino de los hombres fuera del mundo real, por eso Río Fugitivo in medias res se convierte en la ciudad distópica imaginada. Vuelve a jugar aquí nuestro autor con el elemento virtual, consiguiendo un resultado igual de onírico como el que envuelve a Sebastián, un diseñador gráfico que se ve superado por su propio universo y necesita huir del monstruo que le persigue, creyendo formar parte a su vez de un simulacro en el que él mismo deja de ser ya real. Esto le lleva a ser un producto igual de virtual que el resto de sus imágenes. En *La materia del deseo* vuelve al corte realista para escribir sobre la globalización y los deseos del pasado, del presente y del futuro. Pedro Zabalaga vuelve a Río Fugitivo para reencontrarse con su propio ser, en busca de la materia que el deseo le ha robado. Refleja aquí su primera intención *mcondiana* de crear un universo global dentro de un territorio ilusorio y utópico como es Latinoamérica, pues el continente entero forma un país (Fuguet y Goméz, 1996). Busca por primera vez su dicotomía Norte y Sur representando así su parte más utópica y distópica del hombre dentro y fuera de Río Fugitivo. En *El delirio de Turing* regresa de nuevo a la proyección simulada en el Playground, un videojuego de simulación en el que se pierden los personajes de esta novela, representando así los cimientos y las profundidades de la propia ciudad de Río Fugitivo. Si en *Sueños Digitales* indagaba en los arquetipos de una ciencia ficción prematura, con *El delirio de Turing* muestra su interés por los grandes autores del canon como son Neal Stephenson o Philip K. Dick, dando a conocer su interés por la virtualidad de los tiempos y de los espacios convertidos pues en un leitmotiv itinerante dentro de su sexta novela.

En la investigación de nuestra tercera hipótesis nos encontramos con *Palacio Quemado* y un camino alternativo hacia la política. En este punto de su novelística, Paz Soldán crea una excepción política distópica más práctica que crítica. El escritor boliviano demuestra aquí ya un interés por alejarse de la geografía de Río Fugitivo

analizando los momentos previos que vivió el país boliviano a la toma de posesión de un presidente indigenista en la sociedad contemporánea. Queda enmarcada la novela en un cuadro de política social en donde el propio Palacio se convierte en el protagonista de la historia, pues toda la historia se extiende por encima y por debajo de sus cimientos. Si en Río Fugitivo sus protagonistas veían la política desde fuera, en este caso, el protagonista de la obra la observa desde dentro.

Ya en el planteamiento de nuestra cuarta hipótesis, situamos la creación de su trilogía del mal, o lo que el autor ha denominado trilogía de la violencia estadounidense (Paz Soldán, 2017). Dicha trilogía queda conformada por *Los vivos y los muertos*, *Norte* e *Iris*. En las tres el verdadero protagonista es el mal, junto la violencia, en ellas sus personajes luchan continuamente por traspasar las fronteras (y los límites) entre la vida y la muerte en la tierra y en el más allá. La primera novela trata sobre la violencia en el mundo adolescente en el país norteamericano de Estados Unidos. El mal se encuentra en cada acto violento que protagoniza cada uno de sus personajes, igual que lo hace el odio, la locura, la tristeza o los celos. Al final se encuentra el lector frente a una dicotomía marcada por la vida y la muerte en la que el amor, la madurez y la amistad serán las causas principales de la vida y todo lo demás oscurecerá el lado oculto de la muerte. Por otra parte, *Norte* ocupa el papel de lo global como utopía del futuro. En este sentido, funciona como una temática directa de su predecesora. El esqueleto de su historia hace un repaso de la vida por los personajes latinoamericanos perdidos en la inmensidad de los Estados Unidos, personajes maltratados mediante la violencia de la frontera entre México y Estados Unidos. Asimismo, si la trilogía es una formación continua del ingrediente violento, *Norte* representa el paso evidente entre la madurez y la vida adulta. Por último, *Iris* simboliza el final de un camino en la novelística del autor, pues su obra marca además un hito en el estudio de nuestra tesis doctoral. Es la obra que culmina con la trilogía del mal, pero también es la obra en la que se concentran todos sus intereses narrativos y novelísticos relacionados con el género de la ciencia ficción y, concretamente, con el universo utópico y distópico del hombre. Paz Soldán viaja a Iris para enseñarnos la violencia de la colonización de una isla aborigen. Los imperios más fuertes del mundo juegan su papel en la isla de Iris en donde la raza y la religión serán los referentes principales del proceso. El autor boliviano crea todo un motivo mítico dentro de la novela, enfrentando además dos sociedades distintas: los irisinos y los de

Afuera, ambas atraídas por el dios Xlött, una creencia que conducirá su propio territorio hacia un destino utópico en el que los de Afuera no tienen cabida.

Por último, Los días de la peste confirma lo acaecido hasta el momento: que Edmundo Paz Soldán es una de las voces más creativas entre los nuevos autores latinoamericanos. Con su novela de Los Confines muestra a sus lectores un efecto fantástico en el que lo siniestro y lo ominoso llegan a formar parte de las entrañas de la Casona dentro y fuera de la atmósfera lovecraftiana y dantesca. Esta Casona es la prisión protagonista de la novela, más allá de Río Fugitivo, más allá del Palacio Quemado, más allá de Iris, la cárcel es la protagonista de un reino de anarquía que prima por encima de todas las cosas. Nadie querrá abandonarlo, pero todos querrán tomarlo. De esta manera, crea el autor de *Iris* un paraíso perdido sobre la faz de la tierra, rodeado además por un pueblo marginado que no hace sino perderse en las profundidades de lo extraño y lo maravilloso una y otra vez en el camino después del fin.

CONCLUSIONES

5. CONCLUSIONES

Ya ha pasado lo peor.
Esto no es nada.
(Paz Soldán, 2017: 325)

El camino hasta ahora ha sido largo pero intenso. Lo que empezó como un mundo de fantasía enraizado en la ciencia ficción ha resultado ser un abanico universal de posibilidades, más allá del canon –Isaac Asimov, Stanislaw Lem, Ray Bradbury, Philip K. Dick, Ursula K. Le Guin, etc.– y más allá de los clásicos –Mary Shelley, Julio Verne, Edgar Allan Poe, H. G. Wells, Edward Bellamy, etc.–. Latinoamérica existe y, por ende, también la invención de sus autores en el mundo del género narrativo abarcado. La utopía no ha sido el único elixir que ha permitido al pensador del continente seguir adelante, con paso firme y buena letra, pero siempre hacia delante. Los mundos posibles e imposibles que han habilitado nuestros creadores hacen que el imaginario latinoamericano simule el infinito en el sendero de baldosas amarillas llegando a representar todo un sumatorio de imágenes de Aleph. Edmundo Paz Soldán retoma con brillantez la estela que comenzó Jorge Luis Borges y en la que muchos otros autores han participado, como Adolfo Bioy Casares, Carlos Gardini, René Rebetez, Ángel Arango, Juan Rulfo, etc. El autor boliviano crea sus propios universos distópicos para terminar en el espacio narrativo de lo sobrenatural, cruzando territorios de ciencia ficción y ambientando geografías de terror. Su novelística es una muestra total de que la fantasía siempre ha estado viva en la literatura latinoamericana.

El objetivo principal del estudio era analizar todas y cada una de las novelas de nuestro autor para visionar un panorama global de la ciencia ficción y la utopía así en su obra como en la literatura contemporánea en América Latina. No sin antes analizar el género de la ciencia ficción desde sus antecedentes hasta hoy para valorar más de cerca la importancia del concepto de utopía en su relación inmediata con el género. Asimismo, después del análisis global, ha sido relevante continuar un desarrollo efectivo similar aplicado al campo literario latinoamericano. Mediante un método hipotético-deductivo se ha llevado a cabo el estudio, partiendo siempre desde una premisa general que nos fuera conduciendo a un resultado particular.

En este sentido, nos hemos centrado en los objetos concretos para un mejor desarrollo de nuestro estudio, habilitando una clasificación superior dedicada a los

objetivos generales y enlazando los puntos secundarios a sus objetivos concretos, la indexación se halla dividida por bloques temáticos: estudio de la ciencia ficción, estudio de la ciencia ficción latinoamericana y análisis de la novelística del autor.

En esta línea general, habría que dilucidar los objetivos concretos que planteamos en la introducción, cuyos precedentes nos servirían como hipótesis para nuestro estudio.

El primer objetivo ha sido plantear una definición propia que fuera capaz de presentar el concepto de ciencia ficción a partir de un desarrollo histórico que indagara sobre la evolución que ha vivido a lo largo de los siglos. Asimismo, su definición ha sido muy buscada necesariamente desde hace tiempo (Abraham, 2017: 283). En nuestra tesis doctoral, hemos indagado su huella en la literatura desde las primeras creaciones artísticas hasta el presente y hemos detectado el elemento sobrenatural, fantástico y desconocido desde sus inicios: el poema de Gilgamesh (*ca.* 2500-2000 a.C.), el *Libro de los muertos* egipcio (*ca*. 1550-50 a.C.), la *Odisea* (*ca*. s. VIII-VII a.C.) de Homero, el *Timeo* (*ca.* 360 a.C.) de Platón o el *Icaromenipo* (s. II) de Luciano de Samosata. Por ello, hemos clasificado la historia de la ciencia ficción a partir de dos puntos importantes: la primera obra publicada como tal de ciencia ficción y la creación del concepto. Así pues, la primera novela publicada fue *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818) de Mary Shelley y la creación del concepto vino de la mano de Hugo Gernsback en 1926. Por tanto, antes de Shelley, podemos hablar de prehistoria de la ciencia ficción (Barceló, 1990; Hernúñez, 2012); entre Shelley y la creación del concepto, podemos hablar de ciencia ficción primitiva (Ferrini, 1971; Scholes y Rabkin, 1982; Luckhurst, 2005); y después de Hugo Gernsback, podemos hablar de ciencia ficción moderna (Scholes y Rabkin, 1982), aunque dentro de esta habría una distinción mucho mayor: Edad de Oro, Edad de Plata, Nueva Ola, *cyberpunk*, *postcyberpunk*, retrofuturismo y ramificaciones varias que se siguen ampliando hasta el día de hoy, tales como el *steampunk*, el *biopunk*, el *dieselpunk* o el *clockpunk*.

De esta manera, nuestro análisis del concepto radica en una serie de factores internos y externos que son los que definen verdaderamente el género:

1. La visión distópica a través de la cual se crea un ambiente tenso entre el espacio y los personajes.

2. La narración científico-técnica que fomenta una lectura más especializada dentro del campo de estudio.
3. La visión filosófica que nos da el autor, en su mayoría, por el sistema social del microcosmos narrativo o por el sentimiento existencialista de sus personajes.
4. Futuro ficcional apocalíptico o postapocalíptico, aunque puede datarse tanto en un tiempo pasado, presente, futuro o, incluso, hipotético, en un espacio tanto real como irreal, cuya línea espacio-temporal puede llegar a ser fácilmente alterable (o no).
5. Representación de un personaje protagonista (individual o colectivo) que tiene que romper con todo si quiere cambiar la situación de las cosas.
6. El sino de la historia en la mayoría de las situaciones va a depender de la relación existente entre la conciencia social individualizada que reside en el protagonista y la preocupación política (o politizada) de un ente superior (el antagonista).

En definitiva, en opinión de Pollux Hernúñez (2012), no nos queda sino defender el género de la ciencia ficción como «otra forma, más moderna, de reflejar en la literatura la misma ansia que siempre ha sentido el ser humano por lo sobrenatural, la magia, la mitología, lo fantástico» (29).

Por otra parte, nuestro segundo objetivo ha sido demostrar que el desarrollo que ha seguido el concepto de utopía a lo largo de su historia se puede dividir en tres periodos fundamentales, a saber: etapa clásica, etapa distópica y etapa política. En esta línea hemos decidido argumentar su cometido clasificando las tres etapas de su historia en: utopía, distopía y futurismo. En el primer escalafón entendemos el concepto de utopía como un no lugar deseado por la humanidad o el estado de felicidad inalcanzable para el hombre. El concepto como tal nacería en 1516 con la obra *Utopía* de Tomás Moro, aunque la idea ya se desarrollaría en los diálogos de Platón. Desde los teóricos más importantes –Manheim (1966), Dahrendorf (1971), Durkheim (1982), Marcuse (1983)– argumentamos la existencia de lo utópico desde su nacimiento verídico en el Renacimiento con Moro, Bacon o Campanella para plantear la utopía como realidad o idealidad. Lo cual nos lleva a entender la utopía en clave novelística, ya que la utopía se convierte en el pilar argumental de todas las obras de ciencia ficción y en el

pensamiento fundador civilizatorio de una sociedad. Por ello, en un principio se tomó la utopía como paraíso; aunque más tarde sería entendida como una idealización no realizable, por eso se trataría la utopía como paraíso perdido, es decir, como infierno o distopía.

En este sentido, la distopía es la atracción de la fuerza negativa, el resultado real de transformar la idea utópica en posibilidad o el sueño convertido en pesadilla. Lo vimos en Orwell (2011) y lo vimos en Zamiatin (2009). Esto significa que las manifestaciones utópicas que estamos tratando no son sino los pasos previstos de todo proceso utópico. López Keller (1991) se refiere a un primer rechazo hacia la utopía, que conduce a una desaparición evidente de la creación utópica, lo cual lleva al surgimiento de la distopía. De ahí que pensemos que todas las historias del género conducen a un final aterrador, pues aun partiendo de un comienzo idílico termina truncándose.

Por ello, la utopía como política social es la explicación de toda la organización sobre la que se sustenta el orden de la ciencia ficción. En esta estela, tratamos la aplicación social y real de lo utópico y distópico del hombre más allá de sus posibilidades. Por esta razón hablamos de un tiempo y un espacio futuros que podrán salvar al hombre sobre la tierra: utopía como futurismo. De esta forma, podemos llegar a entender que la idea de un futuro condenado existe en el género debido a las políticas sociales que se adopta en el gobierno de las tramas, hasta que alguien se rebela y consigue de nuevo el libre albedrío de las cosas. Por lo tanto, una buena forma de entablar relación con el fenómeno utópico es la política social y, por ende, la crítica, pues como decía Isaac Asimov (1981): «Una “historia de utopía” requiere dos cosas: un sentimiento de encono contra la sociedad tal como existe, y la esperanza de que exista algún esquema o artilugio definido que podría conducir a una sociedad ideal, si fuera aplicado» (198).

Nuestro tercer objetivo ha sido concretar y evidenciar el crecimiento de la ciencia ficción contemporánea a partir de cuatro pilares fundamentales: futurismo, fantasía, realismo virtual y existencialismo. El futurismo siempre ha sido una característica más que evidente en la ciencia ficción, desde su prehistoria en adelante. Pero es en la novela de Mary Shelley en donde empieza a percibirse el nuevo paradigma narrativo. Con el paso de los años el concepto futurista ha ido evolucionando; sin embargo, es en nuestro presente cuando ha llegado a su máximo esplendor, hasta

superarse cada día un poco más. Al fin y al cabo, la sociedad vive hoy el pleno apogeo de las nuevas tecnologías, mediante «una combinación de misteriosas fuerzas de la nueva tecnología y la nueva competitividad global» (Bauman, 1999: 13), pues sin duda la inclusión del hombre contemporáneo en la nueva era vino marcada por la creación del ordenador y la evolución de la globalización.

La fantasía siempre ha sido otra de las características fundamentales en la ciencia ficción, pues nunca se han sabido concretar los límites de la fantasía ni los límites de la ciencia ficción. En nuestro estudio defendemos la teoría de Todorov (1981), quien argumenta que la ciencia ficción es una ramificación del género fantástico, siendo esta considerada un subgénero de la misma. Así pues, el teórico búlgaro defiende que la fantasía es «la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente normal» (19). Por lo tanto, es la sensación de terror o lo que convierte al texto en fantástico, pudiendo ser extraño (si no se necesitan nuevas leyes para explicar el fenómeno sobrenatural) o maravilloso (si se necesitan nuevas leyes).

El realismo virtual se ha convertido en otra característica clave dentro de la ciencia ficción moderna. La tecnología ha llegado a tal extremo que forma parte esencial de nuestro día a día. La sociedad del presente busca constantemente la información y la comunicación a través de la imagen. Este hecho ha generado en el escritor contemporáneo un cambio de perspectiva a la hora de crear y a la hora de escribir, de ahí que hablemos de adaptación, produciéndose un cambio de paradigma como en la época de la Modernidad, «de las relaciones incorpóreas de la cámara [al] cuerpo humano» (Crary, 2008: 35). Por ello, es importante trazar el cambio de significación más allá de la teoría de los simulacros, donde se plantea la sociedad como una simulación (Baudrillard, 1978), la cual pierde así toda unicidad y autenticidad posible (Benjamin, 2003). De ahí que se tienda a hablar de realidad virtual y de realismo virtual: la realidad virtual no deja de ser una simulación artificial de la propia realidad y el realismo virtual sería la búsqueda perfecta como instrumento en la narración de dicha realidad.

El existencialismo sin duda también ha sido una de las características más evidentes y esenciales en la ciencia ficción. La forma de ver las cosas dentro de las historias del género, del propio ser y del universo se convierten en una necesidad clave

o, simplemente, en un plano temporal imaginario. Asimismo, la mejor representación crítica de esta actitud angustiada, inexistente y vacía se encuentra en el antihéroe de la ciencia ficción. Se nos suele presentar como un espacio y un tiempo vacíos más allá del terrible desierto de lo real en donde la única salida abarcará la existencia del propio ser.

Nuestro cuarto objetivo ha sido la demostración de que Jorge Luis Borges fue el verdadero pionero de la ciencia ficción en el continente latinoamericano, de ahí que pensemos en el escritor argentino como en el padre de la ciencia ficción latinoamericana. No obstante, aunque no fue el primero, sí fue el que mejor consiguió arraigar el género.

Hay que recordar que en Latinoamérica, encontramos el elemento fantástico desde las leyendas precolombinas, pasando por los cronistas de Indias y los escritores coloniales. Sin embargo, no es hasta el Modernismo donde encontramos ya influencias directas del escritor argentino, como el nicaragüense Rubén Darío o el argentino Leopoldo Lugones. Andrea Castro (2003: 202) se refiere a la literatura de Lugones como una obra en la que la ciencia abre la posibilidad de un relato en la que ni siquiera ella misma tiene todavía cabida. Además, en esta época nos encontramos ya abundantes escritores, quienes todavía formulaban una ciencia ficción primitiva: el argentino Eduardo Ladislao Holmberg, el boliviano Eduardo Wilde, el ecuatoriano Juan Montalvo, el venezolano Eduardo Blanco, el mexicano José María Roa Bárcena o el brasileño Machado de Assis. Aunque fueron dos los escritores que revolucionaron el campo del género, previo a Borges: el uruguayo Francisco Piria y el brasileño Monteiro Lobato.

En la literatura universal existe un antes y un después, igual que existe un antes y un después si hablamos de literatura latinoamericana, igual que existe un antes y un después si hablamos de ciencia ficción. Ese punto de inflexión es el inventor de laberintos y el creador de mundos paralelos: Jorge Luis Borges. De esta forma, podemos referirnos al escritor argentino como palanca de cambio, a pesar de que su literatura no haya sido catalogada como ciencia ficción, puesto que en escritos como "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" (1940) llega a especular sobre dos temas centrales en la novelística de autores como Philip K. Dick, Ursula K. Le Guin o J. G. Ballard: la naturaleza cambiante de la realidad y la forma en la que cada ser humano la recrea (Chimal, 2009: 81). Aunque parte de la crítica hable de fantasía o de neofantasía al tratar la obra de Borges –Alazraki (1974), Rodríguez Monegal (1978), García Ponce (1964)–, nosotros entendemos que Borges es el gran maestro de la ciencia ficción latinoamericana, a pesar

de que Adolfo Bioy Casares fuera otro pilar de la época con su publicación previa de *La invención de Morel*, prologada además por el escritor de *Ficciones*.

Nuestro quinto objetivo ha sido plantear una visión panorámica de toda la literatura de ciencia ficción que nació después de Borges para estudiar cómo ha sido su evolución hasta la actualidad. En una primaria época D.B. empezarían a publicar los autores más emblemáticos del continente buscando la esperanza de la propia identidad a través del efecto maravilloso. A saber, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar, Alejo Carpentier, Ernesto Sábato, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Juan Rulfo, etc. Todos ellos, de una forma o de otra, traerían a colación una literatura del asombro que, de alguna manera, buscaría renacer la visión maravillosa que ya reflejaba Cristóbal Colón en sus cartas.

De esta manera, el escritor latinoamericano recupera así en el continente el terreno de lo asombroso, algo que el viajante europeo les había robado con las crónicas de Indias. Tanto lo real maravilloso como el realismo mágico le sirven para volver a sus orígenes, para regresar a su utopía maravillosa. De nuevo pueden volver a ficcionalizar el mundo sin tener que depender del extranjero. Los autores latinoamericanos dejan de ser turistas de sus propias tierras y pueden volver a crear sus propias influencias para lo que sería la novela nueva.

Todos los países tendrán representantes dentro del género fantástico en la actualidad: Carlos Gardini o Marcelo Cohen en Argentina, Alberto Chimal o Pepe Rojo en México, Hugo Correa o Alberto Rojas en Chile, Osvaldo González y Juan de Urraza en Paraguay, Ana Solari o Carlos María Federeci en Uruguay, René Rebetez o Antonio Mora Vélez en Colombia, Edmundo Paz Soldán o Miguel Esquirol en Bolivia, Clemente Palma o Pedro Novoa en Perú, José Urriola o Fedosy Santaella en Venezuela, Cristian Londoño o Carlos Béjar Portilla en Ecuador, Enrique Tarazona o Odilius Vlak en República Dominicana, Pedro Cabiva en Puerto Rico, Mario Gallardo en Honduras, Julio Calvo Drago en Guatemala, Joge Galán o Álvaro Menén Desleal en El Salvador, Jessica Clark Cohen o Alí Víquez en Costa Rica, Ariel Agrioyanis en Panamá, Alberto Sánchez Argüello en Nicaragua o Daína Chaviano en Cuba.

Nuestro sexto objetivo era aplicar el concepto de utopía que previamente hemos articulado hacia una manifestación latinoamericana. De esta forma, lo insólito y lo maravilloso en el continente nos llevan inevitablemente a la evolución del concepto:

utopía, distopía y futurismo, aunque en Latinoamérica las circunstancias modifican la literatura hacia otro destino posible. Asimismo, es importante destacar que la dimensión utópica en América Latina puede ser vista desde diferentes ángulos apoyados en un espacio-tiempo variable, dependiendo desde qué parte se visite –Europa o América–, el continente puede ser un descubrimiento, una invención o una simple reinserción.

La utopía de América es sin duda el mayor imaginario narrativo latinoamericano, un pensamiento que se ha buscado desde su descubrimiento. Muchos han sido los teóricos que han luchado por esa búsqueda idílica, desde el propio Cristóbal Colón o los cronistas hasta los estudiosos como Pedro Henríquez Ureña (1989) o los discursos de escritores como José Martí (2012). Aun así, existe una idea compartida entre el imaginario latinoamericano y es la búsqueda del Dorado insistentemente, pues como afirma el teórico Ernst Bloch (*apud* Retamal, 2007), «la utopía es también denominada esperanza» (465).

Vivimos en una aldea global en la que la tecnología y los medios de masas configuran nuestras identidades. Ahora más que nunca debemos aprovecharnos de las facilidades que nos concede el mundo en Red. No obstante, no hay que pensar en el final de una etapa, sino en el comienzo de algo nuevo, algo que va a hacer que el mundo de la literatura se resemantice. En este sentido, Edmundo Paz Soldán será uno de los hombres nuevos, de nuestros escritores nuevos, creadores de "otros" mundos y precursores de límites (im)posibles, pues él mismo será un creador de (no)utopías inimaginables.

Por otra parte, siguiendo la evolución del concepto utópico, el escritor latinoamericano escribirá para alcanzar la ciudad distópica imaginada. Aun así, la utopía seguirá marcando la búsqueda total del escritor; sin embargo, ahora se escribirá, no sobre mundos perfectos e imposibles, es decir, sobre mundos que nunca podrán alcanzar y que a lo largo de su historia nunca han alcanzado, sino sobre mundos imperfectos y posibles, mundos que no podrán alcanzar aunque actúen *como si* pudieran: Comala en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, Ciudad de México en *La región más transparente* de Carlos Fuentes, Santa María en *El astillero* de Juan Carlos Onetti y Macondo en *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez. Pero no son las únicas, como bien hemos dicho, se puede hablar de Piura en *La casa verde* de Mario Vargas Llosa, Estación El

Olivo en *El lugar sin límites* de José Donoso, Asunción en *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos, entre otras.

Por último, el futurismo más allá de la utopía y la distopía marcará el culmen del proceso utópico. Así pues, la ciencia ficción latinoamericana funciona más sobre un plano sociológico que sobre un plano científico y tecnológico; sin embargo, ha existido una parte de este grupo de escritores que se ha aventurado a jugar con el ciberespacio para después llegar a un *postcyberpunk* en proceso (o no). Por ello, el *cyberpunk* en Latinoamérica es la tendencia de la ciencia ficción a desarrollar una crítica social a partir del ciberespacio o del avance de las nuevas tecnologías, pues no hay que olvidar que en el concepto *cyberpunk* va implícito el concepto *cyborg*, que significa organismo cibernético, es decir, una criatura compuesta por elementos orgánicos y dispositivos cibernéticos.

En esta línea, según Marcelo Novoa (2018), hablar de futurismo en Latinoamérica significa hablar de *Elei*, del chileno Leonardo Gaggero; *Santa Clara Poltergeist*, del brasileño Fausto Fawcett; *La primera Calle de la Soledad*, del mexicano Gerardo Horacio Porcayo; *Latinoamérica 2025*, del boliviano Fernando Aracena (alias Carlos Nova); *Yonke*, del mexicano Pepe Rojo; *¡¡Bzzzzzzt!! Ciudad interfase*, del también mexicano Bernardo Fernández; o *El perro de luz*, de Gerardo Sifuentes, otro mexicano. Aunque también podemos hablar del ecuatoriano J. D. Santibáñez, los argentinos Marcelo Cohen y Carlos Gardini, los cubanos Vladimir Hernández y Michel Encinosa Fú y los chilenos Jorge Baradit y Sergio Meier.

Nuestro séptimo objetivo ha sido investigar acerca de las últimas corrientes narrativas en el universo de la ciencia ficción latinoamericana, lo cual ha servido para conocer detalladamente que en todos los países del territorio encontramos representación del género: Colombia, Ecuador, Perú, Brasil, Chile, Uruguay, Paraguay, Argentina, México, Venezuela, República Dominicana, Puerto Rico, Honduras, Nicaragua, Guatemala, El Salvador, Costa Rica, Panamá, Cuba y Bolivia.

A nivel global el género crece cada día un poco más y, concretamente, en Latinoamérica lo hace aún con más ímpetu que antes. Los últimos avances científicos y tecnológicos y la globalización y las últimas Revoluciones Industriales han conseguido que esta idea sea propicia para el propio género. Con el nuevo milenio, los escritores se aventuran a escribir ciencia ficción de forma recurrente y esto hace que las editoriales

apuesten cada vez más por él. Además, también son mayores los premios en la actualidad y más son los lectores, pues paulatinamente se va convirtiendo en un género de masas, un género que aun siendo apartado del canon, ha ido transformándose en el género del futuro para ser ahora el género del presente.

Por último, nuestro octavo objetivo era estudiar la obra de Edmundo Paz Soldán como una historia personal de la ciencia ficción a partir de una serie de grupos temáticos fundamentales: la crítica interior utópica con *Días de papel* y *Alrededor de la torre*; su propia ciudad distópica imaginada con *Río Fugitivo, Sueños Digitales, La materia del deseo* y *El delirio de Turing*; un camino alternativo hacia la política con *Palacio Quemado*; la creación de un universo literario total a partir de la trilogía del mal con *Los vivos y los muertos*, *Norte* e *Iris*; y el culmen de su novelística donde recoge todo lo anterior y mucho más en *Los días de la peste*.

Asimismo, atendiendo a los objetivos planteados y a las hipótesis presentadas, llegamos a las siguientes conclusiones:

1. La ciencia ficción se ha convertido en un género narrativo que ha roto todos los esquemas espaciales y temporales. Lo que comenzó siendo ficción especulativa ahora se ha transformado en una suerte de futuro inmediato donde precisamente el tiempo y el espacio no son los ejes principales. Gracias al fenómeno de lo global, la ciencia ficción ha ganado lectores y ha ganado importancia, ya que como hemos visto, siempre ha sido una literatura delegada a un público muy concreto. No obstante, se han cumplido notablemente nuestras expectativas. Partimos de una hipótesis clave: la ciencia ficción es la literatura que trata del futuro. Nuestra perspectiva final es que realmente lo es, no sin antes juzgar ese futuro como un tiempo ya presente que nos ha tocado vivir. Siempre será la literatura del futuro, pero también es ya la literatura del presente en un tiempo y en un espacio en los que la ciencia y la tecnología modulan nuestra vida.
2. El estudio partía de una premisa clara: la distopía en clave de ciencia ficción jugaba un papel fundamental como un eco atronador en la literatura del escritor boliviano. De ahí que valoráramos el hecho de indagar en la historia del concepto de utopía hasta llegar a la visión negativa del mismo. Esta evolución nos ayudó a comprender mejor a la sociedad actual y el funcionamiento del pensamiento humano más allá de un deseo o una posibilidad. Esto nos ha

servido para valorar mejor los pros y los contras que tiene la persecución de ese paraíso social. Por ello, se han cumplido claramente nuestras expectativas a tener en cuenta en la narrativa de Edmundo Paz Soldán y más allá de lo que engloba su obra. Concluimos que la utopía es un sistema social que organiza el mundo para que una de las partes pueda alcanzar el bienestar social. De este mismo modo, la utopía solo puede darse por esa parte si y solo si la otra parte queda relegada a una distopía. Una parte alcanzará la felicidad y otra parte no. De ahí que la búsqueda de ese equilibrio vendría a representar ese carácter político social que presentan las novelas de ciencia ficción. Por esta razón, el estudio de la utopía y la distopía se ha convertido en el pilar de esta tesis doctoral.

3. A lo largo de la tesis valoramos la existencia de la ciencia ficción a partir de cuatro pilares fundamentales, es decir, el futurismo, la fantasía, el realismo virtual y el existencialismo. En el análisis que realizamos posteriormente, hemos visto estos cuatro fundamentos como motivos narrativos esenciales y que funcionan como lo que son dentro de toda obra del género; sin embargo, después de todo, el pilar más fundamental es el concepto de utopía. Esto significa que los motivos se apoyan sobre una base utópica y distópica, por lo que si el escenario no está dispuesto de tal manera, la atmósfera creativa no podrá llevarse a cabo como una auténtica obra de ciencia ficción. No obstante, podemos concluir también que el hecho de que la sociedad haya evolucionado tanto y tan rápido en comparación a los siglos anteriores ha generado en la literatura un género híbrido y un nuevo realismo. De ahí que la ciencia ficción se mueva en ese nuevo campo y la literatura de Edmundo Paz Soldán se inscriba en el género.
4. Jorge Luis Borges fue el padre de la literatura fantástica en América Latina y por eso una de nuestras hipótesis partía de analizar la literatura del escritor argentino como un antes y un después en la ciencia ficción. Por ello, según lo analizado, podemos concluir que efectivamente marcó un hito dentro del género en la literatura latinoamericana. En toda la literatura que se escribió después de *Ficciones* en 1944 se encontraba en alguna medida la huella borgeana. Por esta misma razón, ha llegado a ser representado en toda la literatura posterior encontrándose como referente literario primario.

5. Por otro lado, nuestra idea era plantear una visión panorámica del género en América Latina después de Borges para llegar a la actualidad con el fin de analizar la evolución que había seguido el género en el continente y poder comprender mejor de qué forma ha llegado hasta nuestros días. Nuestra hipótesis al respecto era la siguiente: la ciencia ficción latinoamericana era una ciencia ficción más social que científica o tecnológica, lo cual desencadenaría en una literatura más crítica y menos fantástica o científica que fuera del continente. De esta manera, nuestra conclusión es que evidentemente es más social y menos técnica. Aunque bien es cierto que en los últimos años ha habido más publicaciones y más lectores gracias a la apertura de los mercados globales fuera del continente y más oportunidades para publicar y para editar.
6. Asimismo, con respecto al punto anterior, podemos ver que la historia de la ciencia ficción en Latinoamérica es una historia de la ciencia ficción bajo sus propias circunstancias espaciales y temporales. El concepto de la utopía ha evolucionado siempre a merced del concepto de identidad, lo cual ha resonado en las obras de los grandes escritores del canon una y otra vez. Este motivo narrativo ha generado una literatura del asombro, de lo insólito y de lo maravilloso fuera de los límites de la realidad, algo que hemos visto considerablemente en *Iris*, una novela que se ha convertido en una alegoría perfecta de la historia del continente en clave distópica.
7. Hemos estudiado las últimas tendencias narrativas fuera y dentro de América Latina en relación con el concepto de utopía para llegar a la conclusión de esa posible existencia de género híbrido. Los Estudios Culturales y los estudios sobre globalización y ciencia han sido muy importantes para situar mejor dentro del mapa la ciencia ficción. En este sentido, concluimos que no existe una sola ciencia ficción y que no podemos hablar de una sola evolución pues ciertamente lo más adecuado sería valorar el género como un nuevo realismo. La ciencia ficción es una nueva forma de presente que nos sirve para enfrentarnos al futuro. Quizá sea más fácil construir una utopía entendiendo la realidad social que intentar cambiarla, es decir, es más fácil transformar un deseo que desear una posibilidad porque como hemos demostrado a lo largo del estudio: la creación de una utopía implica la creación de otra distopía.

8. Por último, el análisis de la obra pazsoldiana funcionaría como una alegoría perfecta de nuestro estudio. Tal y como hemos visto, la obra del escritor boliviano recoge todas las ideas acordadas y la hipótesis final quedaría claramente demostrada. Nuestro objetivo inicial era analizar su novelística desde un punto de vista simbólico y mítico con el fin de entender el universo de la ciencia ficción en Latinoamérica. Tras el análisis de sus novelas, podemos concluir que efectivamente se trata de uno de los escritores vivos que más ha apostado por este nuevo realismo que es la creación de universos narrativos como distopías en clave de ciencia ficción.

Por lo tanto, este estudio sirve para unir puentes entre las grandes civilizaciones del pasado y las del presente con las del futuro. La mejor forma de comprender la ciencia ficción es ser capaces de valorar el camino que ha recorrido el ser humano a lo largo de su historia, ya que el tiempo es el auténtico fundamento sobre el que se sustenta nuestra existencia. Podemos mirar hacia atrás para conocer las sociedades pasadas y podemos mirar hacia el futuro para encontrar el verdadero espejo de la vida en nuestro presente. Es la historia la que nos define y la que nos sitúa la esperanza puesta en el mañana, es la historia del mundo la que nos hace libres y es su conocimiento lo que nos permite crecer hacia delante. De ahí que la ciencia ficción sea nuestro sueño y nuestra ilusión más allá del propio hecho de crear o de imaginar. Nuestro género es el deseo y es la posibilidad inmediata dentro de nuestra historia. Creer que podemos convertirnos en gigantes nos abre una puerta hacia otro lado del universo, es decir, nos crea a nosotros mismos para conducirnos a otras realidades infinitas. Sin duda, es la representación de estas realidades la que nos concede el derecho a imaginar en una utopía personal que nos hace libres. Es este el objetivo principal por el que aboga el escritor de ciencia ficción más allá de una crítica social atronadora. La creación de otros mundos y otras realidades permite a sus lectores seguir soñando en esa posibilidad de cambio utópico/distópico.

En definitiva, la ciencia ficción ha evolucionado mucho. La globalización y la llegada de la era de la información y de la comunicación ha permitido al escritor del género expandir sus opciones más allá de un mercado tradicionalista. Grandes y pequeñas editoriales han crecido con estos escritores y han nacido muchas otras para dar

paso a otras nuevas colecciones. Internet ha sido una llave excepcional para permitir que todo ello suceda. Las redes sociales han expandido esta literatura a través de múltiples seguidores. La era digital actual ha convertido la literatura del mañana en este nuevo realismo. Por esta razón, los lectores se sienten cada vez más identificados con los motivos científicos y tecnológicos, porque es su presente. Vemos pues en la ciencia ficción la nueva forma de comprender el orden de las cosas.

La historia de América es la historia del mundo. Su origen nace como un deseo mítico en el pensamiento del ser humano. A lo largo de nuestro estudio hemos visto y analizado las puertas que se han abierto de cara a este mal sueño que ha perseguido una búsqueda incesante del paraíso perdido. La utopía de los hombres es la imagen soñada de América dentro y fuera del mapa universal. Así pues, no hay mejor forma de entender el continente que indagando entre los escritos de todas sus civilizaciones. Si soñar es lo único que nos mantiene despiertos, creer y crear más allá de un punto que contiene todos los puntos del universo significa inventar una vida sempiterna. Esta es sin duda la verdadera utopía, la utopía de América.

BIBLIOGRAFÍA

1. Fuentes primarias

ALIGHIERI, Dante (1986): *La divina comedia*, ed. Ángel Chiclana Cardona. Madrid: Espasa Calpe, col. Austral.

ANÓNIMO (1967): *Sagrada Biblia*, trad. y ed. R. P. Serafín de Ausejo. Barcelona: Editorial Herder.

– (1990): *Las mil y una noches*., vol. I., trad. y ed. Juan Venet. Barcelona: Editorial Planeta.

– (2007a): *La epopeya de Gilgamesh*, trad. Pedro López Barja de Quiroga y ed. Jean Bottéro. Madrid: Ediciones Akal.

– (2007b): *El libro egipcio de los muertos*, trads. y eds. A. Laurent y E. A. Wallis Budge. Barcelona: Editorial Astri.

– (2007c): *Popol Vuh*, ed. Celso A. Lara Figueroa, versión de Fray Francisco Ximénez. Guatemala: Editorial Artemis-Edinter.

ARGUEDAS, José María (2013): *Los ríos profundos*. Barcelona: Linkgua Digital.

ASIMOV, Isaac (1992): «El hombre bicentenario», en *Visiones de robot*, trad. Lorenzo Cortina. Barcelona: Plaza & Janes Editores, pp. 253-297.

BALLARD, J. G. (2008): *Milagros de vida. Una autobiografía*, trad. Ignacio Gómez Calvo. Barcelona: Mondadori.

BELLAMY, Edward (2000): *Looking backward*. Massachusetts: Applewood Books.

BIOY CASARES, Adolfo (1991): *La invención de Morel*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.

BOLÍVAR, Simón (1975): *Páginas selectas*. Madrid: Editorial Aguilar.

BORGES, Jorge Luis (1984): «Prólogo» a *La puerta en el muro*, aut. H. G. Wells. Madrid: Ediciones Siruela, col. La Biblioteca de Babel Colección de lecturas fantásticas dirigida por Jorge Luis Borges, vol. 11.

– (1989a): *Obras Completas*, vol. 1. Buenos Aires: Emecé Editores.

– (1989b): *Obras Completas*, vol. 2. Buenos Aires: Emecé Editores.

– (1991): «Prólogo», en Bioy Casares, A. (1991), pp. 43-45.

BRADBURY, Ray (1991): *Fahrenheit 451*, trad. propia. New York: Del Rey Books.

CARPENTIER, Alejo (1994): *El reino de este mundo*. San Juan: La Editorial, UPR.

– (2009): *Los pasos perdidos*. Madrid: Ediciones Akal.

CORTÁZAR, Julio (1994): *Cuentos completos 1*. Madrid: Alfaguara.

CORTÉS, Hernán (2014): *Cartas de relación*. Barcelona: Linkgua digital.

DICK, Philip K. (1988): *Los Simulacros*, trad. Rafael Marín Trechera. Barcelona: Editorial Martínez Roca.

– (2005): *Cuentos completos I: Aquí yace el Wub*, trad. Eduardo G. Murillo. Barcelona: Minotauro.

ERCILLA Y ZÚÑIGA, Alonso (2010): *La Araucana II*. Barcelona: Linkgua Digital.

FUENTES, Carlos (1994): *La región más transparente*. Madrid: Alfaguara.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (2012): *Cien años de soledad*. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas.

HOMERO (2007): *La Odisea*, en *La Odisea; Batracomiomaquia; Himnos; Epigramas*, trad. y ed. Juan B. Bergua. Madrid: Ediciones Ibéricas, pp. 13-368.

JAMES, Henry (1980): *Otra vuelta de tuerca*, trad. Antonio Desmonts. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.

JEMISIN, Nora K. (2017): *La quinta estación*, trad. David Tejera Expósito. Barcelona: Ediciones B, col. NOVA nº 274.
KAFKA, Franz (1985): *La metamorfosis*, trad. Esperanza San León Jiménez. Madrid: Alianza Editorial, col. El libro de bosillo.
KING, Stephen (2010): *El pistolero (La torre oscura I)*, trad. Fabio Andrés Ferreras. Barcelona: Editorial Debolsillo.
LOVECRAFT, H. P. (2007): *El intruso: Y otros cuentos fantásticos*, trad. Albertos Santos Castillo. Madrid: EDAF.
– (2009): *El alquimista y otros cuentos*, trad. José A. Álvaro Garrido. Madrid: Ediciones El País.
LUCIANO DE SAMOSATA (1796): *Diálogos morales*, trad. Francisco de Herrera Maldonado. Cádiz: Imprenta de Manuel Álvarez.
MARTÍ, José (2012): *Nuestra América*. Barcelona: Linkgua Digital.
MÁRTIR DE ANGLERÍA, Pedro (2012): *Décadas del Nuevo Mundo*. Valladolid: Editorial Maxtor.
MILTON, John (1873): *El paraíso perdido*, trad. y ed. Cayetano Rosell. Barcelona: Montaner y Simón, Editores.
MITCHELL, David (2012): *El atlas de las nubes*, trad. Víctor V. Úbeda. Madrid: Editorial Círculo de Lectores.
MORO, Tomás (2011): *Utopía*, trad. y ed. Ramón Esquerra, Madrid: Círculo de Bellas Artes.
ONETTI, Juan Carlos (2001): *El astillero*. Barcelona: Bibliotex, col. Las cien mejores novelas en castellano del siglo XX.
ORWELL, George (2011): *1984*, trad. Rafael Vázquez Zamora. Barcelona: Ediciones Destino, col. Austral.
PALMA, Clemente (2006): *XYZ: novela grotesca*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
PAZ, Octavio (1969): *El laberinto de la soledad*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
PAZ SOLDÁN, Edmundo (1992): *Días de papel*. Cochabamba: Los Amigos del Libro.
– (1994): *Desapariciones*. Santa Cruz: Ediciones Centro Simón I. Patiño.
– (1996): *Las máscaras de la nada*. Cochabamba: Editorial Nuevo Milenio.
– (1997): *Alrededor de la torre*. Cochabamba: Editorial Nuevo Milenio.
– (1998): *Dochera y otros cuentos*. Cochabamba: Editorial Nuevo Milenio.
– (2000): *Sueños digitales*. Madrid: Alfaguara.
– (2002): *La materia del deseo*. Madrid: Alfaguara.
– (2004): *El delirio de Turing*. Madrid: Alfaguara.
– (2005): *Imágenes del incendio*. Cádiz: Algaida Editores, col. Calembé.
– (2007): *Palacio Quemado*. Madrid: Alfaguara.
– (2008): *Río Fugitivo*. Barcelona: Libros del Androide.
– (2009): *Los vivos y los muertos*. Madrid: Alfaguara.
– (2011): *Norte*. Barcelona: Random House Mondadori, col. Vintage Español.
– (2014): *Iris*. Madrid: Alfaguara.
– (2017): *Los días de la peste*. Barcelona: Malpaso Ediciones.
PLATÓN (1999): *Timeo*, trad. y ed. Conrado Eggers Lan, Buenos Aires: Ediciones Colihue.

– (2008): *Diálogos IV. República. Libro VI.* ed. y trad. Conrado Eggers Lan. Madrid. Gredos.
POE, Edgar Allan (1984): *Cuentos I,* trad. Julio Cortázar. Madrid: Alianza Editorial, pp. 355-361.
POSSE, Abel (2017): *Daimón*. Sevilla: Editorial Samarcanda.
QUEVEDO VILLEGAS, Francisco de (1877): *Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas, colección completa, corregida, ordenada e ilustrada por Don Aureliano Fernández-Guerra y Orbe,* col. Poesías, vol. 3., Madrid: Rivadeneyra.
ROTH, Veronica (2011): *Divergente,* trad. Pilar Ramírez. Barcelona: Editorial RBA.
RULFO, Juan (2001): *Pedro Páramo*. Barcelona: Bibliotex, col. Las cien mejores novelas en castellano del siglo XX.
SÁBATO, Ernesto (1991): *El túnel*. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas.
– (2001): *Sobre héroes y tumbas*, vol. I. Barcelona: Bibliotex, col. Las cien mejores novelas en castellano del siglo XX.
SARMIENTO, Domingo Faustino (1993): *Facundo*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
SARTRE, Jean-Paul (2009): *La náusea*, trad. Aurora Bernárdez. México D. F.: Editorial Época.
SHELLEY, Mary W. (1996): *Frankenstein o El moderno Prometeo*, trad. Manuel Serrat Crespo. Madrid: Unidad Editorial, col. Millenium.
SWIFT, Jonathan (2013): *Los viajes de Gulliver*, trad. de Pollux Hernúñez. Madrid: Equipo Editorial Club Internacional del Libro.
USLAR PIETRI, Arturo (1983): *La isla de Robinson*. Barcelona: Editorial Seix-Barral, col. Biblioteca de Bolsillo.
VARGAS LLOSA, Mario (1991): *Historia de Mayta*. Barcelona: Editorial Seix-Barral, col. Biblioteca de Bolsillo.
VERNE, Julio (2007): *París en el siglo XX*, trad. Julia Escobar, ed. P. Gondolo della Riva. Barcelona: Ed. RBA.
WELLS, H. G. (2003): *La puerta en el muro,* trad. Roser Vilagrassa. Barcelona: Editorial Acantilado.
ZAMIATIN, Yevgueni (2009): *Nosotros*, trad. Sergio Hernández-Ranera. Madrid: Ediciones Akal.

2. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

ABRAHAM, Carlos (2012): «La ciencia ficción peruana», en *Revista Iberoamericana,* vol. LXXVIII, nº 238-239, pp. 407-423.
– (2017): «La literatura de lo insólito. Una tipología», en *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXIII, nº 259-260, pp. 283-304.
ACEVEDO TARAZONA, Álvaro (2009): «Ciudad, arte y poder en América», en *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, vol. 14, nº 1, pp. 195-207.
AGUILAR, Teresa (2016): «Del híbrido griego al cyborg», en *Daimon: Revista de filosofía*, nº Extra 5 (Suplemento 5), pp. 177-186.
ALAZRAKI, Jaime (1974): *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges: Temas-Estilo*. Madrid: Gredos.
– (1988): *Borges and the Kabbalah: and other essays on his fiction and poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.

– (1994): *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos Editorial.
– (2001): «¿Qué es lo neofantástico?», en *Teorías de lo fantástico*, comp. David Roas. Madrid: Arco Libros, pp. 265-282.
ALEMÁN, Jorge (2006): «Borges y lo real», en *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, nº 3, pp. 23-26.
ARECO, Macarena (2008): «Ciencia ficción chilena reciente: mal, duelo y globalización en *Indeitidad suspendida* de Sergio Amira», en *Anales de Literatura Chilena*, año 9, nº 10, pp. 193-199.
ARRANZ LAGO, David Felipe (2014): «Robots e inteligencia artificial: de Homero a Brian Aldiss», en *Crítica*, nº 993, pp. 77-81.
ARTEAGA BOTELLO, Nelson (2014): «Metamorfosis de la vigilancia: literatura y sociedad de 1984 a Neuromante», en *Culturales*, ép. 2, vol. 2, nº 1, pp. 161-186.
ASENSI PÉREZ, Manuel (2016): «Teoría de los modelos de mundo y teoría de los mundos posibles», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, nº 0, pp. 38-55.
AULESTIA PÁEZ, Carlos (2012): «Discursos narrativos masivos e hipertextuales y su influencia en la literatura canónica de la actualidad», en *Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación*, nº 119, pp. 73-79.
BAJTÍN, Mijaíl (2003): «La novela de educación y su importancia en la historia del realismo», en *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores, pp. 200-248.
BARRENECHEA, Ana María (1956): «El infinito en la obra de Jorge Luis Borges», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 10, nº 1, pp. 13-35.
– (1967): *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires: Paidós.
BELLEMIN-NÖEL, Jean (2001): «Notas sobre lo fantástico», en *Teorías de lo fantástico*, comp. David Roas. Madrid: Arco Libros, pp. 107-140.
BENTANCOR, Milton Hernán (2012): «Dios, dioses y diositos: una lectura de la primera parte del Popol Vuh en comparación con los primeros capítulos del génesis», en *Enfoques: revista de la Universidad Adventista del Plata*, vol. 24, nº 1, pp. 5-17.
BERNAT VISTARINI, Antonio (1984): «De El Dorado a Comala», en *Caligrama: revista insular de filología*, nº1, 2, pp. 39-66.
BESSIÈRE, Irène (2001): «El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza», en *Teorías de lo fantástico*, comp. David Roas. Madrid: Arco Libros, pp. 83-106.
– (2012): «O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha», trad. propia, en *FronteiraZ*, nº 9, pp. 305-319.
BIDEGAIN Ponte, Germán (2010): «La sociedad de Tomás Moro: Una sociedad disciplinaria», en *Revista Pléyade*, Año III-nº 6, julio-diciembre, pp. 2-26.
BORGES, Jorge Luis (1991): Prólogo a *La invención de Morel*, aut. Adolfo Bioy Casares. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
BRADBURY, Ray (2012): «Ray Bradbury: decálogo de un amante de la vida», en Antonio Asturga, *ABC Cultura*, 06 de junio, p. 36.
BRENES, Jaime (2016): «Retoques transatlánticos: la "enfermedad de ensueño" en Los Raros de Rubén Darío», en *A Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en América Latina*, vol. 14, nº 1, pp. 290-305.
BRINGHURST, Robert (2011): «Las literaturas orales nativas de América y la unidad de las humanidades», trad. Leonor María Martínez Serrano, en *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, nº 16, pp. 53-58.

BRUNNER, José Joaquín (1987): «Entonces, ¿Existe o no la modernidad en América Latina», en *Flacso*, nº 101, pp. 1-22.
BURGOS LÓPEZ, Campo Ricardo (2000): «La narrativa de ciencia ficción en Colombia», en *Literatura y Cultura: narrativa colombiana del siglo XX*, vol. 1. Bogotá: Ministerio de Cultura, pp. 726-744.
BURROWS, Roger (1991): «Cyberpunk as social theory: William Gibson and the sociological imagination», en *Imagining Cities: Scripts, Signs and Memories*, ed. Sallie Westwood y John Willliams. London / New York: Routledge, pp. 235-248.
CAILLOIS, Roger (1966): *Images, images…*, trad. Dolores Serra y Néstor Sánchez. París: José Corti.
CAJERO VÁZQUEZ, Antonio (2007): «Un mundo imposible sin Borges», en *Question*, vol. 1, nº 15, pp. 1-3.
CALABRESE, Omar (1984): «Los replicantes», en *Anàlisi: Quaderns de comuniació i cultura*, nº 9, pp. 71-90.
CALDERÓN, Sara (2016): «El monstruo como epidemia: avatares de la monstruosidad en *Iris*, de Edmundo Paz Soldán», en *Amerika*, nº 14, enlace externo: https://journals.openedition.org/amerika/7110 [visitado por última vez el 30/11/2018].
CALVO HERNANDO, Manuel (1983): «1984: ¿Se cumplen las predicciones de Orwell», en *Revista Comunicación y Medios*, nº 3, pp. 127-139.
CAMPOS BECKER, Nilza de (2011): «A contemporaneidade de Monteiro Lobato», en *FronteiraZ*, nº 6, pp. 1-13.
CAPELLÀ MITERNIQUE, Hugo (2012): «El lugar en América: de una anamorfosis ajena a una hiperrealidad propia», en *Cuadernos de Geografía, Revista Colombiana de Geografía*, vol. 21, nº 2, pp. 13-27.
CASTAGNET, Martín Felipe (2015): «El viaje de la ciencia ficción argentina a los confines del espacio interior», en *Cuadernos LÍRICO*, nº 13, pp. 1-12.
CASTANY, Bernat (2009): «Nihilismo y voluntad de engaño en *El astillero* de Juan Carlos Onetti», en *Monteagudo*, nº 14, pp. 79-92.
CASTRO, Andrea (2003): «La ciencia en el fantástico ambiguo: "Un fenómeno inexplicable" de Leopoldo Lugones», en RILCE: Revista de filología hispánica, vol. 19, nº 2, pp. 193-204.
CASTRO ORELLANA, Rodrigo (2010): «Ciudades ideales, Ciudades sin futuro. El porvenir de la Utopía», en *Revista Internacional de Filosofía*, nº 3, pp. 135-144.
CASTRO PARRA, Luzdelia Mª (2003): «La utopía de América Latina: una realización semiósica», en *Cuadernos de Literatura*, vol. 9, nº 17, pp. 69-76.
CELENTANO, Adrián (2005): «Utopía: Historia, concepto y política», en *Utopía y Praxis Latinoamericana: Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social*, nº 31, pp. 93-114.
CERDÁN TATO, Enrique (1974): «Santa María de Onetti: la soledad cercada», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 292-294, pp. 118-130.
CERVERA SALINAS, Vicente (2014): *Borges en la ciudad de los inmortales*. Sevilla: Editorial Renacimiento, col. Iluminaciones.
– (2017a): «La Dorotea de Juan Rulfo: Un capítulo del género de los sueños», en *Monteagudo*, nº 22, pp. 117-139.
– (2017b): «El existencialismo textual de Jorge Luis Borges», en *Avatares del Hacedor Jorge Luis Borges (1986-2016)*, coords. Vicente Cervera Salinas y María Dolores Adsuar Fernández. Madrid: Editorial Verbum.

CHIMAL, Alberto (2009): «Borges y la Ciencia Ficción», en *Primeras noticias: Revista de literatura*, nº 188, pp. 77-81.
COLLARD, Patrick (1991): *Cómo leer a Alejo Carpentier*. Barcelona: Júcar.
COLY, Youssouph (2012): «Claves del existencialismo en la novela En vida de Haroldo Conti», en *Anales de literatura hispanoamericana*, nº 41, pp. 345-364.
CORTÉS, Darío A. (1980): «"El ruiseñor y el artista": un cuento fantástico de Eduardo L. Holmberg», en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, coord. Evelyn Rugg y Alan M. Gordon. Toronto: Asociación Internacional de Hispanistas, pp. 188-191.
CUESTA, M. J., PERALTA MARTÍN, V. y SERRANO, J. F. (2000): «Nuevas perspectivas en la psicopatología de los trastornos esquizofrénicos», en *Anales del sistema sanitario de Navarra*, vol. 23, nº Extra 1, pp. 37-50.
DENDLE, Brian J. (1987): «La primera novela española de ciencia ficción: Un viaje a Saturno en el siglo XIX», trad. Augusto Uribe, en *Revista monográfica, Ciencia ficción, fantasía y suspense hispánicos*, vol. III, nº 1-2, pp. 43-48.
DOBRININ, Pablo (2006): «Francisco Piria y "El Socialismo Triunfante - Lo que será de mi País dentro de 200 años», en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, nº 32, enlace externo: http://webs.ucm.es/info/especulo/numero32/frpiria.html [visitado por última vez el 26/09/2018].
ECHEVERRÍA Ezponda, Javier (2003): «Indicadores cualitativos de la sociedad de la información», en *Nómadas*, nº 18, pp. 114-125.
ESQUIROL RÍOS, Miguel (2005): «Breakfast in Barcelona: Entrevista a Edmundo Paz Soldán y Alberto Fuguet», *The Barcelona Review*, nº 48, enlace externo: http://www.barcelonareview.com/48/s_ent.htm [visitado 09/10/2018].
ESTEVA FABREGAT, Claudio (1987): *El mestizaje en Iberoamérica*. México D. F.: Alhambra.
– (2013): «El mestizaje en América», en *Tiempo y Espacio*, nº 30, pp. 201-226, publicado originalmente en la obra colectiva *Raíces de América* (1968), ed. José Manuel Gómez Tabanera. Madrid: Ediciones Itsmo.
EUFRACCIO SOLANO, Patricio (1997-1998): «Influjos, apariciones y presencias de Comala a Macondo», en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, nº 7, pp. 1-14.
FARÍAS BECERRA, Rafael (2017): «Editoriales independientes en Chile: una política "literaria" del escritor-editor», en *IdeAs*, nº9, pp. 1-16.
FEATHERSTONE, Mike y BURROWS, Roger (1995): «Cultures of Technological Embodiment: An Introduction», en *Cyberspace/Cybperbodies/Cyberpunk: Cultures of Techonological Embodiment*, ed. Mike Featherstone y Roger Burrows. London: Sage, pp. 1-20.
FERNÁNDEZ, Miguel Ángel (2017): «Discurso sobre un Nuevo Método para el Estudio de la Ciencia Ficción Latinoamericana», en *CFMx*, enlace externo: http://cfm.mx/?cve=12:11 [visitado por última vez el 03/10/18].
FERNÁNDEZ DÍAZ, Javier (2016): «Un oficio del siglo XX: Guillermo Cabrera Infante en su laberinto fílmico», en *Pensamiento al margen: revista digital sobre las ideas políticas*, nº 5, pp. 356-374.
FERNÁNDEZ HERRERO, Beatriz (1994a): *La utopía de la aventura americana*. Barcelona: Anthropos Editorial.
– (1994b): «América, la utopía europea del Renacimiento», en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 259-530, pp. 103-114.

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2009): «Agustín Fernández Mallo culmina con 'Nocilla Lab' su trilogía narrativa», en Xavi Ayén, *La Vanguardia*, 20 de octubre, enlace externo: https://www.lavanguardia.com/cultura/20091020/53807400733/agustin-fernandez-mallo-culmina-con-nocilla-lab-su-trilogia-narrativa.html [visitado por última vez el 25/09/2018].

– (2012): *Blog up: ensayos sobre cultura y sociedad*. Valladolid: Universidad de Valladolid [Edición de Teresa Gómez Trueba].

FERNÁNDEZ SANZ, Amable (1995): «Utopía, progreso y revolución como categorías explicativas en la historia del pensamiento», en *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, nº 12, pp. 165-189.

FERRER, Manuel (1971): *Borges y la nada*. Londres: Támesis.

FIORUCCI, Ermanno (2014): «Ciencia ficción en idioma español», en *La cueva del lobo*, vol. Sinopsis Histórica de la Ciencia Ficción (4ª parte), enlace externo: https://www.cuevadelobo.com/sinopsis-historica-de-la-ciencia-ficcion-4a-parte/ [visitado por última vez el 08/10/18].

FLORES AGUILAR, Paula y QUIROZ MELLA, Paulina (2011): «El poder de la imagen en la sociedad de control», en *F@ro: revista teórica del Departamento de Ciencias de la Comunicación*, nº 13, pp. 118-130.

FLORES Fonseca, Manuel Antonio (2017): «Migración del Triángulo Norte de Centroamérica a los Estados Unidos de América», en *Revista Población y Desarrollo: Argonautas y Caminantes*, nº 12, pp. 25-38.

FORNET, Jorge (2005): «Nuevos paradigmas en la narrativa latinoamericana», University of Maryland, College Park: *Latin American Studies Center*, 13, pp. 1-31.

FOULQUIÉ, Paul (1948): *L'Existencialism*. París: Presses universitaires de France.

FRANCO ZAMBRANO, Álvaro Neil (2009): «La metaficción postmoderna en la literatura de Augusto Monterroso», en *Cuadernos de Lingüística Hispánica*, nº 14, pp. 183-196.

FRYE, Northrop (1982): «Diversidad de utopías literarias», en Frank E. Manuel (comp.), *Utopías y pensamiento utópico*. Madrid: Espada-Calpe, pp. 55-81.

FUEYO Álvarez, Jesús (1956): «Tomás Moro y el utopismo político», en *Revista de estudios políticos*, nº 86-87, pp. 61-108.

FUGUET, Alberto (2006): «more fuckin McOndo: jodidas mariposas amarillas», en *Alberto Fuguet: Escritor / Lector*, enlace externo: http://albertofuguet.blogspot.com/2006/11/more-fuckin-mcondo-jodidas-mariposas.html [visitado por última vez el 09/10/2018].

FUGUET, Alberto y GÓMEZ, Sergio (1996): *McOndo*, Barcelona: Grijalbo-Mondadori.

FUNES, José Antonio (2006): «Froylán Turcios (1874-1943) y el modernismo en Centroamérica», en *Anales de literatura hispanoamericana*, nº 35, pp. 195-220.

GARCÍA, María (2014): «La inteligencia artificial en el cine: terriblemente humanos», en *Crítica*, nº 993, pp. 72-76.

GALDÓN RODRÍGUEZ, Ángel (2014): «Urban and Natural Sapaces in Dystopian Literature Depicted as Opposed Scenarios», en *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio cultural*, vol. 6, nº 2, pp. 85-100.

GALLEGO CUIÑAS, Ana (2006): «La mirada desenfocada: un recorrido por la literatura dominicana y su problemática», en *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, nº IX, pp. 57-74.

– (2007): «Pavese y *El oficio de vivir*», en *Diario y ficción: une tournée avec Ricardo Piglia*, eds. Milagros Ezquerro y Julián Roger. Le texte et ses liens II, Université Paris-Sorbonne, Les Ateliers du Séminaore Amérique Latine.

GARCÍA FERNÁNDEZ, José Antonio (1998): «Qué ocurre cuando encendemos un ordenador», en *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, nº 11, pp. 192-194.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa (2017): «El cuerpo mítico y el cuerpo carnal de Susana San Juan», en *Monteagudo*, nº 22, pp. 97-116.

GARCÍA PONCE, Juan (1964): «¿Quién es Borges?», en *Revista Mexicana de Literatura*, nº 5-6, pp. 23-42.

GARCÍA RAMOS, Juan Manuel (2002): «Borges y la tradición metafórica», en *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, nº 20, pp. 121-134.

GARY, Urton (2003): *Mitos incas*. Madrid: Ediciones Akal.

GAUCHET, Marcel (2004): «Rostros de lo otro: la trayectoria de la conciencia utópica», trad. María Josep Escrivà, en *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, nº 13, pp. 89-95.

GHAOULIN, Burhan (2008): «La utopía cosmopolítica», en *Revista CIDOB d'Afers*, nº 83-84, pp. 109-116.

GIROLA, Lidia (2007): «Imaginarios socioculturales de la modernidad. Aportaciones recientes y dimensiones del análisis para la construcción de una agenda de investigación», en *Sociológica*, año 22, nº 64, pp. 45-76.

GONZÁLEZ, Nelson Darío (2017): «El *neuropunk* y la ciencia ficción hispanoamericana», en *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXIII, nº 259-260, pp. 345-364.

GONZÁLEZ BOIXO, Juan C. (1999): «Hacia una definición de las crónicas de Indias», en *Anales de literatura hispanoamericana*, nº 28, 1, pp. 227-238.

GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo (1953): *Una utopía de América*. México D. F.: El Colegio de México.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Miguel Alberto (2010): «De horizontes, utopías y distopías», en *Plumilla Educativa*, nº 7, pp. 1-23.

GRACZYK, Michael (2006): «'Railroad Killer' put to death in Texas», en *The Associated Press*, 28 de junio, enlace externo: http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2006/06/27/AR2006062700983.html??noredirect=on [visitado por última vez el 20/11/2018].

GRANELL TRÍAS, Francesc (2016): «Los retos de la cuarta revolución industrial», en *Perspectivas económicas frente al cambio social, financiero y empresarial*, coord. Ramón Poch Torres. Barcelona: Real Academia de las Ciencias Económicas y Financieras, pp. 57-74.

GRULLÓN, Diana (2010): «Carpentier y lo real maravilloso en El reino de este mundo como "producto de traducción" que define la transculturación americana», en *Tinkuy: Boletín de Investigación y debate*, nº 13, pp. 191-199.

GUERRERO, Gustavo (2009): «La desbandada o por qué ya no existe la literatura latinoamericana», *Letras libres*, nº 6, pp. 24-28.

GUILLAMÓN, Guillermina (2015): «Noticias sobre lo nuevo: la irrupción de la modernidad en la América del siglo XIX», en *Question*, vol. 1, nº 47, pp. 497-500.

HAHN, Óscar (1982): *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. México D. F.: Premia editora de libros.

HERNÁNDEZ, Juan Luis (2017): «El golpe de Estado de 1964 en Bolivia», en *La Izquierda Diario*, 6 de noviembre, enlace externo: https://www.laizquierdadiario.com/El-golpe-de-Estado-de-1964-en-Bolivia [visitado por última vez el 15/11/18].

HERNÁNDEZ BENAVIDES, Manuel (1983): «Borges y la ciudad», en *Quinto centenario*, nº 5, pp. 7-368.

HOYOS, Héctor (2015): *The Global Latin America Novel*. Nueva York: Columbia University Press.

IMBERT, Enrique Anderson (1975): «Literatura Fantástica, realismo mágico y lo real maravilloso», en *Otros mundos otros fuegos: fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*, ed. Donald A. Yates. Michigan: Latin American Studies Center, pp. 39-44.

ISLAS CARMONA, Octavio (2008): «El prosumidor. El actor comunicativo de la sociedad de la ubicuidad», en *Palabras Clave*, vol. 11, nº 1, pp. 29-39.

– (2010): «Internet 2.0: El territorio digital de los prosumidores», en *Revista Estudios Culturales*, nº 5, pp. 43-64.

JAILLER CASTRILLÓN, Erika (2003): «Realidad y visión investigativa social-reflexiva del mundo: entre la utopía y lo real más allá de lo pensable», en *Revista Nómada*, nº 18, pp. 64-70.

JÁUREGUI EZQUIBELA, Íñigo (2014): «La distopía zombi, síntoma, representación y espectáculo», en Fernández Guerrero, Olaya y Milagro Pinto, Alba (eds.), *¿El fin de la razón? I Jornada de Filosofía SOFIRA*. Logroño: Universidad de La Rioja, pp. 129-148.

JEHA, Julio Cesar (2001): «A semiose da fantasia literária», en *Signótica*, vol. 13, nº 1, pp. 117-136.

JIMÉNEZ LÓPEZ, María Dolores; Gago Saldaña, María del Val; Paz Torres, Margarita y Enamorado, Verónica, eds. (2014): Prefacio a *Espacios míticos: historias verdaderas, historias literarias*. México D. F.: UNAM, col. El jardín de la Voz Biblioteca de Literatura Oral y Cultura Popular, pp. 14-17.

KANEV, Venki (1999): «Las significaciones del paisaje y el espacio en "El hombre, la hembra y el hambre" de Daína Chaviano», en *Anales de literatura hispanoamericana*, nº 28, 2, pp. 833-846.

KAZMIERCZAK, Marcin (2007): «El concepto de solipsismo en la escritura postmoderna de Borges», en *Itinerarios: revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, nº 5, pp. 101-112.

KURLAT ARES, Silvia (2012): «La ciencia-ficción en América Latina: Entre la mitología experimental y lo que vendrá», en *Revista Iberoamericana*, vol. XXVIII, nº 238-239, pp. 15-22.

KURZ, Andreas (2014): «Lo fantástico más allá de la vacilación: la representación mimética del miedo en dos cuentos de Bioy Casares y Cortázar», en *Revista valenciana, estudios de filosofía y letras*, nº 14, pp. 89-116.

LARAWAY, David (2012): «Teenage zombie wasteland: suburbia after the apocalypse in Mike Wilson's zombie and Edmundo Paz Soldán's *Los vivos y los muertos*», eds. Elizabeth Ginway y Andrew Brown: *Latin American Science Fiction. Theory and Practice*. Nueva York: Palgrave Macmillan, pp. 133-151.

LARRAÍN, Jorge (1997): «La trayectoria latinoamericana a la modernidad», en *Estudios Públicos*, nº 66, pp. 313-333.

LARUMBE GORRAITZ, María Ángeles y Casanova Surroca, Eudaldo (1994): «Legislación social y revolución francesa», en *Acciones e investigaciones sociales*, nº 2, pp. 149-169.
LEAL, Mª del Rosario (2007): «José de Cañizares (1676-1750): un panorama crítico, una reivindicación literaria», en *Revista de literatura*, tomo 69, nº 138, pp. 487-518.
LEÓN-PORTILLA, Miguel, Garibay Kintana, Ángel María y Beltrán, Alberto, eds. lit. y fot. (1998): *Visión de los vencidos: relaciones indígenas de la conquista*. México: Universidad Nacional Autónoma.
LEÓN DEL RÍO, Yohanka (2006): «Historia y lógica del concepto de utopía», en *Utopía y Praxis Lationamericana: Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social*, nº 34, pp. 55-78.
LIANO, D. (2014): «Reivindicación de Miguel Ángel Asturias», en *Centroamericana*, vol. 24, nº 2, pp. 117-136.
LIMA DUARTE, Constância (2003): «Feminismo e literatura no Brasil», en *Estudos Avançados*, nº 17 (49), pp. 151-172.
LOPERA TOBÓN-ARIAS, Carolina; GUTIÉRREZ, Edwin y MARÍN, Juan Carlos (2003): «Indicadores: ciencia y tecnología en países de América Latina, 1990-2001», en *Lecturas de Economía*, nº 59, pp. 177-206.
LÓPEZ DEVESA, Emilio Juan (2001): «¿Tecnología y ciencia, o solo tecnología? Hacia una comprensión de las relaciones ciencia-tecnología», en *Argumentos de Razón Técnica*, nº 4, pp. 195-218.
LÓPEZ GALLEGO, Manuel (2013): «Bildungsroman. Historias para crecer», en *Tejuelo: Didáctica de la Lengua y la Literatura. Educación*, nº 18, pp. 62-75.
LÓPEZ KELLER, Estrella (1991): «Distopía. Otro final de la utopía», en *Reis. Revista española de investigaciones sociológicas*, nº 55, pp. 7-23.
LÓPEZ PELLISA, Teresa (2012): «Virtualidades distópicas en la ficción analógica: *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares», en *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVIII, nº 238-239, pp. 73-89.
LOZADA-AGUILERA, Rowan y Pellegrino, Francisco A. (2013): «Recuerdos del futuro (II): El rechazo a la ciencia ficción en las academias latinoamericanas», en *Comunicación: estudios venezolanos de comunicación*, nº 162, pp. 64-70.
LUNDIN PEREDO, Miguel (2012): «*Días de papel* de Edmundo Paz Soldán», *Veneno Lundico*, enlace externo: http://venenolundico.blogspot.it/2012/03/dias-de-papel-de-edmundo-paz-soldan.html [visitado 27/05/2015].
MARCEL, Ángel (1996): «Macondo y Comala, dos formas del infierno en la narrativa latinoamericana», en *Folios: revista de la Facultad de Humanidades*, nº 6, pp. 1-18.
MARGARITO GASPAR, Mayra (2015): «La ciudad de México como espacio de convergencia de la historia y el mito», en *Sincrónica. Revista de Filosofía y Letras*, año XIX, nº 67, pp. 149-164.
MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis (1982): *Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*. México D. F.: Siglo veintiuno editores.
MARTÍN, Andreu (2003-2004): «Escribir (por ejemplo, novela negra)», en *Castilla: Estudios de literatura*, nº 28-29, pp. 145-160.
MARTÍN-BARBERO, Jesús (2015): «Estéticas de comunicación y políticas de la memoria», en *Calle 14*, nº 11 (16), pp. 14-31.

MARTÍN GARCÍA, José Antonio (1998): «Los mitos griegos de la creación: La Cosmogonía», en *Cuadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, nº 8, pp. 109-131.

MARTÍN GÓMEZ, Jonatán (2014): «Sueños digitales o el triunfo del simulacro», en *Sobrenatural, fantástico y metarreal: la perspectiva de América Latina*, coords. Barbara Greco, Laura Parche Carballo. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 293-304.

MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano (2014): «Panorama de la ficción científica y especulativa española moderna y su recepción hasta la guerra civil de 1936», en *Hélice. Reflexiones críticas sobre ficción especulativa*, vol. II, nº 3, pp. 5-32.

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel (1963): «El Nuevo Mundo, la isla de Utopía y la isla de Cuba», en *Cuadernos Americanos*, año XXII, vol. CXXVII, nº 1-2, pp. 89-122.

MARTORELL CAMPOS, Francisco (2012): «Notas sobre dominación y temporalidad en el contexto postmoderno a propósito de la utopía», en *Astrolabio: revista internacional de filosofía*, nº 13, pp. 274-286.

MARTOS GARCÍA, Aitana y MARTOS NÚÑEZ, Eloy (2016): «Zooiconología y literatura: imágenes de los animales entre la tradición folklórico-literaria, las artes y el simbolismo», en *Edetania: estudios y propuestas socio-educativas*, nº 49, pp. 75-90.

MCLUHAN, Eric y MCLUHAN, Marshall (2009): «Las leyes de los medios», trad. Eva Aladro Vico, en *CIC: Cuadernos de información y comunicación*, nº 14, pp. 285-316.

MILLER, Ron (2004): «Hugo Gernsback cruzado escéptico», *Revista El Escéptico*, nº 22-23, pp. 100-105.

MIRANDA HUERECA, Rafael (2010): «The Age of The Diamond Age: cognitive simulations, hive wetwares and socialized cyberspaces as the gist of Postcyberpunk», en *Atlantis: Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*, vol. 32, nº 1 (junio), 2010, pp. 141-154.

MOLINER GONZÁLEZ, Juan (2016): «La cumbre de la OTAN en Varsovia», en "Documento Opinión" de *Instituto Nacional de Estudios Estratégicos*, nº 79bis, pp. 1-17.

MONSIVÁIS, Carlos (2001): «Dueños de la noche, porque en ella recordamos», en *Carlos Fuentes desde la crítica*, comp. Georgina García Gutiérrez. México D. F.: Ediciones Taurus / UNAM, pp. 95-102.

MONTERO LARA, Gonzalo (2015): «Ciencia ficción en la cultura quechua», en *Pen Bolivia*, enlace externo: http://penbolivia.org/?p=454 [visitado por última vez el 08/10/18].

MONTOYA JUÁREZ, Jesús (2007): «La narrativa de Edmundo Paz Soldán o cómo llegamos a ser sueños digitales», en *Tonos Digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, nº 13, enlace externo: https://www.um.es/tonosdigital/znum13/secciones/estudios_T_montoya.htm#_ftn1 [visitado por última vez el 15/11/18].

– (2011a): «Del simulacro a lo real», en *Revista Iberoamericana*, nº 236-237, pp. 919-938.

– (2011b): «Arqueologías del presente: cuerpos y escritura en *Los vivos y los muertos*», ed. Eduardo Ramos-Izquierdo, *Autour del écritures du mal*. París: ADEHL, pp. 61-77.

– (2013a): «El lugar de Mario Levrero: un recorrido por su narrativa», en *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, nº 24, pp. 31.

– (2013b): *Narrativas del simulacro: literatura, medios y tecnología en la ficción rioplatense desde los noventa*. Murcia: Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones.
– (2013c): «Tecno-ficción boliviana: imagen y tecnología en la obra de Edmundo Paz Soldán», en *Dissidences*, vol. 5, nº 9, art. 4, pp. 1-23.
MORALES, Salvador E. (1996): «Utopía y praxis revolucionaria: las alternativas de José Martí para América Latina», en *CUYO, Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, nº 13, pp. 101-116.
MORALES BENITO, Lidia (2011): «La búsqueda de una nueva verosimilitud: literatura neofantástica y literatura patafísica», en *Carnets*, nº 3, pp. 131-146.
MORENO HOLGUÍN, Víctor Ricardo (2014): «Ser humano: Ser-en-la-existencia», en *Tesis psicológica: Revista de la Facultad de Psicología*, vol. 9, nº 1, pp. 64-77.
MOTA, Erick J. (2014): «La problemática de la ciencia ficción cubana a través de los años», en *Quimera: Revista de literatura*, nº 373, pp. 25-30.
MOYA LÓPEZ, Laura A. (2000): «Pedro Henríquez Ureña: la identidad cultural hispanoamericana en 'La utopía de América'», en *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, nº 20, pp. 67-100.
NEBOT, Sergi (2017): «Reportaje, El iPhone cumple 10 años», en *Ctrl: control & strategias*, nº 642, pp. 56-59.
NEIRA CASTAÑO, Rodrigo (2008): «El mito del Eterno Retorno, Mircea Eliade», en *El Mirador*, nº 9, pp. 49-54.
NICHOLLS, Peter (1993): «Hard SF» y «Soft SF», en *The Encyclopedia of Science Fiction*, Londres: Orbit Books
NOVOA, Marcelo (2018): «Dejando atrás las ruinas de lo real: Tras las huellas digitales del cyberpunk latinoamericano», en "Magazine" de *Latin American Literature Today*, nº 5, enlace externo: http://www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2018/febrero/dejando-atr%C3%A1s-las-ruinas-de-lo-real-tras-las-huellas-digitales-del-cyberpunk [visitado por última vez el 05/10/18].
NÚÑEZ LADEVECE, Luis (1985): «De la utopía clásica a la distopía actual», en *Revista de estudios políticos*, nº 44, pp. 47-80.
NUÑO, Juan (1986): *La filosofía de Borges*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
OCARANZA VELASCO, Jorge Octavio y DÍAZ NÚÑEZ, Verónica Livier (2015): «La ciudad posmoderna representada a través del paisaje urbano cyberpunk», en *Revista NODO*, vol. 9, nº 18, pp. 45-58.
ORCHE GARCÍA, Enrique, PUCHE RIART, Octavio y MAZADIEGO MARTÍNEZ, Luis Felipe (2004): «Un caso de Patrimonio Minero intangible: El Tío de las minas bolivianas», en *De re metallica: revista de la Sociedad Española para la Defensa del Patrimonio Geológico y Minero*, nº3, pp. 33-42.
OVIEDO Y PÉREZ DE TUDELA, María del Rocío (1999): «Huellas de vanguardia: Realismo mágico / Literatura fantástica: Esbozo de una relación», en *Anales de literatura hispanoamericana*, nº 28, 1, pp. 323-342.
PAJARES TOSKA, Susana (1999): «Entrevista con Edmundo Paz Soldán», en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, nº 12, Universidad Complutense de Madrid, enlace externo: http://www.ucm.es/info/especulo/numero12/paz_sold.html [visitado por última vez el 09/10/18].

PALACIOS RAMÍREZ, José y ANTA FÉLEZ, José Luis (2001): «Virtualidad, poder y espacio: pensamientos metatextuales en torno a la cibersociedad», en *Sociedad y utopía: Revista de ciencias sociales*, nº 18, pp. 191-202.

PANO GRACIA, José Luis (1997): *Lo mejor del arte precolombino*. Madrid: Historia 16, Información e Historia.

PAULS, Alan (2010): «La herencia Borges», en *Variaciones Borges: revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges*, nº 29, pp. 177-188.

PAZ SOLDÁN, Edmundo (2002): «Entre la tradición y la innovación: globalismos locales y realidades virtuales en la nueva narrativa latinoamericana», en *Desafíos de la ficción*, ed. Eduardo Becerra. Murcia: Cuadernos de América Sin Nombre, pp. 57-66.

– (2004): «El escritor, McOndo y la tradición», *The Barcelona Review*, nº 42, enlace externo: http://www.barcelonareview.com/42/s_eps.htm [visitado por última vez el 09/10/2018].

– (2014): «La ciencia ficción será un nuevo realismo», en Íñigo López Palacios, *El País*, 8 de mayo, enlace externo: https://elpais.com/cultura/2014/05/01/actualidad/1398973459_037484.html [visitado por última vez el 26/09/18].

– (2017): «Entrevista a Edmundo Paz Soldán», en David Pérez Vega, *Revista para leer*, enlace externo: http://revistaparaleer.com/editorial/entrevista-a-edmundo-paz-soldan-por-david-perez-vega/ [visitado por última vez el 09/10/18].

– (2017b): «El camino diagonal: ciencia ficción y literatura latinoamericana. Conversación con Jorge Baradit», en *El boomeran*, nº 34, enlace externo: http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/noticias/2017.07.20_paz_soldan.pdf [visitado por última vez el 20/11/18].

PEIRÓ, José Vicente (2010): «El robinsonismo de la narrativa paraguaya», en *Biblioteca Virtual Universal*, enlace externo: http://www.biblioteca.org.ar/libros/154368.pdf [visitado por última vez el 05/10/2018], pp. 1-19.

PEÑA, Sonia (2010): «Juan Preciado: viaje, ilusión y esperanza», en *CILHA*, año 11, nº 12, pp. 1-9.

POZUELO-YVANCOS, José María (2000): «Parodiar, rev(b)elar», en *Exemplaria: Revista de literatura comparada*, nº 4, pp. 1-18.

PRADO Sejas, Iván (2014): «Escritores bolivianos de ciencia ficción y narrativa fantástica», en *Ciencia Ficción y Fantasía en Bolivia*, enlace externo: http://cffbolivia.blogspot.com/2011/03/escritores-bolivianos-de-ciencia.html [visitado por última vez el 08/10/18].

PREVITERA, Roberta (2014): «El viaje en el universo narrativo de Bioy Casares», en *Rassegna iberistica*, nº 102, pp. 229-240.

PRIETO HAMES, Pablo (2016): «La poética del tiempo: una aproximación al imaginario Steampunk», en *UcoArte: Revista de Teoría e Historia del Arte*, nº 5, pp. 95-115.

PRINI, Pietro (1957): «Las tres edades del existencialismo», en *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, nº 19, pp. 4-19.

PUPO-WALKER, Enrique (1973): «Notas sobre la trayectoria y significación del cuento hispanoamericano», en *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, coord. Enrique Pupo-Walker. Madrid: ed. Castalia, pp. 9-21.

QUINTANILLA, Christa (1990): «El declive de la utopía», en *Revista Mexicana de ciencias políticas y sociales*, vol. 36, nº 140, pp. 45-47.

QUINZIANO, Franco (1998): «"Niebla": Miguel de Unamuno y el sueño de la "nivola"», en *Atti del XVII Convegno [Associacione Ispanisti Italiani]*, vol. 1, pp. 135-148.
RAMÍREZ RIBES, María (2005): *La utopía contra la historia*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.
– (2007): «Fernando Aínsa: la seducción por la utopía revolucionaria en América Latina», en *Utopía y Praxis Latinoamericana*, año 12, nº 37, pp. 91-97.
RAMOS ORTEGA, Belén (2011): «Entrevista a Edmundo Paz Soldán», en *Letral: revista electrónica de Estudios Transatlánticos*, nº 7, pp. 183-190.
RETAMAL, Christian (2007): «Ernst Bloch y la esperanza utópica de la modernidad», en *Pensamiento*, vol. 63, nº 237, pp. 463-474.
REYES, Alfonso (1987): «El argentino Jorge Luis Borges», en *Jorge Luis Borges*, ed. Jaime Alazraki. Barcelona: Taurus Ediciones, pp. 61-63.
RIFKIN, Jeremy (2009): «Abriendo el camino hacia la Tercera Revolución Industrial y una nueva visión social distribuida en el siglo XXI», en *Cuadernos de energía*, nº 23, pp. 35-45.
RIVERO, Ángel A. (2012): «Comunidades inoperantes y ciencia ficción en Pedro Cabiya y Rafael Acevedo», en *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura: CIEHL*, nº 18, pp. 91-103.
ROAS, David (2001): «La amenaza de lo fantástico», en *Teorías de lo fantástico*, comp. David Roas. Madrid: Arco Libros, pp.7-46.
RODRÍGUEZ, Lydia (2006): «Consideraciones teóricas: el realismo mágico y la ciencia ficción», en *Hyrido: arte y literatura*, año 8, nº 8, pp. 39-43.
RODRÍGUEZ MARTÍN, María del Carmen (2007): «En el espejo: identidad y alteridad en Borges», en *Cartaphilus: Revista de Investigación y Crítica Estética*, vol. 2, pp. 139-150.
RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1978): *Jorge Luis Borges: A Literary Biography.* New York: E. P. Dutton.
– (1984): «Los nuevos novelistas», en *La Crítica de la novela iberoamericana contemporánea*, ant. Aurora Maura Ocampo. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 175-2015.
ROZ, Guillermo (2007): «Ciencia ficción en Latinoamérica (1). El estado de la cuestión», en *Rinconete* de *Centro Virtual Cervantes*, 14 de diciembre, enlace externo: https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/diciembre_07/14122007_01.htm [visitado por última vez el 03/10/18].
– (2008): «Ciencia ficción en Latinoamérica (6). Revistas en Internet, origen y futuro de los soportes del género», en *Rinconete* de *Centro Virtual Cervantes*, 4 de abril, enlace externo: https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/abril_08/04042008_02.htm [visitado por última vez el 03/10/18].
RUIZ STULL, Miguel (2015): «Entre Manifiestos y Cagliostro de Vicente Huidobro», en *Atenea (Concepción): revista de ciencias, artes y letras*, nº 52, pp. 81-104.
SALOMON, Noël (1996): «José Martí y la toma de conciencia latinoamericana», trad. Teresa Proenza, en *Lectura crítica de la literatura americana*, vol. 2, ed. Saúl Sosnowski. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, pp. 223-238.
SAN ROMÁN, Gustavo (2001): «El final de El astillero», en *Fragmentos*, nº 20, pp. 39-44.

SÁNCHEZ, Pablo (2016): «Después de cruzar la frontera se llega al límite: *Norte*, de Edmundo Paz Soldán», en *Anuario de Estudios Americanos*, vol. 73, nº 2, pp. 483-498.
SÁNCHEZ, Guillem y GALLEGO, Eduardo (1994): «¿Qué es la ciencia ficción?», *Sitio de ciencia ficción*, pp. 1-8, enlace externo: https://w3.ual.es/personal/egallego/textos/que_cf.pdf [visitado por última vez el 19/09/2018]
SÁNCHEZ GÓMEZ, Laura (2014): «El ordenador como máquina performativa», en *Caracteres: estudios culturales y críticos de la esfera digital*, vol. 3, nº 1, pp. 153-167.
SÁNCHEZ ORTIZ DE URBINA, Ricardo (2009): «La "realidad" de la realidad virtual: el pliegue», en *Eikasia: revista de filosofía*, nº 24, pp. 1-16.
SÁNCHEZ SARMIENTO, Rafael (1986): «Los fantasmas de Jorge Luis Borges», en *RILCE: Revista de filología hispánica*, vol. 2, nº 1, pp. 93-116.
SCHMEINK, Lars (2016): *Biopunk dystopias: Genetic Engineering, Society, and Science Fiction*. Liverpool: Liverpool University Press.
SCHMELZ, Itala (2012): «El DF en tono apocalíptico. La literatura mexicana de ciencia ficción y la Ciudad de México»,
SCHØLLHAMMER, Karl Erik (2016): «La literatura brasileña contemporánea y su crítica», en *Cuadernos de Literatura*, vol. XX, nº 40, pp. 204-214.
SERVERA Rodríguez, José Manuel (2012): «La psicopatía ¿Patología o adaptación al medio?», en *Criminología y Justicia*, nº 3, pp. 2-4.
SILVA, Guadalupe (2015): «Alejo Carpentier, del negrismo a lo real maravilloso», en *Anclajes*, vol. 19, nº 1, pp. 53-70.
SIMMEL, Georg (1977): «La metrópolis y la vida mental», en *Revista Discusión*, nº 2, pp. 1-10.
SOLANO VILLARREAL, Diana (2017): «La utopía socioepistémico-tecnológica de Bacon. La Nueva Atlántida», en *Praxis. Revista de Filosofía*, nº 75, pp. 79-91.
SOUILLER, Didier (2008): «Ciudades ideales: de la *Utopía* de Tomás Moro a la *Ciudad del Sol* de Campanella», en *Revista de Filología Románica*, nº Extra 6, pp. 73-87.
SOUROUJON, Gaston (2013): «Mito político, rito y utopía: límites conceptuales y zonas grises», en *Fragmentos de filosofía*, nº 11, pp. 121-142.
STEFANONI, Pablo (2016): «El nuevo escenario político boliviano: ¿Traspié electoral o fin de ciclo?», en *Nueva Sociedad*, nº 262, pp. 1-10.
STORNAIOLO, Ugo (1999): *Ecuador: anatomía de un país en transición*. Quito: Editorial Abya Yala.
STRATTA, Isabel (2000-2001): «Sobre la expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges y otros ensayos críticos», en *Filología*, nº 1-2, pp. 355-358.
STURGEON, Theodore (1957): «On hand… offhand», *Venture Science Fiction Magazine*, trad. propia, vol. September 1957, p. 49.
SUNYER MARTÍN, Pere (1988): «Literatura y Ciencia en el siglo XIX. Los viajes de Jules Verne», en *Cuadernos Críticos de Geográfía Humana*, 76, 58p.
SUSSMAN, Susana (2017): «La ciencia-ficción venezolana de hoy, verdadero amor al arte», en *Revista Digital Tiempos Oscuros Un panorama del fantástico internacional*, nº 8, pp. 225-243.
SUZZARINI Baloa, Andrés (2010): «Una aproximación al concepto de utopía», en *Revista Semestral de Filosofía Práctica DIKAIOSYNE*, nº 24, pp. 121-142.

– (2016): «La Nueva Atlántida de Francis Bacon», en *Revista Semestral de Filosofía Práctica DIKAIOSYNE*, nº 31, pp. 109-117.
TAUBE, Karl (1996): *Mitos aztecas y mayas*. Madrid: Ediciones Akal.
TORO, Alfonso de (2006): «Borgesvirtual. El creador de los medios virtuales-digitales y de la teoría de diversos mundos», en *Aisthesis*, nº 39, pp. 49-71.
TOUSSAINT, Florence (2017): «Televisión pública en América Latina: su transición a la era digital», en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, año LXII, nº 229, pp. 223-242.
TRUYOL, Antonio (1955): «Utopía y realismo político en Tomás Campanella», en *Anuario de filosofía del derecho*, nº 3, pp. 137-170.
UPDIKE, John (1987): «El autor bibliotecario», en *Jorge Luis Borges*, ed. Jaime Alazraki. Barcelona: Taurus Ediciones, pp. 152-169.
URIBE, Augusto (1997): «Apuntes para la historia de la Ciencia Ficción española: Españoles que fueron a la Luna», en *Ciencia Ficción, aventuras fantásticas y textos de conjetura*. Madrid: edición de autor, enlace externo: http://www.augustouribe.com/esp_luna_01.htm [visitado por última vez el 26/09/2018].
TORNOS Urzainki, Maider (2014): «Del topo a la serpiente: transformación de la pulsión lacaniana en la sociedad posthumana de los cuerpos virtuales», en *Caracteres: estudios culturales y críticos de la esfera digital*, vol. 3, nº 1, pp. 168-178.
VARGAS VARGAS, José Ángel (2005): «Sergio Ramírez: poder y desencanto», en *Pensamiento Actual*, vol. 5, nº 6, pp. 49-54.
VÁSQUEZ, Juan Gabriel (2008): Prólogo a *Río Fugitivo*, aut. Edmundo Paz Soldán. Barcelona: Libros del Asteroide.
VOLPI, Jorge (2004): «El fin de la narrativa latinoamericana», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 59, pp. 33-42.
VON WERDER, Sophie (2015): «Simulacro, violencia e intercambio simbólico en "Sueños digitales", de Edmundo Paz Soldán», en *Taller de letras*, nº 56, pp. 89-97.
WELSCH, Wolfgang (2008): «El camino hacia la sociedad transcultural», en *Interculturas / Transliteraturas*, comp. Amelia Sanz Cabrerizo. Madrid: Arco Libros, pp. 107-131.
YURKIEVICK, Saúl (1974): «En el hueco voraz de Onetti», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 292-294, pp. 535-549.
– (1994): Introducción a *Obra Crítica 1*, de Julio Cortázar. Madrid: Taurus.
YUSHIMITO DEL VALLE, Carlos (2018): «Los fantasmas del *American Dream*: simulacro y restauración afectiva en *Los vivos y los muertos*», en *Pasavento*, vol. VI, nº 2, pp. 451-469.

3. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ABELLÁN, José Luis (1979): *Historia crítica del pensamiento español*, vol. II. Madrid: Espasa-Calpe.
AÍNSA, Fernando (1999): «La unidad de América Latina como utopía», en *La reconstrucción de la utopía*, ed. Fernando Aínsa. México D. F.: Librería El Correo de la Unesco, pp. 187-208.
– (2002): «La utopía, sujeto y objeto de filosofar hispanoamericano», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 627, pp. 7-14.

– (2016): «Los senderos de la utopía también se bifurcan», en *Utopía y Praxis Latinoamericana*, año 21, nº 75, pp. 139-154.
AMORÓS, Andrés (1981): *Introducción a la literatura contemporánea*. Madrid: Cátedra.
ARACIL, Alfredo y Rodríguez, Delfín (1998): *El siglo XX, Entre la muerte del Arte y el Arte moderno*. Madrid: Ediciones ISTMO.
ASIMOV, Isaac (1981): *Sobre la ciencia ficción*, trad. Salvador Benesdra. Barcelona: Libros Tauro.
BARCELÓ, Miguel (1990): *Ciencia ficción, guía de lectura*. Barcelona: Ediciones B.
BARTHES, Roland (2010): «La muerte del autor», trad. Carlos Fernández Medrano, en *Textos de teorías y crítica literaria: del formalismo a los estudios postcoloniales*, coords. Nara Araujo y Teresa Delgado. Barcelona: Anthropos, pp. 221-224.
BAUDRILLARD, Jean (1978): *Cultura y simulacro*, trad. Pedro Rovira. Barcelona: Kairós.
BAUMAN, Zygmunt (1999): *La globalización. Consecuencias humanas*, trad. Daniel Zadunaisky.
– (2012): *Los retos de la educación en la modernidad líquida*, trad. Alcira Nélida Bixio. Barcelona: Editorial Gedisa.
BELL, Andrea (2003): *Cosmos Latinos an anthology of science fiction from Latin America and Spain*. Middletown: Wesleyan University Press.
BENJAMIN, Walter (2003): *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. Andrés E. Weikert. México D. F.: Editorial Ítaca.
BOZZETTO, Roger (2008): «Literatura y crítica literaria», en *ConNotas. Revista de Crítica y teoría literarias*, trad. José Miguel Sardiñas, vol. VI, nº 11, pp. 167-187.
BRAVO, Víctor (1991): *Magias y maravillas en el continente literario*. Caracas: Ediciones de la Casa de Bello.
CANO, Luis C. (2006): *Intermitente recurrencia. La ciencia ficción y canon literario Hispanoamericano*. Buenos Aires: Editorial Corregidor.
CAPANNA, Pablo (1966): *El sentido de la ciencia ficción*. Buenos Aires: Editorial Columba.
CASTELLS, Manuel (1998): *La Era de la Información, Economía, Sociedad y Cultura. Vol. I*. Madrid: Alianza.
– (2000): «Globalización, sociedad y política en la era de la información», en *Bitácora Urbano-Territorial*, vol. 4, nº 1, pp. 42-53.
– (2005): «Globalización e identidad», en *Cuadernos del Mediterráneo*, nº 5, pp. 11-20.
CASTLES, Stephen (2003): «Jerarquías de ciudadanía en el nuevo orden global», en *Anales de la Cátedra Francisco Suárez*, nº 37, pp. 9-34.
CHEVALIER, Jean (1986): *Diccionario de los símbolos*, trads. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona: Editorial Herder.
COLERIDGE, S. T. (1983a): *Biographia Literaria or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, vol. I, ed. J. Engell. y W. Jackson Bate. Princeton: Princeton University Press.
– (1983b): *Biographia Literaria or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, vol. II, ed. J. Engell. y W. Jackson Bate. Princeton: Princeton University Press.
COMÍN, Alberto (2011): *Historia económica mundial. De los orígenes a la actualidad*. Madrid: Alianza Editorial.
COMTE, Auguste (1980): *Discurso sobre el espíritu positivo*, trad. Consuelo Berges. Buenos Aires: Aguilar, 8ª ed, col. Biblioteca de Iniciación Filosófica.

CÓRDOBA CORNEJO, Enrique (2005): *¿Extranjero en tierra extraña?* Sevilla: Universidad de Sevilla.
CRARY, Jonathan (2008): *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*, trad. Fernando López García. Murcia: CENDEAC.
DAHRENDORF, Ralf (1971): *Sociedad y libertad*, trad. José Jiménez Blanco. Madrid: Tecnos.
DEAN, Jordi (2012): *The Communist Horizon*, trad. propia. London/New York: Verso.
DEBORD, Guy (2007): *La sociedad del espectáculo*, trad. José Luis Pardo Torio. Rosario-Santa Fe: Kolectivo Editorial "Último Recurso".
DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (2002): Introducción a *Mil Mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, trad. José Vázquez Pérez con la colab. de Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-Textos, pp. 9-32.
DÍEZ, Julián y MORENO, Fernando Ángel, eds. (2014): Introducción a *Historia y antología de la ciencia ficción española*. Madrid: Cátedra.
DORFMAN, Ariel (1970): *Imaginación y violencia en América*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
DURKHEIM, Emillio (1982): *El socialismo*, trad. y ed. Ramón Ramos Torre. Madrid: Editoria Nacional.
ECO, Umberto (2011): *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial España.
FERNÁNDEZ PORTA, Eloy (2007): *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Barcelona: Anagrama, col. Compactos.
FERRINI, Franco (1971): *Qué es verdaderamente la ciencia ficción*. Madrid: Doncel.
FINLEY, Moses I. (1972): *Uso y abuso de la historia*, trad. Antonio Pérez Ramos. Barcelona: Crítica, 2ª ed., pp. 285-286.
FOUCAULT, Michel (1999): *Entre filosofía y literatura*, trad. y ed. Miguel Morey. Barcelona: Paidós.
FREUD, Sigmund (1992a): «Lo ominoso», en *Obras Completas*, vol. XVII, trad. José Luis Etcheverry, ed. James Strachey, con la colab. de Anna Freud, asist. por Alix Strachey y Alan Tyson. Buenos Aires: Amorrortu Editores, pp. 215-252.
– (1992b): «Dos artículos de enciclopedia: "Psicoanálisis" y "Teoría de la libido"», en *Obras Completas*, tomo XVIII, trad. José Luis Etcheverry, ed. James Strachey, con la colab. de Anna Freud, asist. por Alix Strachey y Alan Tyson.. Buenos Aires: Amorrortu Editores, pp. 227-254.
GARCÍA BERRIO, A. y HUERTA CALVO, J. (1995): *Los géneros literarios: sistema e historia.* Madrid: Cátedra
GARCÍA CANCLINI, Néstor (1989): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D. F.: Grijalbo.
– (1999): «Culturas híbridas y estrategias comunicacionales», en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vol. III, nº 5, pp. 109-128.
– (2004): *Diferentes, desiguales y desconectados: Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Editorial Gedisa.
GARCÍA JORDÁN, Pilar (2017): «A propósito de la reinvención de América y el proyecto "civilizatorio" europeo», en *Reinvención de América, La. Proyecciones y percepciones Europa-América Latina, siglos XIX-XX*, ed. Pilar García Jordán. Barcelona: Ediciones Universitat Barcelona, pp. 9-18.
GATES, Bill (1996): *Camino al futuro*, trad. Francisco Ortiz Chaparro. Madrid: Editorial McGraw Hill.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (2001): *La voz de los maestros: escritura y autoridad en la literatura latinoamericana moderna.* Madrid: Editorial Verbum.
GONZÁLEZ MATA, Enrique (1994): *Utopías sociales contemporáneas*. Málaga: Algazara.
GREENBLATT, Stephen (2008): *Maravillosas posesiones: el asombro ante el Nuevo Mundo*, trads. Joan Rabasseda y Teófilo de Lozoya. Barcelona: Marbot Ediciones.
GRIMAL, Pierre (1989): *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, trad. Francisco Payarols, ed. Pedro Pericay. Barcelona: Ediciones Paidós.
HEIDEGGER, Martin (2005): *Ser y Tiempo*, trad. Jorge Eduardo Rivera. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
HERNÚÑEZ, Pollux (2012): *La prehistoria de la ciencia ficción, del tercer milenio antes de Cristo a Julio Verne*. Bristo: Rey Lear Editores.
HUIZINGA, Johann (2003): *Homo ludens: A study of the play-element in culture*. Abingdon: Taylor & Francis.
HUTCHEON, Linda y VALDÉS, Mario J. (1998): «Irony, Nostalgia, and the Postmodern: A Dialogue», en *Poligrafías*, nº 3, pp. 29-54.
HUYSSEN, Andreas (2006): *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, trad. Pablo Gianera, ed. Fabián Lebenglik. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
JAMESON, Fredric (1991): *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, trad. José Luis Pardo Torio. Barcelona: Ediciones Paidós.
– (1996): *Teorías de la postmodernidad*, trad. Celia Montolío Nicholson y Ramón del Castillo Santos. Madrid: Trotta.
– (2009): *Arqueologías del futuro: El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de Ciencia Ficción*, trad. Cristina Piña Aldao. Madrid: Ediciones Akal.
JAUSS, Hans Robert (1986): *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética*, trad. Jaime Siles. Madrid: Taurus Ediciones.
JENKINS, Henry (2011): «Transmedia 202: Further Reflections», en *Confessions of an Aca-Fan: The Official Weblog of Henry Jenkins*, enlace externo: http://henryjenkins.org/2011/08/defining_transmedia_further_re.html [visitado por última vez el 18/09/2018].
KAGARLITSKI, Yuli (1977): *¿Qué es la ciencia ficción?*, trad. Victoriano Imbert. Madrid: Guadarrama, col. universitaria de bolsillo Punto Omega nº 234.
KIERKEGAARD, Sören (2001): *Temor y temblor*, trad. y ed. Vicente Simón Merchán. Madrid: Alianza Editorial
LACAN, Jacques (1977): «Lo simbólico, lo imaginario y lo real», en *Revista Argentina de Psicología*, trad. Olinda Tales de Irusta, a partir de una versión de Antonio Godino Cabas, nº 22, pp. 9-28.
LIMA, Lezama (2007): *Confluencias. Ensayos sobre poesía*, vol. 3 de Escuela de Letras. Madrid: Editorial Dilema.
LINDLEY, David (2017): *Incertidumbre: Einstein, Heisenberg, Bohr y la lucha por la esencia de la ciencia*, trad. Blanca Rivera de Madariaga. Barcelona: Grupo Planeta.
LÓPEZ-PELLISA, Teresa (2018): *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, col. La Casa de la Riqueza. Estudios de la Cultura Española, 44.
LOVECRAFT, H. P. (1945): *El terror en la literatura*, trad. Gabriela Ellena Castelloti. New York: Ben Abrfamson.

LUCKHURST, Roger (2005): *Science Fiction*. Cambridge: Polity.
LYOTARD, Jean-François (1989): *La condición posmoderna*, trad. Madriano Antolín Rato. Madrid: Cátedra, col. Teorema. Serie Mayor.
MANNHEIM, Karl (1996): *Ideología y utopía*, trad. Eloy Terrón. Madrid: Aguilar.
MARCUSE, Herbert (1986): *El final de la utopía*, trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Planeta de Agostini.
MARTÍN-BARBERO, Jesús (2002): *Oficio de cartógrafo*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
MARX, Carlos (2014): *El capital: Crítica de la economía política. tomo I, Libro I. El proceso de producción del capital*, trad. Wenceslao Roces y ed. Ricardo Campa. México: FCE, 4ª ed.
MCLUHAN, Marshall (1996): *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, trad. Patrick Dutcher. Barcelona: Editorial Paidós.
MEYRAN, Daniel (2004): «"Los misterios del otro" o la expresión americana en busca de una memoria», en *América sin nombre: boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante "Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano"*, nº 5-6, pp. 164-170.
MOLINA JIMÉNEZ, Iván (2016): «Pasado y presente de la ciencia ficción en Costa Rica (1899-2016)», en *Pórtico 21*, nº 6, pp. 53-60.
MORA, Vicente Luis (2007): *La luz nueva: Singularidades en la narrativa española actual*. Córdoba: Berenice.
– (2008): «McOndo, El Crack, Afterpop: ¿La reivindicación de lo generacional? Debate entre Edmundo Paz Soldán, Jorge Carrión y Jorge Volpi», *Vicente Luis Mora Diario de Lecturas*, enlace externo:http://vicenteluismora.blogspot.com.es/2008/12/crack-boom-afterpop-mcondo-mutantes.html [visitado por última vez el 09/10/2018].
– (2012): *El lectoespectador*, Barcelona: Seix-Barral.
NEDERVEEN PIETERSE, Jan (2004): *Globalization or Empire?* East Sussex: Psychology Press.
NICHOLLS, Peter (1993): *The Encycloapedia of Science Fiction*. Londres: Editorial Granada.
O'GORMAN, Edmundo (1984): *La invención de América*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
ORTIZ, Fernando (1987): *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar,* ed. María H. González de Salcedo. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
PAL, Equipo de Redacción (1980): *Historia de las religiones*. Bilbao: Ediciones mensajero.
PEAKE, ANTHONY (2010): *¿Somos inmortales? La visión de la ciencia sobre la vida después de la muerte*, trad. Vicente Merlo. Barcelona: Editorial Kairós.
POINCARÉ, Henri (1963): *Mathematics and Science: Last Essays*, trad. propia. Madison: University of Wisconsin, Dover Publ.
POPPER, Karl (1967): *La sociedad abierta y sus enemigos*, trad. Eduardo Loedel. Buenos Aires: Paidós.
PRENSKY, Mark (2010): «Nativos e inmigrantes digitales». Madrid: Distribuidora SEK [Cuadernos SEK 2.0].
PRINGLE, David (1989): *Modern fantasy: the hundred best novels, an english-language selection, 1946-1987*, trad. propia. New York: Peter Bedrick Books.

RAMA, Ángel (1984): *La ciudad letrada*. Santander: Ediciones del Norte.
REYES, Alfonso (1991): *Última Tule y otros ensayos*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
ROAS, David (2016): *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Madrid: Editorial Páginas de Espuma.
ROBERTS, Adam (2006): *The History of Science Fiction*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
RODÓ, José Enrique (1994): *Motivos de Proteo,* en *Antología del ensayo latinoamericano,* ant. Gabriel Cristian Taboada. Buenos Aires: Sánchez Teruelo Editor.
ROUSSEAU, Jean-Jacques (2004): *El contrato social*, trad. y ed. Enrique López Castellón. Arganda del Rey (Madrid): EDIMAT.
SÁBATO, Ernesto (1970): *Uno y el universo*. Barcelona: Seix-Barral.
– (1983): *Hombres y engranajes. Heterodoxia*. Madrid: Alianza, 3ª ed., col. El libro de bolsillo.
SÁNCHEZ SORONDO, Gabriel (2010): *Historia oculta de la conquista de América*. Madrid: Ediciones Nowtilus.
SARTRE, Jean-Paul (2006): *El existencialismo es un humanismo,* trad. Aurora Bernárdez. México D. F.: UNAM.
SCHOLES, Robert y RABKIN, S. Eric (1982): *La ciencia ficción: historia ciencia perspectiva,* trad. Remigio Gómez Díaz. Madrid: Taurus Ediciones.
SCHOPENHAUER, Arthur (2003): *El mundo como voluntad y representación, vol. I*, trad. y ed. Roberto R. Aramayo. Madrid: FCE, Círculo de Lectores.
SCOLARI, Carlos A. (2013): *Narrativas Transmedia: Cuando todos los medios cuentan*, Barcelona: Deusto.
STAMP, Florence (2006): *Manual de numerología práctica*. Buenos Aires: Ediciones LEA.
STARTORI, Giovanni (1998): *Homo videns. La sociedad teledirigida*, trad. Ana Díaz Soler. Madrid: Taurus.
TIPLER, Frank (1996): *La física de la inmortalidad*. Madrid: Alianza Editorial.
TODOROV, Tzvetan (1981): *Introducción a la literatura fantástica*, trad. Silvia Delpy. México D. F.: Premia editora de libros.
TOFFLER, Alvin (1981): *La tercera ola*, trad. Adolfo Martín. México: Edivision.
TORO, Alfonso de (1997): «La Postcolonialidad en Latinoamérica en la era de la Globalización. ¿Cambio de paradigma en el pensamiento teórico-cultural latinoamericano?», en *El debate de la Postcolonialidad en Latinoamérica: Una postmodernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano,* eds. Alfonso de Toro y Fernando de Toro. Madrid: Iberoamericana, pp. 31-77.
UREÑA, Pedro Henríquez (1989): *La utopía de América*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
VARGAS LLOSA, Mario (2000): *El arte de la novela*. Buenos Aires: El Ateneo.
VASCONCELOS, José (1982): *La raza cósmica: misión de la raza iberoamericana, Argentina y Brasil*. México D. F.: Espasa Calpe Mexicana.
VIRILIO, Paul (1997): *El Cibermundo, la política de lo peor*, entrevista con Philippe Petit, trad. Mónica Poole. Madrid: Editorial Cátedra, col. Teorema.Virilio, Paul (1997): *El Cibermundo, la política de lo peor*, entrevista con Philippe Petit, trad. Mónica Poole. Madrid: Editorial Cátedra, col. Teorema.

VOLPI, Jorge (2004): «El fin de la narrativa latinoamericana», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, nº 59, pp. 33-42.
ZEA, Leopoldo (1987): *Filosofía de la historia americana*. México: FCE.

ANEXO

GLOSARIO DE AUTORES POR NACIONALIDAD Y ÉPOCA

ÉPOCA CLÁSICA – S. V
Homero (¿?)
Luciano de Samosata (*ca*. 120-192)
Platón (*ca.* 427-347 a.C.)

S. VI – S. XV
Colón, C. (1451-1506)
Corral, P. (*ca*. 1385-¿?)
Don Juan Manuel (1282-1348)
Tufail. I. (1105-1185)
Alighieri, D. (1265-1321)

S. XVI – S. XVII

ESPAÑA
Casas, B. de las (*ca.* 1474/1484-1566)
Cortés, H. (1485-1547)
Díaz del Castillo, B. (*ca.* 1495/1496-1584)
Ercilla y Zúñiga, A. de (1533-1594)
Gracián, B. (1601-1658)
Guevara, A. de (1480-1545)
Maldonado, J. (1485-1554)
Núñez Cabeza de Vaca, A. (1490-1559)
Rodríguez de Montalvo, G. (1450-1504)

FRANCIA
Montaigne, M. de (1533-1592)
Rabelais, F. (1494-1553)

INGLATERRA
Bacon, F. (1561-1626)
Hobbes, T. (1588-1679)
Locke, J. (1632-1704)
Milton, J. (1608-1674)
Moro, T. (1478-1535)

ITALIA
Ariosto, L, (1474-1533)
Campanella, T. (1568-1639)
Mártir de Anglería, P. (1457-1526)

PAÍSES BAJOS
Rotterdam, E. de (1466-1536)

S. XVIII

ESPAÑA
Cañizares, J. de (1676-1750)
Torres de Villarroel, D. (1693-1770)

FRANCIA
Voltaire (1694-1778)

INGLATERRA
Defoe, D. (1660-1731)
Swift, J. (1667-1745)

PERÚ
Viscardo, J. M. (1748-1798)

SUIZA
Rousseau, J-J. (1712-1778)

s. XIX

ALEMANIA
Lasswitz, K. (1848-1910)

ARGENTINA
Cané, M. (1851-1905)
Gorriti, J. M. (1818-1892)
Sarmiento, D. F. (1811-1888)
Ugarte, M. (1875-1951)

BOLIVIA
Wilde, E. (1844-1913)

BRASIL
Assís, M. de (1839-1908)

COLOMBIA
Acosta de Samper, S. (1833-1913)
Nariño, A. (1765-1823)
Salvarrieta, P. (1795-1817)

CUBA
Martí, J. (1853-1895)

ECUADOR
Arias Sánchez, A. (*ca*. 1860/1880-1901)
Campo Coello, F. (1841-1916)
Gallegos Naranjo, M. (1845-1917)
Montalvo, J. (1832-1899)

ESPAÑA
Aguimana de Veca, T. (1806-1874)
Alarcón, P. A. de (1833-1891)
Alas "Clarín", L. (1852-1901)
Castillo, J. del (*ca*. 1831-1847)
Colmenares y Orgaz, A. (1873-1947)
Cuenca, C. L. de (1849-1927)
Ganivet, Á. (1865-1898)

M., D. F. de (¿?)
Perrín, G. (1857-1923)
Pujulà i Vallès, F. (1877-1962)
Ramos Carrión, M. (1848-1915)
Rivas, M. A. de (¿?)
San Martín, A. (¿?)

ESTADOS UNIDOS
Bellamy, E. (1850-1898)
James, H. (1843-1916)
Poe, E. A. (1809-1849)
Wells, H. G. (1866-1946)

FRANCIA
Comte, A. (1798-1857)
Proust, M. (1871-1922)
Verne, J. (1828-1905)

INGLATERRA
Carroll, L. (1932-1898)
Shelley, Mary W. (1797-1851)
Shelley, Percy B. (1792-1822)
Byron, L. (1788-1824)
Wilde, O. (1854-1900)

IRLANDA
Joyce, J. (1882-1941)

MÉXICO
Camacho y Zuleta, S. (1822-1915)
Castera, P. (1846-1906)
Mier, S. T. de (1765-1827)
Roa Bárcena, J. M. (1827-1908)

PERÚ
Matto de Turner, C. (1852-1909)
Portillo, J. M. del (1818-1862)
Tristán, F. (1803-1844)

PUERTO RICO
Hostos, E. M. de (1839-1903)
Tapia y Rivera, A. (1826-1882)

RUSIA
Dostoyevksi, F. (1821-1881)

URUGUAY
Artigas, J. G. (1764-1850)
Rodó, J. E. (1871-1917)

VENEZUELA
Bello, A. (1781-1865)
Bolívar, S. (1783-1830)
Blanco, E. (1838-1912)
Miranda, F. (1771-1812)
Rodríguez, S. (1769-1854)
Sucre, A. J. de (1795-1830)

s. XX- s. XXI

ALEMANIA
Adolph, J. (1933-2008)
Ende, M. (1929-1995)
Pless, W. (1935)
Marcus, H. (1940)

ARGELIA
Camus, A. (1913-1960)

ARGENTINA
Arlt, R. (1900-1942)
Bioy Casares, A. (1914-1999)
Borges, J. L. (1899-1986)
Cohen, M. (1951)
Conti, H. (1925-1976)
Cortázar, J. (1914-1984)
Dabove, S. (1889-1951)
Fernández, M. (1874-1952)
Fresán, R. (1963)
Gardini, C. (1948-2017)
Goligorsky, E. (1931)
Gorodischer, A. (1928)
Holmberg, E. L. (1852-1937)
Laiseca, A. (1941-2016)
Lugones, L. (1874-1938)
Mairal, P. (1970)
Oesterheld, H. (1919-1977)
Posse, A. (1934)
Sábato, E. (1911-2011)
Saccomanno, G. (1948)
Shua, A. M. (1951)
Vanasco, A. (1925-1993)

BOLIVIA
Alfaro, Ó. (1921-1963)
Antezana Patón, R. (1975)
Anze, S. (1974)
Aracena, F. (1921-2009)
Arguedas, A. (1879-1946)
Arguedas, J. M. (1911-1969)
Ascarrunz, E. (segunda mitad s. XX)
Camacho A., E. (mitad s. XX**)**

Cáceres Romero, A. (1937)
Condarco Morales, R. (1927-2009)
Díez de Medina, F. (1908-1990)
Esquirol, M. (1980)
Gálvez, M. A. (1973)
Gutiérrez, M. (1954)
Lema, G. (1959)
Lundin Pinedo, M. (1983)
Mendizábal, C. (1956)
Montenegro, A. (*ca.* 1900/1901)
Montero Lara, G. (1952)
Morales, D. (segunda mitad s. XX)
Murillo Benich, H. (1940)
Paz Soldán, E. (1967)
Pinedo, Á. (mitad s. XX)
Prado Sejas, I. (1953)
Rivero, G. (1972)
Rodríguez, R. (segunda mitad s. XX)
Suárez, B. (segunda mitad s. XX)
Triveño, A. (1991)
Vacano, A. von (1938)

BRASIL
Aguiar, C. (1981)
Bensimon, C. (1982)
Bracher, B. (1961)
Carneiro, A. (1922-2014)
Cuenca, J. P. (1978)
Fawcett, F. (1957)
Lobato, M. (1882-1948)
Monteiro, J. (1908-1970)
Saavedra, C. (1973)
Tajes, C. (1963)
Tezza, C. (1952)

CANADÁ
Van Vogt, A. E. (1912-2000)

CHILE
Amira, S. A. (1973)
Araya Gómez, E. (1912-1994)
Baradit, J. (1969)
Bisama, Á. (1975)
Correa, H. (1926-2008)
Délano, L. E. (1907-1985)
Donoso, J. (1925-1996)
Dorfman, A. (1972)
Emar, J. (1893-1964)
Figueroa, A. (1956)
Fuguet, A. (1964)
Gaggero, L. (1962)
Gómez, S. (1962)

Huidobro, V. (1893-1948)
Jodorowski, A. (1929)
Meier, S. (1965-2009)
Menedín, A. (mitad siglo XX)
Miralles, F. (1837-s.XX)
Montagne, A. (1921-2013)
Muñoz Pollier, J. (mitad siglo XX)
Muñoz Valenzuela, D. (1956)
Novoa, M. (1974)
Ríos, V. de los (1975)
Rojas, A. (1970)
Saavedra, L. (1971)
Sepúlveda, C. R. (1942-2007)
Sienna, P. (1993-1972)
Utreras, M. (1968)

CHINA
Ballard, J. G. (1930-2009)

COLOMBIA
Burgos López, C. R. (1966)
Caicedo, A. (1951-1977)
Esinosa, G. (1938-2007)
Fuenmayor, J. F. (1885-1966)
Gamboa, S. (1965)
García Márquez, G. (1927-2014)
López Mera, D. D. (1974)
Mejía Rivera, O. (1961)
Mora Vélez, A. (1942)
Moya, D. (1967)
Noriega, L. (1972)
Osorio Lizarazo, J. A. (1900-1964)
Rebetez, R. (1933-1999)
Serrano, E. (1960)
Sliger-Vergara, M. F. (1892-1988)
Vanegas, Á. (1980)

COSTA RICA
Berrón, L. (1951)
Bolaños, L. (1944)
Cagini, C. (1865-1925)
Cañas, A. (1920-2014)
Cardona Peña, A. (1917-1995)
Casasa Núñez, L. (1976)
Castillo, M. (1984)
Chamu, A. (segunda mitad s. XX)
Chaves, J. A. (1958)
Clark Cohen, J. (1969)
Delgado, M. (1952)
Dobles, F. (1918-1997)
Ducoudray, L. (m. s. XX)
Durán Ayanegui, F. (1939)

Fernández Guardia, L. (1871-1942)
Garro, D. (1983)
González, D. (1982)
Junoy, R. (1875-1951)
Leal, F. (1940)
Lippi, E. (segunda mitad s. XX)
Macaya, E. (segunda mitad s. XX)
Molina, I. (1961)
Naranjo, C. (1928-2012)
O'Reilly, M. (mitad siglo XX)
Obando, A. (1958)
Ortiz, A. (segunda mitad s. XX)
Porras, F. (1989)
Quijano, L. (1971)
Rojas, M. (1952)
Soto Hall, M. (1871-1943)
Ugalde, E. (1975)
Víquez, A. (1966)

CUBA
Arango, Á. (1926-2013)
Borrero Echeverría, E. (1849-1906)
Cabrera Infante, G. (1929-2005)
Carpentier, A. (1904-1980)
Chaviano, D. (1957)
Collazo, M. (1936-1999)
Duarte, C. (1962)
Encinosa Fú, M. (1974)
Hernández, V. (1966)
Herrera, M. (1942)
Hurtado, Ó. (1919-1977)
Mota, E. (1975)
Noroña, J. P. (1973)
Orlando Rodríguez, A. (1956)
Padrón, J. A. (1973)
Piñera, V. (1912-1979)
Yoss (1969)

ECUADOR
Artieda Santacruz, P. (segunda mitad s. XX)
Béjar Portilla, C. (1938)
Brantome, C. (1961)
Cuadra, J. de la (1903-1941)
Dávila Vásquez, J. (1947)
Falconi Samaniego, M. (1954)
Gudiño, R. (segunda mitad s. XX)
Iturralde, A. (primera mitad s. XX)
Kingman, N. (1918-2018)
Londoño, C. (1973)
Macías Huerta, A. (1960)
Palacio, P. (1906-1947)
Portilla Cárdenas, R. (1987)

Santibáñez, J. D. (1957)
Stornaiolo, B. (1972)
Stornaiolo, U. (1930)
Ubidia, A. (1944)
Viteri Durand, J. (1922-*ca.* 1987)
Zúñiga, Y. (segunda mitad s. XX)

EL SALVADOR
Alvarado, E. (1973)
Galán, J. (1973)
Menén Desleal, Á. (1931-2000)

ESPAÑA
Adam Cardona, V. (1927-2018)
Aguilera, J. M. (1960)
Aragón, J. de (1893-1973)
Araquistáin, L. (1866-1959)
Arroyo Merino, D. (1971)
Azorín (1873-1967)
Barceló, E. (1957)
Baroja, P. (1872-1956)
Bermejo, S. (1833-1899)
Bermúdez Castillo, G. (1934-2019)
Blasco Ibáñez, V. (1867-1928)
Bueso, E. (1974)
Caballer, J. (1925-2017)
Cajal, R. y (1852-1934)
Canalda, J. C. (1958)
Candeira, M. (1984)
Cañadas, J. (1980)
Carrigan, W. (*ca.* 1930-¿?)
Carrión, J. (1976)
Conde, V. (1973)
Cotrina, J. A. (1972)
Elola, J. de (1859-1933)
Enguídanos, P. (1923-2006)
Eximeno, S. (1973)
Fabra, N. M. (1843-1903)
Fernández Madrigal, J. A. (1970)
Fernández Mallo, A. (1967)
Fernández Porta, E. (1974)
Ferrándiz, J. (1919-1997)
Ferré, J. F. (1962)
Foxá, A. de (1906-1959)
Gallego, E. (1962)
García Lecha, L. (1919-2005)
Gaspar y Rimbau, E. (1842-1902)
Giné y Partagás, J. (1836-1903)
Gómez de la Serna, R. (1888-1963)
Guirao, P. (1927-1993)
Güera, M. (1920-1994)
Herralde, J. (1935)

Ibáñez Barranqueros, A. (1913-2003)
Jardiel Poncela, E. (1901-1952)
Larrea, J. (1895-1980)
Lázaro, E. (1950)
Loriga, R. (1967)
Madariaga, S. de (1886-1978)
Maeztu, R. de (1875-1936)
Mallorquí, C. (1953)
Mallorquí, J. (1913-1972)
Mares, D. (1966)
Marín, R. (1959)
Martínez, R. (1965)
Martínez Biurrun, I. (1972)
Mendizábal, C. (1864-1949)
Mengotti, A. (1952)
Merino, J. M. (1941)
Montero, R. (1951)
Mora, V. L. (1970)
Muñoz, R. (1971)
Muñoz Rengel, J. J. (1974)
Novo y Colson, P. de (1846-1931)
Ortí y Muñoz, C. (1870-1933)
Palma, F. J. (1968)
Pedrolo, M. de (1918-1990)
Pérez de Ayala, R. (1880-1962)
Quiroga, E. (segunda mitad s. XX)
Revuelta, J. (1965)
Romero, I. (1937)
Rosal del Castillo, J. (1945-2019)
Saiz Cidoncha, C. (1939-2018)
Salinas, P. (1891-1951)
Salvador, T. (1921-1984)
Sánchez i Gómez, G. (1963)
Santos, D. (1942-1961)
Sisí, Carlos (1971)
Sueiro, D. (1931-1986)
Toro, S. de (1956)
Torrente Ballester, G. (1910-1999)
Torres Quesada, Á. (1963-2015)
Unamuno, M. de (1864-1936)
Valle, J. A. del (segunda mitad s. XX)
Vaquerizo, E. (1967)
Velasco, J. I. (mitad s. XX)
Vila-Matas, E. (1948)

ESTADOS UNIDOS
Anderson, P. (1926-2001)
Bester, A. (1913-1987)
Bond, N. S. (1908-2006)
Blish, J. (1921-1975)
Brackett, L. (1915-1978)
Bradbury, R. (1920-2012)

Brown, F. (1906-1972)
Burgess, A. (1917-1993)
Burroughs, E. R. (1875-1950)
Burroughs, W. (1914-1997)
Campbell, J. W. (1910-1971)
Clement, H. (1922-2003)
Delany, S. R. (1942)
Dick, Philip K. (1928-1982)
Disch, T. M. (1940-2008)
Ellison, H. (1934-2018)
Faulkner, W. (1897-1962)
Gibson, W. (1948)
Heinlein, R. A. (1907-1988)
Herbert, F. (1920-1986)
Hubbard, L. R. (1911-1986)
Jemisin, N. K. (1972)
King, Stephen (1947)
Kornbluth, C. M. (1923-1958)
Kuttner, H. (1915-1958)
Lafferty, R. A. (1914-2002)
Le Guin, U. K. (1929-2018)
Leiber, F. (1910-1992)
Lovecraft, H. P. (1890-1937)
Martin, G. R. R. (1948)
Miller, W. (1923-1996)
Moore, C. L. (1911-1987)
Niven, L. (1938)
Oliver, C. (1928-1993)
Pohl, F. (1919-2013)
Pournelle, J. (1933-2017)
Pynchon, T. (1937)
Rey, L. del (1915-1993)
Rocklyne, R. (1913-1988)
Roth, V. (1988)
Silverberg, R. (1935)
Simak, C. D. (1904-1988)
Smith, D. (1890-1965)
Spinrad, N. (1940)
Sprague de Camp, L. (1907-2000)
Stephenson, N. (1959)
Sterling, B. (1954)
Sturgeon, T. (1918-1985)
Tenn, W. (1920-2010)
Tiptree Jr., J. (1915-1987)
Vance, J. (1916-2013)
Vonnegut, K. (1922-2007)
Williamson, J. (1908-2006)
Zelazny, R. (1937-1995)

FRANCIA
Sartre, J-P. (1905-1980)

GUATEMALA
Arévalo Martínez, R. (1884-1975)
Asturias, M. A. (1899-1974)
Calvo Drago, J. (1969)
Rey Rosa, R. (1958)
Salazar, R. A. (1852-1914)

HONDURAS
Acosta, Ó. (1933-2014)
Gallardo, M. (1962)
Martínez Galindo, A. (1900-1940)
Monterroso, A. (1921-2003)
Oviedo, J. L. (1957)
Prieto, M. S. (1944)
Turcios, F. (1874-1943)

INGLATERRA
Aldiss, B. W. (1925-2017)
Brunner, J. (1934-1995)
Chandler, B. (1912-1984)
Christopher, J. (1922-2012)
Clarke, A. C. (1917-2008)
Golding, W. (1911-1993)
Huxley, A. (1894-1963)
Mitchell, D. (1969)
Moorcock, M. (1939)
Orwell, G. (1903-1950)
Rowling, J. K. (1965)
Russell, E. F. (1905-1978)
Spedding, A. (1962)
Stapledon, O. (1886-1950)
Wyndham, J. (1903-1969)

IRLANDA DEL NORTE
Lewis, C. S. (1898-1963)

LUXEMBURGO
Gernsback, H. (1884-1967)

MÉXICO
Arreola, J. J. (1918-2001)
Bellatín, M. (1960)
Cañedo, D. (1892-1978)
Cardoña Peña, A. (1917-1995)
Chávez, R. (1965)
Chimal, A. (1970)
Enrigue, Á. (1969)
Esquivel, L. (1950)
Fernández, B. (1972)

Fuentes, C. (1928-2012)
Gil, E. (1968)
González Meléndez, G. (1960)
Herrasti, V. (1967)
López Feldman, A. B. (1978)
Olvera, C. (1941-2013)
Padilla, I. (1968-2016)
Palou, P. Á. (1966)
Paz, O. (1914-1998)
Porcayo, G. H. (1966)
Rebollar, F. (segunda mitad s. XX)
Rivera Garza, C. (1964)
Rojo, P. (1968)
Rulfo, J. (1917-1987)
Sifuentes, G. (1974)
Urroz, E. (1967)
Urzáiz Rodríguez, E. (1876-1955)
Vasconcelos, J. (1882-1959)
Volpi, J. (1968)

NICARAGUA
Darío, R. (1867-1916)
Grigsby Vergara, W. (1985)
Ramírez, S. (1942)
Sánchez Argüello, A. (1976)
Valle Moreno, R. (1992)

PANAMÁ
Agrioyanis, A. (1977)
Lince, E. (1965)
Nieto Bruña, L. (1981)

PARAGUAY
Barret, R. (1876-1910)
Bogado, C. (1955)
González, O. (1938)
Hernáez, L. (1947-2020)
Pérez Cáceres, L. (1940)
Urraza, J. de (1974)
Roa Bastos, A. (1917-2005)

PERÚ
Bayly, J. (1965)
Dellepiane, J. (segunda mitad s. XX)
Estremadoyro, J. M. (1943-2016)
Faverón Patriau, G. (1966)
Iwasaki, R. (1961)
Llanos Sánchez, A. (segunda mitad s. XX)
López Albújar, E. (1972-1966)
Novoa, P. (1974)
Palma, C. (1872-1946)
Prochazka, E. (1960)

Salvo, D. (1967)
Thays, I. (1968)
Torre Paredes, C. de la (1988)
Vargas Llosa, M. (1936)

POLONIA
Lem, S. (1921-2006)

PUERO RICO
Adyan, A. E. (1965)
Borges, J. (1972)
Cabiya, P. (1961)
Santos, J. E. (1963)
Soreno, B. (1970)
Soto, R. (1958)
Vega, A. L. (1946)

REPÚBLICA CHECA
Čapek, K. (1890-1938),
Kafka, F. (1883-1924)

REPÚBLICA DOMINICANA
Tarazona, E. (1944)
Vlak, O. (1976)

RUSIA
Asimov, I. (1920-1992)
Nabokov, V. (1899-1977)
Zamiatin, Y. (1884-1937)

SUDÁFRICA
Tolkien, J. R. R. (1892-1973)

URUGUAY
Carson, T. (1946-2014)
Federici, C. M. (1948)
Levrero, M. (1940-2004)
Onetti, J. C. (1909-1994)
Piria, F. (1847-1933)
Solari, A. (1957)

VENEZUELA
Abreu, J. de (1963)
Alemán, P. (1896-1953)
Berroeta Morales, P. (1914-1997)
Britto García, L. (1940)
Camacho, J. N. (segunda mitad s. XX)
Castillo, A. (1938)
Delgado, R. (1980)
Fiorucci, E. (1938)
Gallegos, R. (1884-1969)
Garmendia, J. (1898-1977)

Garmendia, S. (1928-2001)
Gavidia, A. (1967)
Gómez Berbersí, I. (1951)
Gómez Jiménez, J. (1971)
León, C. (1953-2019)
Molero, M. (1937-¿?)
Piñango, N. (1991)
Remesar, J. (mitad s. XX)
Santaella, F. (1970)
Sussman, S. (1972)
Urriola, J. (1971)
Uslar Pietri, A. (1906-2001)
Vázquez, V. (mitad s. XX)

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a todos mis amigos por haberme acompañado en el sendero de la ciencia ficción. Todo lo aprendido es nuestro.
Quiero agradecer a mi familia por haberse preocupado tanto por mí en el final del camino.
Quiero agradecer a Ana Gallego por haber confiado en mí desde el primer momento. ¡Gracias!
Y quiero agradecer especialmente a Vicente por haber creído en mí, por sus clases y por su amor por la palabra. ¡Gracias por tanto!