

La isla y las estrellas

El ensayo y la crítica de ciencia ficción en Cuba

Selección y prólogo de Rinaldo Acosta

LA ISLA Y LAS ESTRELLAS

El ensayo y la crítica de ciencia ficción
en Cuba

Selección de artículos

SELECCIÓN Y PRÓLOGO DE RINALDO ACOSTA

© Rinaldo Acosta
© Sobre la presente edición:
Editorial Cubaliteraria 2015

ISBN 978-959-263-061-1



Editorial CUBALITERARIA
Instituto Cubano del Libro
Obispo 302 esq. Aguiar, Habana Vieja
CP 10 100, La Habana, Cuba
e-mail:
editorial@cubaliteraria.cu
[Visite: www.cubaliteraria.cu](http://www.cubaliteraria.cu)

ÍNDICE

I. Ciencia ficción cubana: historia y crítica

Rinaldo Acosta: Introducción / 7

Leonardo Gala: Un bojeo a la CF-esfera cubana / 27

Yoss: Marcianos en el platanar de Bartolo: Un análisis de la historia y perspectivas de la ciencia ficción en Cuba al final del segundo milenio / 45

Fabricio González Neira: Estrategias de legitimación de la ciencia ficción en Cuba: estudio de un fracaso / 73

Maielis González Fernández: Juan Manuel Planas y la génesis de la ciencia ficción en Cuba / 91

Raúl Aguiar: ¡El futuro pertenece por entero al comunismo! Influencias de la literatura y el cine de ciencia ficción de la URSS y Europa Oriental en la narrativa de ciencia ficción cubana / 111

Yasmín S. Machado: En busca de Estraven / 138

Anabel Enríquez: La inconstancia de la visión: panorama del género fantástico en el universo audiovisual cubano / 209

Maielis González: Distopías en el ciberpunk cubano: «CH»,
«Ofidia» y «Habana Underguater» / 238

Javiher Gutiérrez Forte: *El año 200* entre la utopía y la quimera
/ 259

Sheila Padrón: Historia del movimiento fantástico cubano.
Talleres, eventos, y proyectos de la ciencia ficción cubana /
268

II. Perspectivas teóricas

Juan Pablo Noroña: Geeks y bohemios / 298

Ariel Cruz Vega: Ciencia ficción y espíritus graves / 315

Anabel Enríquez: Mujeres y literatura fantástica: los caminos
de(l) género / 322

Javier de la Torre: En busca de la ucrónia perdida / 338

Fabricio González Neira: Jorge Luis Borges: lector de ciencia
ficción / 353

Juan Pablo Noroña: J. K. Rowlings carga junto a los Rohirrim en
los campos de Pelennor / 366

Yoss: Las «vueltas de tuerca» en la ciencia ficción; o los golpes
sucesivos de «más extraño todavía» como estrategia para
noquear la inercia mental del lector... y la sociedad / 374

Erick J. Mota: Narrador humano y narrador *alien* en la
literatura de ciencia ficción / 413

Rinaldo Acosta: El héroe, la iniciación y el mito: una lectura de
Dune / 433

INTRODUCCIÓN

RINALDO ACOSTA

El cultivo entre nosotros del ensayo, la reflexión o la crítica sobre ciencia ficción (CF) es un fenómeno relativamente reciente, y su práctica con carácter más o menos sistemático —y por una cantidad apreciable de autores— es posterior al año 2000. Antes, hubo ejemplos aislados, en prólogos de Oscar Hurtado y Daína Chaviano o en artículos de diversos autores. Hacia finales de los 80, Nelson Román escribió una tesis que bastantes años más tarde sería publicada con el título de *Universo de la ciencia ficción cubana* (Extramuros, 2005). En 1994 Raúl Aguiar publicó *Realidad virtual y cultura ciberpunk* y el propio año Fabricio González Neira escribió su artículo «La ciencia ficción cubana: problemática y supervivencia» (que luego sería bien conocido gracias a su publicación en el sitio web español Bibliópolis). Ponencias dedicadas a diversos aspectos de la CF se leyeron en el evento Quásar-Dragón de 1995. En el fanzine *Nexus* se publicaron artículos de Yoss, Ariel Cruz Vega y Rinaldo Acosta. Pero es

solo en el siglo XXI que se producirá un despegue en la cantidad y calidad del ensayo y la crítica sobre CF, lo cual tiene que ver sobre todo —creo— con tres factores: la apertura a mayores fuentes de información que propiciaba el acceso a Internet; los lógicos avances en el proceso de maduración de la CF cubana, que venía desarrollándose ininterrumpidamente desde décadas atrás, y que incluía también el contacto con y la asimilación de la reflexión teórica internacional sobre la CF y su historia, y, por último, una mayor actividad de la propia comunidad de CF, que empieza —como observara Anabel Enríquez hace algunos años— a servirse de «las oportunidades proporcionadas por las nuevas tecnologías informáticas», lo cual supone, ante todo, el fomento de la publicación de ezines que van a brindar el espacio para que estos textos se difundan.

El ensayo y la crítica cubanos sobre CF se desarrollarán en lo esencial, pues, al margen de las revistas centrales de la Isla y de las editoriales, a través de las posibilidades de edición que ofrecían estos medios electrónicos. Si indagamos en la obra de críticos y ensayistas como Yoss, Anabel y Juan Pablo Noroña, comprobaremos que sus artículos iniciales a menudo fueron publicados en el *Guaicán Literario* (sitio web del portal Cuba-literaria, fundado en 2000, dedicado a la CF y la fantasía) o en el ezine *Disparo en Red*. En el caso de esta última revista, editada por Erick Mota y Javier de la Torre, es evidente la intención de sus editores, desde el mismo comienzo, de darle cabida a la reflexión crítica: el primer número (noviembre de 2004) incluía el artículo de Anabel Enríquez «Harry Potter, ¿un producto exitoso del marketing?» El segundo número retomaba el antes citado artículo de Fabricio González: «La ciencia ficción cubana...».

El tercero publicaba el ensayo de Yoss «El ghetto de la ciencia ficción». La siguiente entrega del ezine presentaba un texto de autores extranjeros: «El sueño de Darwin...: ciencia ficción y evolución», de los españoles Eduardo Gallego y Javier Redal. A partir de entonces esta práctica se va a prolongar durante los 50 números del boletín: cada entrega incluye al menos un artículo —y a veces dos— de autores extranjeros o cubanos. En octubre de 2008, después de cuatro años de actividad, *Disparo en Red* cesa su publicación. Pero los ezines que le siguen también adoptarán el principio de publicar artículos, ensayos y críticas. Es el caso de *Qubit* (fundado por Raúl Aguiar en 2005 y activo hasta la actualidad), de *Korad*, cuyo primer número empieza a circular en 2010, y de *Cuenta Regresiva* (2011-2013). El segundo ezine citado (*Korad*), además de dar a conocer crítica y ensayo de autores cubanos, inicia una nueva experiencia: publicar primeras traducciones, realizadas por los colaboradores de la revista, de artículos de corte teórico.

Paralelamente a los ezines, es indispensable mencionar el papel que desempeñaron los eventos teóricos, pues buena parte de los textos publicados surgieron de trabajos escritos para ser presentados en estas ocasiones. Como dije antes, ya los eventos de los años 90 habían proporcionado cierto espacio para la actividad teórica. En 2004 se va un paso más allá cuando el Grupo de Creación Espiral organiza el primer evento dedicado exclusivamente a la reflexión y el intercambio de ideas sobre la CF y la fantasía. Llamado «Ansible. I Festival y Encuentro Teórico del Género Fantástico», fue un hecho que marcó un momento de madurez en la evolución de la CF y la fantasía en Cuba. En los tres días en que sesionó se presentaron conferencias de

Michel Encinosa, Yasmín S. Portales, Juan Pablo Noroña, Yoss, Javier de la Torre, Erick Mota y Eliette Lorenzo Vila, y se celebraron paneles dedicados a la *worldbuilding*, el fantástico en el manga y el anime, los juegos de rol, y el género fantástico en los medios cubanos.¹ El Ansible se convocó durante tres años más, hasta 2007. En 2008 el Proyecto Espiral que lo auspiciaba cesó sus actividades y con ello también se terminaron los Ansibles. Pero, como ha apuntado Sheila Padrón, «el arduo trabajo realizado por Espiral constituyó un aporte ejemplar para grupos posteriores del fantástico cubano».² Cuando en 2010 se crea el nuevo taller Espacio Abierto, se reanuda de inmediato también la celebración de los eventos teóricos (llamados, como el taller, «Espacio Abierto»), con un formato similar al de los Ansibles. Es frecuente que los trabajos presentados en estas jornadas vean luego la luz en la revista electrónica *Korad*. Asimismo, en los eventos Espacio Abierto se entrega el Premio Oscar Hurtado, que incluye la categoría de artículo teórico, como un modo de fomentar este tipo de producción.

Antes de continuar, tal vez sea útil decir algunas palabras acerca de la historia de la crítica y estudio de la CF en general.³

¹ Datos tomados de «Programa Ansible 2004. I Festival y Encuentro Teórico del Género Fantástico». Agradezco a Sheila Padrón el conocimiento de este y otros materiales de interés histórico que ella conserva.

² Sheila Padrón: «Historia del movimiento de divulgación del fantástico cubano», en *Cuenta Regresiva*, no. 2, p. 81.

³ Los datos han sido tomados sobre todo de Peter Nicholls: «Critical and Historical Works About SF», en J. Clute y P. Nicholls, eds.: *The Encyclopedia of Science Fiction* (segunda edición) y Donald M. Hassler: «The

Según datos aportados por Peter Nicholls en el artículo «Critical and Historical Works About SF» para *The Encyclopedia of Science Fiction* (2da edición), el primer libro de crítica sobre la CF (estadounidense) fue *Hammer and Tongs* (1937), de Clyde F. Beck, que recopilaba ensayos del fanzine *The Science Fiction Critic*. Mientras que el «primer estudio importante» de carácter académico fue *Pilgrims Through Space and Time: Trends and Patterns in Scientific and Utopian Fiction* (1947), de J. O. Bailey, aunque se ocupaba poco de la nueva CF de las revistas y de hecho ni siquiera usaba el término «science-fiction». Ya antes, sin embargo, habían visto la luz *The Imaginary Voyage in Prose Fiction* (1941), de Philip Babcock Gove, y *Voyages to the Moon* (1948), de Marjorie Hope Nicolson. En los años que seguirían y hasta la década de los 70 en que se produce un *boom* de los estudios universitarios sobre la CF, la mayor parte de los trabajos de crítica e historia sobre CF fueron escritos por fans y autores. Entre los críticos iniciales del género dos de los más destacados fueron Damon Knight y James Blish (que publicaba sus críticas bajo el pseudónimo de *William Atheling Jr.*). Del primero devino célebre su demoledora crítica de la novela de Alfred van Vogt *El mundo de los no-A*, «Cosmic Jerrybuilder», originalmente escrita en 1945, que casi destruyó la reputación de este como autor: «...*The World of A* is one of the worst allegedly-adult science fiction stories ever published». Luego Damon Knighth reunió sus ensayos críticos (no eran reseñas), que habían sido publicados en revistas entre 1952 y 1955, en el volumen *In Search of Won-*

Academia Pioneers of Science Fiction Criticism, 1940-1980», en *Science Fiction Studies*, # 78, Vol. 26, Part 2, July 1999, pp. 213-231.

der (1956). En el inicio del libro, Damon Knight escribió que se basaría en varios presupuestos, de los cuales cito los dos últimos: «Que la ciencia ficción es un campo de la literatura digno de que se lo tome en serio, y que las normas críticas ordinarias se le pueden aplicar de manera significativa, por ejemplo: originalidad, sinceridad, estilo, construcción, lógica, coherencia, sensatez y la gramática normal y corriente»; y: «Que un mal libro daña a la ciencia ficción más que diez malas noticias». Por su parte, James Blish reunió sus críticas en los volúmenes *The Issue at Hand* (1964) y *More Issues at Hand* (1970), libros a los que el citado Nicholls considera como «escritos desde una perspectiva mucho más amplia de lo que era usual para el “fan criticism” de su época». Los lectores que se acerquen a estos libros hoy día descubrirán que tanto Knight como Blish eran excelentes críticos y que trataban siempre de fundamentar sus análisis, evitando las opiniones arbitrarias. En 1960 ve la luz uno de los más interesantes estudios de esta etapa inicial (que Donald M. Hassler ha llamado «de los pioneros»): el libro de Kingsley Amis *New Maps of Hell* (conocido en castellano como *El universo de la ciencia ficción*), basado en un ciclo de conferencias impartido dos años antes por su autor en la universidad de Princeton. Este libro es importante por contener una de las primeras definiciones realmente perspicaces de la ciencia ficción: «clase de prosa narrativa que trata sobre situaciones que no podrían darse en el mundo que conocemos, pero cuya existencia se funda en cualquier innovación, de origen humano o extraterrestre, planteada en el terreno de la ciencia o de la técnica, o incluso en el de la pseudo-ciencia o la pseudo-técnica».⁴

⁴ *El universo de la ciencia ficción*, Editorial Ciencia Nueva, Madrid, 1966, p. 14.

Sam Moskowitz publicó en los años 60 varios libros clásicos de lo que Nicholls llama «fan criticism», empezando con *Explorers of the Infinite* (1963). En los 70 Reginald Bretnor compiló volúmenes como *Science Fiction, Today and Tomorrow* (1974) y *The Craft of Science Fiction* (1976), con contribuciones por lo general lúcidas de diversos escritores del género. Y en esta relación no podía quedar sin mencionar la famosa e influyente historia de Brian Aldiss *Billion Year Spree* (1973), luego revisada y ampliada en 1986 bajo el título de *Trillion Year Spree*. Una de las tesis más interesantes del libro era la relativa al origen gótico de la CF (el gótico, para Aldiss, es el primer «género», del que surgen todos los demás: «out of the gothic», en sus palabras, y la propia CF era una variedad del «modo» gótico). También fue Aldiss quien puso en circulación la idea de que Mary Shelley, una escritora bastante olvidada por entonces, había sido la autora de la primera obra de CF con *Frankenstein o el moderno Prometeo* (hasta ese momento se solía datar el comienzo de la CF en las revistas *pulp* de los años 20).

Paralelamente, y con cierto retraso respecto del «fan criticism», se fue desarrollando la línea de estudios vinculada a las universidades, o sea, académica. Un papel clave en esto le tocó desempeñar al profesor Thomas D. Clareson, el primero que pensó en organizar el estudio de la CF en la universidad. Clareson presidió en 1958 un seminario de la Modern Language Association (MLA) dedicado a la CF, y al año siguiente comenzó a publicar la revista teórica *Extrapolation* (al principio impresa en esténcil). También fue el primer presidente de la Science Fiction Research Association, fundada en 1970. Otros «pioneros» del estudio de la CF habitualmente mencionados son el escocés

I. F. Clarke, el suizo Pierre Versins y el ruso Yuli Kagarlitski. En la segunda mitad de los 60, el trabajo de H. Bruce Franklin (*Future Perfect*, 1966) y Robert Scholes (*The Fabulators*, 1968) inició la expansión del campo teórico en el estudio de la CF. Pero el punto de giro lo marcó la fundación en 1973 de la revista *Science Fiction Studies*, que hasta la actualidad sigue siendo un punto de referencia fundamental para la investigación académica del género. Es durante esta época que se intensifican los esfuerzos por elevar los estudios sobre CF al nivel de la teoría literaria contemporánea (dominada en aquellos tiempos por el estructuralismo y la semiótica). Y el primer hito importante será la publicación por la Universidad de Yale de *Metamorfosis de la ciencia ficción* (1979), del profesor croata-canadiense Darko Suvin. Aunque algunas tesis del libro resultaron controvertidas ya desde el mismo momento de su aparición (como la identificación entre los géneros de la CF y la utopía o el desdén del autor por la fantasía), su descripción teórica del género, y en especial su concepción de la CF como la «literatura del extrañamiento cognitivo» y la definición de esta como «sistema simbólico centrado en un *novum* que debe ser validado cognoscitivamente en la realidad narrativa del relato», fueron tremadamente influyentes y proporcionaron el impulso que se necesitaba para revelar a la CF como un apasionante campo de posibilidades para la investigación y la teorización. En 1979 también ve la luz la primera edición de otra obra fundamental para el estudio del género: la *Enciclopedia de la ciencia ficción* de John Clute y Peter Nicholls, que en 1993 conocería una segunda edición sustancialmente ampliada. A partir de los años 80 la cantidad de obras dedicadas a la CF (historias, monografías, textos teó-

ricos, obras de referencia, etc.) se incrementaría de una manera extraordinaria. Veinte años más tarde de la aparición del fundamental estudio de Suvin, Veronica Hollinger (una de las editoras de *Science Fiction Studies*) ya podía escribir que «[l]as dos últimas décadas han visto una explosión de la escritura crítica sobre la CF que va más allá de lo que cualquiera hubiera esperado».⁵

El ensayo y la crítica de CF en Cuba en este siglo tienden a ubicarse en una de las dos grandes líneas arriba esbozadas (el «fan criticism» y los estudios, si no de corte estrictamente académico, al menos afines por su metodología), aunque con un claro predominio de la primera. Yoss escribe como un fan y escritor.⁶ Anabel Enríquez no vacila en definirse como fan, pero su método debe también mucho al estilo formal de los estudios (sobre todo en sus textos más recientes). Los escritos de Yasmin Portales y Maielis González se acercan a las normas vigentes en las universidades. Fabricio González Neira y Juan Pablo escriben en un estilo ensayístico muy libre, pero donde se percibe, en el trasfondo, su formación universitaria en el ámbito de las letras y sus amplias lecturas.

Un hecho que ha conspirado contra el desarrollo de la crítica, el ensayo y, en general, la reflexión sobre CF entre nosotros,

⁵ V. Hollinger: «Contemporary Trends in Science Fiction Criticism 1980-1999», en *Science Fiction Studies*, # 78, Vol. 26, Part 2, July 1999, p. 232.

⁶ Yoss es también uno de los escasos autores nacionales con un libro de ensayo y crítica de CF publicado en Cuba: *La quinta dimensión de la literatura. Reflexiones sobre la ciencia ficción en Cuba y el mundo*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2012. 366 p.

ha sido la marcada ausencia de publicaciones de este tipo en Cuba, sobre todo de autores extranjeros. Y no es solo que no hayan sido tenidas en cuenta por las editoriales, lo cual hasta cierto punto puede entenderse, sino que tampoco están disponibles en las bibliotecas. Hay, de todos modos, algunas excepciones que ameritan ser mencionadas. En los años 60 entraron al país varios ejemplares del ya citado libro de Kingsley Amis *El universo de la ciencia ficción*, y no descarto que lo mismo haya ocurrido, en la década siguiente, con la edición española del libro de Yuli Kagarlitski *¿Qué es la ciencia ficción?* (1977). Muchos desconocen que en la Feria del Libro de 1989, en la librería Fernando Ortiz, se vendió un cierto número ejemplares de *La ciencia ficción*, de Jean Gattégno, y de *Metamorfosis de la ciencia ficción*, de Darko Suvin (ambos editados por el Fondo de Cultura Económica). A partir de aquí tendremos que esperar hasta el presente siglo, cuando en varias Ferias del Libro se ponen a la venta, en cantidades modestas, ejemplares de *Acerca de la ciencia ficción*, recopilación de artículos y prólogos de Isaac Asimov. A esto cabe añadir que en 2002 el volumen *Los desafíos de la ficción* incluyó varios textos sobre CF, firmados por autores como Isaac Asimov, David Pringle, Miquel Barceló y Darko Suvin. Un hecho, si se mira bien, asombroso, es que hasta 1997 la biblioteca del Instituto de Literatura y Lingüística estuvo recibiendo la revista *Science Fiction Studies* (que hasta ese año se publicó en Canadá).

Ante tal estado de cosas, la única alternativa era que los propios fans del género tomaran el asunto en sus manos. Ya el fanzine *Nexus* (del cual, lamentablemente, solo llegaron a ver la luz dos números), de finales de los 90, creó una sección, «En la

mira», para publicar crítica y ensayo de ciencia ficción. Pero la labor más importante y extensa en este campo le correspondió al ezine *Disparo en Red*, al cual ya hicimos referencia arriba, el cual incluyó en cada número al menos un trabajo o reflexión sobre la CF en su rúbrica «Artículos». El mayor peso recayó en los autores extranjeros (principalmente de lengua española), pero también se dieron a conocer regularmente textos de escritores cubanos.

El presente libro —cuyo título, desde luego, remite a una célebre novela de Arthur C. Clarke— no tiene la pretensión de ser una antología, y ni siquiera es una selección en el sentido más corriente del término. Su principal objetivo ha sido reunir en un solo volumen y facilitar el acceso a un conjunto de textos sobre CF escritos en Cuba durante los pasados tres lustros. Dicho esto, no se puede negar, desde luego, que ha habido cierto grado de selección, porque no se podía incluir todo ni a todos. También hay autores y autoras representados por más de un texto: aquí me aparté intencionalmente de un principio común en las selecciones (un autor, un texto), porque algunos tenían una producción superior al promedio o por la calidad o interés de sus trabajos, o por ambos motivos. Pero, hasta donde me fue posible, traté de incluir el mayor número de nombres. No descarto que haya pasado por alto algún texto realmente valioso de un autor no incluido. Pero, dado que se trata de un discurso crítico que se difunde sobre todo a través de medios alternativos, no resultó tarea sencilla hacer un inventario de todo lo escrito y publicado (y tampoco disponía de mucho tiempo para hacer ese trabajo).

He dividido el libro en dos grandes secciones. La primera incluye a los textos que tratan sobre la CF cubana, su historia, crítica y análisis. En la segunda aparecen ensayos y estudios de carácter más bien teórico o cuyo tema es la CF internacional.

El primer texto del libro, «Un bojeo a la CF-esfera cubana», de Leonardo Gala, ofrece un buen panorama general de la situación de la CF cubana contemporánea, que puede funcionar como un preámbulo al resto de los materiales (algunos de los cuales abordan temas de historia). El siguiente, «Marcianos en el platanar de Bartolo», de Yoss, cuya primera versión data de 2000, ha devenido una especie de «clásico» del ensayo cubano de ciencia ficción. En él encontraremos la hoy generalmente aceptada periodización de la historia de la CF cubana en tres etapas.⁷ «Estrategias de legitimación de la CF en Cuba», de Fabricio González Neira, es un brillante ensayo que, de haber sido publicado en su momento, hubiera sido tan influyente como el de Yoss. Pero, además de su innegable valor histórico (el texto refleja las posiciones de la generación de los 90, la que impulsó el surgimiento de la Nueva Ciencia Ficción Cubana), contiene un buen número de ideas aún con plena vigencia. «Si la CF necesita justificación, entonces toda ficción literaria la precisa», es-

⁷ Desde la primera versión de este trabajo en 2000 han pasado ya catorce años. Considero, sin embargo, que no puede hablarse de un nuevo período («etapa») en la CF cubana. La razón es que no se ha producido, hasta donde puedo ver, un cambio en la norma literaria. La llegada de nuevos autores al género, la creación de nuevos talleres y proyectos literarios o una opinión más benévolas sobre la CF de los 80 no constituyen, ni siquiera reunidos, un criterio válido para que se pueda hablar de la emergencia de un nuevo período en la CF nacional.

cribe Fabricio al final de su escrito, y yo no podría estar más de acuerdo. Los dos siguientes trabajos abordan temas históricos. El primero, de la más joven ensayista cubana llegada al campo de la CF, Maielis González, ofrece un minucioso estudio de la semiolvidada figura de Juan Manuel Planas, el pionero de la CF en Cuba, y arroja luz sobre una obra no muy bien entendida por la historiografía «tradicional» (o sea, sin especialización en la CF). El segundo es otra magnífica investigación histórica. Se ha convertido en un lugar común afirmar que la CF cubana fue influida por la CF soviética y de Europa del Este. Por lo regular se suele buscar esta influencia en la literatura, pero en su trabajo Raúl Aguiar llama la atención también sobre la importancia que tuvo el cine —sobre todo el importado de los países socialistas— en el desarrollo de la CF de los 80. Y esta tesis es apoyada por el análisis de las películas que se vieron en la época y su probable eco en determinadas obras o autores de la CF nacional. El autor también observa que los filmes que influyeron en Cuba fueron distintos a los que tuvieron importancia para los escritores de lengua española en otros países. El texto siguiente, «En busca de Estraven», de la ensayista Yasmín S. Portales, es un amplio estudio de la CF producida en Cuba desde los 60 hasta la actualidad a la luz del feminismo y la teoría *queer*. Para entender un poco los objetivos de Yasmín (y pensando en un lector o lectora no familiarizado con esas teorías), me parece oportuno citar estas palabras de Veronica Hollinger en su artículo «Feminist Theory and Science Fiction»:

Cualesquiera sean sus supuestos fundacionales [...], todas las teorías feministas oponen resistencia a las autorrepre-

sentaciones ideológicas del texto cultural masculinista que tradicionalmente se presenta como la expresión universal de una «naturaleza humana» homogénea. Como ha demostrado la historia desde la Ilustración, la mayoría de las veces el sujeto de esa «naturaleza humana» ha sido blanco, varón y de clase media. En las narraciones de ese sujeto, las mujeres han tendido a desempeñar papeles secundarios como los «otros» de los hombres: cuerpos emocionales para sus mentes racionales y naturaleza para su cultura. Solo raramente han sido las mujeres representadas como sujetos por derecho propio.

A diferencia de ciertas posiciones teóricas —por ejemplo, la deconstrucción o la fenomenología— la teoría feminista se ha desarrollado *como parte de un proyecto conscientemente político*. Dicho de modo sencillo: el feminismo trabaja para conseguir la justicia social para las mujeres.⁸

«Distopías en el ciberpunk cubano: “CH”, “Ofidia” y “Habana Underguater”», también de Maielis González, explora la presencia del imaginario distópico en la narrativa cubana de ciberpunk y cómo este puede ser leído a la luz de la historia nacional contemporánea. «Inconstancia de la visión», de Anabel Enríquez, es un texto que se destaca en el panorama de esta compilación por elegir como objeto de estudio el tema de la CF cubana en el audiovisual, tan poco tratado entre nosotros. Anabel, que

⁸ Verónica Hollinger: «Feminist Theory and Science Fiction», en *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge University Press, 2003, pp. 125-126. (La traducción y las cursivas son mías —R. A.)

comenzó publicando sus artículos en *El Guaicán* y *Disparo en Red*, ha ido progresivamente aumentando la calidad y ambición intelectual de sus escritos. Sus últimos trabajos pueden ubicarse propiamente dentro de la categoría de los estudios. Su obra ensayística y crítica es relativamente amplia, aunque al parecer una parte permanece inédita. El tema del audiovisual de CF ha sido abordado por ella también en otros trabajos. El texto de Javiher Gutiérrez («*El Año 200* entre la utopía y la quimera») es un ejemplo de análisis de una sola obra que propone una interesante tesis: ¿es realmente una utopía socialista lo que se nos presenta en esta conocida novela de Agustín de Rojas?, a la vez que destaca ciertos elementos críticos implícitos en esta obra. Termina esta sección con un trabajo de la infatigable promotora de la CF y la fantasía Sheila Padrón. El mismo llama la atención sobre un hecho muy importante: el surgimiento del fandom organizado y el protagonismo creciente de los proyectos y grupos dentro del panorama del fantástico cubano en el presente siglo. La abundante información que contiene será muy útil para los investigadores.

La segunda parte del libro agrupa, como dije, un conjunto de textos que versan sobre temas más bien teóricos, ya sea que se ocupen de la CF internacional o de la cubana. Comienza con un ensayo del escritor Juan Pablo Noroña —«Geeks y bohemios»— que también ha devenido un clásico por derecho propio de nuestra ensayística de ciencia ficción. Aquí Juan Pablo aborda directamente uno de los temas más espinosos en relación con la CF: ¿por qué este género provoca reacciones de rechazo entre ciertos lectores a pesar de la excelencia innegable de algunos de sus textos? El autor apela a la división entre

cultura literaria y cultura científica —según la conocida definición de C. P. Snow— para explicarse este hecho. La CF puede ser precisamente ese puente sobre la brecha que separa a ambos mundos, en detrimento de la cultura en general. El siguiente ensayo, «Ciencia ficción y espíritus graves», escrito en los años 90 por Ariel Cruz, también trata del carácter extracanónico de la CF, su no aceptación por el *establishment* literario. Pero Ariel no está interesado en la metáfora del puente: para él la CF es interesante precisamente porque se resiste a fundirse en el océano de la *mainstream*, de la cultura legitimada. Este es un tema sobre el cual todavía se debate. Estoy de acuerdo en que lo que hace atractiva a la CF (incluso a los ojos de los críticos de la *mainstream* que se han acercado a ella) es precisamente su diferencia respecto de la «alta» literatura. Pero esto no debería llevarnos a exaltar el aislamiento de la CF como si fuera un valor en sí mismo. La especificidad de la CF pudiera ser una prueba de que el concepto de «literatura» es más complejo y diverso de lo que algunos quisieran hacernos creer.

Incluyo otro artículo de Anabel Enríquez para hacer justicia a su aporte a la reflexión sobre la CF entre nosotros. «Mujeres y literatura fantástica: los caminos de(l) género» está escrito con la finalidad de destacar la contribución de las mujeres a la CF y la fantasía, y en particular aspira a combatir el prejuicio que hace que aún sea «frecuente encontrar entre escritores, críticos y académicos, la opinión de que la ciencia ficción y sus géneros hermanos (la fantasía, el horror fantástico, etc.) es un terreno creativo de exclusivo dominio masculino» (esto está dicho con respecto a Cuba, específicamente). «En busca de la ucronía perdida», el artículo que sigue, es una reflexión sobre

un subgénero de la CF poco frecuentado por los autores cubanos, y aquí Javier de la Torre ofrece una explicación a mi juicio convincente de por qué ha sido así. Aunque en el momento de redactar el artículo el autor al parecer no tenía noticias de la ucronía de Raúl Aguiar *Alter Cuba*,⁹ esto no menoscaba la validez esencial de sus observaciones.

«Jorge Luis Borges: lector de ciencia ficción» es otro ensayo de Fabricio González que bien valía la pena rescatar para este libro. El estudio de la recepción de la CF en Borges le sirve al autor para referirse a las diferencias entre la CF estadounidense de las revistas y el romance científico británico contemporáneo de aquellas. También llama la atención sobre el frecuente error de llamar «mala» a la CF, pues los géneros solo son categorías morfológicas: «Los géneros literarios son construcciones culturales, sistemas de reglas que el escritor elige respetar o no —o respetar sólo parcialmente— con mayor o menor habilidad, pero en cualquier caso totalmente desprovistos de valor estético», un error en el cual Borges, considera Fabricio, nunca hubiera incurrido. Al final, el autor constata el trasfondo de prejuicios en que se basa el rechazo a la ciencia ficción y a los cuales Borges se resistió: «Creo que eso es lo que podemos aprender de la curiosidad con que Borges se acercó a todos los libros», concluye este ensayo que es uno de los mejores momentos de reflexión teórica en este libro. Indudablemente que la concepción del «canon» en Borges es un tema apasionante si los hay,

⁹ Fragmentos de *Alter Cuba* han sido publicados en *Encuentro de la Cultura Cubana*, no. 50, otoño 2008, pp. 53-61, y en *Qubit*, no. 77, diciembre 2012, pp. 9-21.

y Fabricio lo aborda desde un ángulo inesperado. El ensayo de Juan Pablo Noroña «J. K. Rowlings carga junto a los Rohirrim en los campos de Pelennor» rompe lanzas —y aquí viene bien la frase hecha— a favor de la literatura fantástica y en contra de los profetas de la muerte de la literatura, a la vez que rebate los temores de quienes ven una amenaza en la afición de la más joven generación por los libros de fantasía: «la literatura fantástica toma lectores frescos y los mantiene frescos y lectores, no los convierte en lectores cansados, como sí hacen la crítica milenarista y los escritores plegados a ella; ni mucho menos los convierte en lectores deformados, como algunos temen». Excelentes ideas y excelente prosa: la fórmula misma del ensayo.

Los artículos de Yoss y Erick Mota tienen en común que se acercan a la CF desde el punto de vista de la práctica de la escritura. Yoss realiza un examen bastante minucioso y con amplia elección de ejemplos de un aspecto de la construcción narrativa de la CF, que tiende a basarse en «giros» que no solo alteran el curso lineal del relato, sino que producen un verdadero efecto de extrañamiento (y es sabido la significación que esto tiene para la CF como género). El trabajo de Erick Mota se concentra en la importancia del punto de vista cuando se trata de transmitir la experiencia de vivir en un mundo muy alejado de la realidad consensual en que habita el lector. Mota describe varios tipos de narrador, pero se detiene, en particular, en lo que llama «narrador alienígena», que es aquel que tiene una cosmovisión radicalmente diferente, en consonancia con el grado de extrañeza del mundo al que pertenece. El uso de este tipo de narrador puede ser muy efectivo en una obra de fantasía o ciencia ficción, sobre todo para «para lograr extrañamiento,

sentido de la maravilla y verosimilitud». Se trata de un estudio de poética descriptiva que será de utilidad para escritores o aspirantes a escritores del género. Concluye el libro con un texto de mi propia autoría, escrito hace ya bastante tiempo, pero que nunca había tenido oportunidad de publicar (debido a su extensión). El trabajo parte de las tesis de la ciencia del mito y la antropología cultural para examinar el posible componente mítico y arquetípico de la ciencia ficción, destacando, en particular, la contribución de los mitos heroicos. Como ejemplo para el análisis se toma a la novela *Dune*, de Frank Herbert.

El presente volumen nos permite tal vez hacer un primer balance, al menos provisional, de lo realizado hasta ahora en este campo de la actividad crítica e investigativa entre nosotros. Lo primero que salta a la vista es que la reflexión crítica sobre la CF en Cuba ha producido ya, en un período relativamente breve, un corpus de textos de indudable interés. Y lo segundo es que, lamentablemente, y a diferencia de lo que ocurre con la producción literaria, no es aún una tradición consolidada entre nosotros. Algunos de los mejores textos datan de hace unos cuantos años y varios de los autores más interesantes parece que no continuarán desarrollando su obra. Y se sabe que el ensayo necesita tiempo y constancia para rendir frutos. Se nota, en general —aunque en grado variable—, una falta de mayor contacto con las obras fundamentales producidas por la escritura crítica sobre CF en el plano internacional, tanto en la corriente del «fan criticism» como de los estudios académicos. Predominan los estudios y análisis sobre la CF cubana. En el terreno de la teoría, un tema frecuentemente abordado es el de las relaciones entre la CF y la *mainstream* y la legitimación

de la CF como discurso cultural, lo cual probablemente refleja indirectamente la circunstancia de que en Cuba la CF no se difunde a través de un circuito editorial separado. Algunos temas importantes siguen abiertos a la investigación, en particular, el análisis de la producción más reciente en el género y, sobre todo, de lo escrito después del 2000. Pero también nuevas voces se incorporan al campo, lo cual permite abrigar alguna esperanza respecto de su futuro. Esperamos que esta selección también aporte su pequeño grano de arena al desarrollo del discurso crítico y teórico sobre CF en Cuba y sirva como punto de partida hacia nuevas y más ambiciosas exploraciones en el vasto universo de lo fantástico.

2014

I. CIENCIA FICCIÓN CUBANA: HISTORIA Y CRÍTICA

UN BOJEO A LA CF-ESFERA CUBANA*

LEONARDO GALA ECHEMENDÍA

La ciencia ficción (CF) cubana cuenta ya con cinco décadas de historia. A la explosión de autores y obras de principios de los años 60, con los que el género se ganó rápidamente el favor del público cubano, siguieron luego las consecuencias de una política cultural que confundió coyuntura histórica con nación: el llamado Quinquenio Gris de los años 70, y que en buena medida frenó su desarrollo incipiente. Luego vendría el renacimiento con los 80, en lo que (con nostalgia de tiempos pasados y mejores) se ha dado en llamar la «Edad de Oro» de la CF cubana. Se viven poco más de diez años de bonanza editorial, y la CF cubana vuelve a caer en letargo, impuesto (otra vez) por las coyunturas políticas de principios de los 1990s: los antiguos aliados abandonan la vía del comunismo y retornan al capitalismo.

* Publicado en el ezine *Cuenta Regresiva. Revista Divulgativa de Fantasía y Ciencia Ficción*, no. 2, septiembre 2011, pp. 5-13.

Tras la década perdida del «Período Especial», por fin a principios del siglo XXI comienza a recuperarse otra vez nuestra CF, entrando de lleno en una tercera etapa, marcada por una estética de desencanto social y distopía.

¿En qué estado se encuentra la CF hoy en la isla? A contrapelo de las inevitables coyunturas que depare el futuro, una nueva hornada de creadores y aficionados pone hoy su grano de arena en la historia del género. No estaría de más explorar el entorno en el que realizan (y se reciben) sus obras.

Literatura de ciencia ficción en Cuba

Desde siempre, la punta de lanza de la CF cubana ha sido la literatura. Publicar CF en la isla, sin embargo, es poco menos que un sueño imposible. Quienes han logrado verlo convertido en realidad, lo han logrado principalmente por tres vías: tras ganar un premio, formando parte de una antología, o al ser aceptadas sus obras por una editorial.

Premios. Del David al presente

La aparición del Premio David de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba en su categoría de ciencia ficción, para autores todavía inéditos a partir del año 1979, marca sin lugar a duda el inicio de la Edad de Oro de la CF cubana en los años 1980s. Convocado anualmente, el David dio a conocer a autores como Daína Chaviano, su primera ganadora con *Los mundos que amo*, 1979; Agustín de Rojas, con *Espiral*, 1980; y a Félix Lizárraga, *Beatrice*, 1981. Tras *La nevada*, 1982, de Gabriel de Céspedes, y *Eilder*, 1983, de Luis Alberto Soto Portuondo, el David comien-

za a convocarse cada dos años. *Amor más acá de las estrellas*, 1984, de Rafael Morante, y *Más allá del sol*, 1986, de Eduardo Frank, son interesantes en tanto comparten las características temáticas del *boom* editorial de la CF de los 80. La recopilación de cuentos *Timshel* y el poemario *El mago del futuro*, de José Miguel Sánchez Gómez (*Yoss*) y María Felicia Vera, respectivamente, fueron los ganadores de 1988, aumentando de nuevo el interés del *fandom* en un premio que parecía estar recuperando la fuerza de sus comienzos.

Curiosamente, si la aparición del David marcó el inicio de la mejor época que ha tenido la CF cubana, también su desaparición marcó el final. En 1990 se entrega el último David a *La poza del ángel*, de Gina Picart, libro que no fue publicado en la misma colección que sus predecesores, pues en 1991, al comenzar los años del «Período Especial», comienza a desplomarse el sistema editorial cubano de los 80 y desaparece este premio. Su continuada ausencia marca, todavía hoy, gran parte de las insatisfacciones de los aficionados cubanos.

No es hasta 1998 que aparece un nuevo premio para el género, el Luis Rogelio Nogueras, del Centro de Promoción Provincial del Libro de Ciudad Habana. Al mismo se presentan tanto escritores ya conocidos, como todavía inéditos. Ganado por Yoss, con *Los pecios y los náufragos*, las cuatro menciones que otorga el jurado (*Nova de cuarzo*, de Vladimir Hernández; *Sol negro*, de Michel Encinosa; *El Druida*, de Gina Picart; y *Los viajes de Nicanor*, de Eduardo del Llano) son también propuestos para publicación. A pesar de tan buen comienzo, sin embargo, al año siguiente el premio no se vuelve a convocar.

Los aficionados toman el asunto en sus manos, y desde el 2000 cada evento que se realiza tiene su propio concurso al cual enviar cuentos cortos, e incluso poemas. Abiertos por igual a la CF y la fantasía, estos concursos de aficionados llegan a dar premios en dinero, e incluso circulan luego las obras premiadas en fanzines. Los premios Cubaficción; el premio del sitio Guacán Literario; el Arena del Grupo Espiral, el Salomón, durante el evento Behíque, el Oscar Hurtado, del evento Espacio Abierto, y el Premio Mabuya, iniciado durante el último Behíque, han sido sólo algunos de los más conocidos.

En el 2003 la Asociación Hermanos Saíz (organización que agrupa a escritores y artistas menores de treinta y cinco años) convoca el Premio Calendario de CF. Sus seis ganadores: *Los ojos de fuego verde*, 2003, de Jorge Enrique Lage; *El precio justo*, 2004, de Yoss; *Nada que declarar*, 2005, de Anabel Enríquez; *Enemigo sin voz*, 2006, de Michel Encinosa; *La carne luminosa de los gigantes*, 2007, de Raúl Flores Iriarte; y *Algunos recuerdos que valen la pena*, 2008, de Erick Jorge Mota. Con fallos muy polémicos en algunas ediciones, leer los sucesivos Calendarios permite apreciar que este premio prefirió quizás el oficio literario por encima de la pertenencia «en rigor» al género del concurso. Algo que, en vez de desalentar a los nuevos escritores de estos años, les hizo poner mayor atención en el desarrollo de sus técnicas narrativas.

En el 2004 regresa el premio de cuento de la revista *Juventud Técnica*, en un intento de recuperar uno de los espacios más seguidos en los años 80, muestra de los cuales son las antologías *Recurso extremo* y *Astronomía se escribe con G* de dicha década. Desde su reapertura, el Juventud Técnica se mantiene activo.

Al año siguiente, en el 2005, la editorial Gente Nueva reabre la categoría de CF del Premio La Edad de Oro de CF. Convocado cada dos años, y destinado a un público juvenil, lo ganan las novelas cortas *Bosque*, 2005, de Roberto Estrada Bourgeois; *Bajo presión*, 2007, de Erick Jorge Mota; y *Aitana*, 2009, de Leonardo Gala Echemendía, quien esto escribe. Con La Edad de Oro por fin aparece un premio íntegramente dedicado a novela, pues el resto de los concursos permiten también presentar cuentos, como forma de incentivar la participación de escritores inéditos.

Para terminar, en el año 2010 regresa el premio Luis Rogelio Nogueras, ganado por Yonnier Torres, con *Delicados procesos*. Como en 1998, también las obras ganadoras de menciones de esta edición fueron recomendadas para publicación.

Con muy buena respuesta del público lector, se ha hecho sin embargo costumbre que las convocatorias a los premios de CF desaparezcan apenas el mismo comienza a consolidarse. Así, tras la convocatoria del 2008, desaparece el Calendario. Tampoco se ha convocado el Premio La Edad de Oro de CF en este año 2011, ni tampoco el Luis Rogelio Nogueras.*

Antologías. El género merece, y finalmente recibe respeto

En el año 1999 aparece *Reino eterno*, una antología de CF y fantasía compilada por Yoss, y que ponía de manifiesto que los años del llamado «Período Especial» no habían terminado con

* En 2013 se volvió a convocar el Premio Calendario de CF, ganado por *Salomé*, de Elaine Vilar Madruga; y en 2014 retornó el Premio La Edad de Oro en la categoría de CF, fantasía y literatura policial, ganado por la noveleta de CF *La guerra de Bianca*, de Michel Encinosa. (N. del E.)

la imaginación científica y tecnológica de los escritores amantes del género.

Junto a *Polvo en el viento*, antología de Bruno Henríquez publicada en Argentina, y *Horizontes probables*, preparada por Vladimir Hernández y publicada en México, estos tres libros son una buena muestra de búsquedas de la CF cubana durante los 1990s. Casi inaccesibles para el lector promedio cubano (pues tras su presentación, *Reino...* se vendió exclusivamente en dólares en las librerías cubanas; y de *Polvo...* y *Horizontes...* han llegado muy pocos ejemplares a la isla, y también en divisas), la mayoría de los cuentos que aparecen en las mismas han sostenido bastante bien la prueba del tiempo.

En el 2006 aparece *Secretos del futuro*, una compilación de relatos del género fantástico en la que predominan los cuentos de CF, preparada por Ricardo Acevedo Esplugas y Juan Pablo Noroña Lamas, y editada por la editorial villaclareña «Sed de Belleza». Una recopilación muy interesante, que muestra el tipo de relatos de principios de la década de los 2000s, y cuya continuidad periódica en próximos volúmenes habría sido muy de agradecer.

También en el 2006, el (ya para entonces conocido) ciberpunk cubano tiene en Vladimir Hernández su antologador, con *Onda de choque*, libro que recoge cuentos del propio Vladimir, Yoss, Ariel Cruz, Fabricio Gonzalez y Michel Encinosa. *Onda de choque* es una clara muestra del daño que la lentitud editorial puede hacer a un libro: sólo tres años antes su aparición habría sido quizás un suceso.

Finalmente, en el 2009 ve la luz *Crónicas del mañana*, antología conmemorativa por los 50 años del género en Cuba.

Compilada también por Yoss, recoge en sus 38 cuentos una panorámica evolutiva del género, separado por su antologador en tres etapas: la de los pioneros del género, la de los premios y talleres literarios, y una tercera, caracterizada estéticamente por el ciberpunk y el uso de estrategias narrativas de la postmodernidad. *Crónicas...* es un trabajo que sobresale por su indudable calidad dentro del resto de la colección a la que pertenece, y una demostración del respeto que se ha ganado la CF cubana a lo largo de su historia, pese a la marginación continuada a la que ha sido sometida. Con una edición en gallego (*Crónicas do Mañá*, 2010), y otra prevista en francés, esta antología constituye una buena carta de presentación para aquellos que se interesen por la CF de la isla.

Nuevas antologías esperan en las editoriales desde el año 2007, en ocasiones agrupando obras de fantasía y CF. Las mismas no pretenden (por lo general) ser una proyección grupal o de movimiento, sino que han optado por explorar posibilidades temáticas, como el humorismo, el deporte, la especulación biológica; e incluso saldar deudas históricas, como es el caso de una compilación de los cuentos ganadores del concurso *Juventud Técnica*. Se aprecia, sin embargo, la falta de recopilaciones periódicas que recojan obras aparecidas en intervalos más cortos de tiempo, como podrían ser anuarios del género, por citar un ejemplo.

El lento regreso de los títulos cubanos a las librerías

Si luego del año 1990 vieron la aparición apenas algunos libros de CF cubana, como *La memoria metálica*, *Las ruinas de Saint-*

Eldrado, plaquettes de Rafael Morante y Gregorio Ortega, respectivamente; *Síder* de Ángel Arango; *Vida, pasión y suerte*, de F. Mond; y el ya mencionado *Reino eterno*; a partir del 2000 la cifra de publicaciones ha ido en lento, pero progresivo aumento. *Los pecios y los náufragos*, 2000, y *Al final de la senda*, 2003, de Yoss; *Nova de cuarzo*, de Vladimir Hernández, 2001, *Sol negro*, 2001, y *Niños de neón*, 2002, de Michel Encinosa, son los libros que abren la etapa. En el 2001, además, Yoss logra publicar en España *Se alquila un planeta*, recuento de los años 90 en clave de CF.

Con estilos que reniegan de la vertiente socialista de los 80 (que imitaba consciente o inconscientemente a la que llegaba del campo socialista), y de la denominada «rosada» que practicaban los cultores nacionales más literarios del género (muy influidos por la New Wave, y que llegó a tener mucho mejor acogida de los lectores), la CF cubana de principios de los 2000s tiene un marcado carácter de distópica immediatez. Las experiencias vividas durante los 90 han quitado a los nuevos cultivadores del género el gusto por futuros en sintonía con la propaganda oficial de la isla, y se nota. Las coordenadas del ciberpunk (estética que llegaría a mediados de los 90 a la isla), y varios elementos de la *new space ópera*, tales son las características más visibles de los comienzos de esta nueva etapa. Además de Yoss, Vladimir y Encinosa, otros autores a destacar de esta etapa son Ariel Cruz, Fabricio González, y Juan Alexander Padrón.

Algo a señalar durante todo este tercer período es que la cantidad de títulos foráneos publicados es muy pobre, y no refleja un panorama contemporáneo, ni siquiera para el lector que quedó anclado en los 80. Julio Verne, H.G. Wells, Karel Čapek

y Ray Bradbury son casi los únicos autores a los que se publica una y otra vez (los dos primeros son considerados los padres del género, y la calidad literaria de los dos últimos les permite sortear cualquier barrera de los planes editoriales). Esto contrasta desfavorablemente con épocas en las que se publicaron obras de la «Edad de Oro» norteamericana; mucha CF socialista, mayoritariamente de la URSS; y obras en las que aparecían ya algunos autores de la época New Wave, junto a autores latinoamericanos. Para finales de los 2000s se publican en Cuba libros como *El talón de hierro*, de Jack London, o la trilogía *Un lugar llamado Tierra*, del autor español Jordi Serra i Fabra. En el 2010, a raíz de una Feria del Libro dedicada a Rusia, se publica *Picnic extraterrestre*, de los hermanos Strugatski; y *El hombre que inventó el mar Báltico*, una selección de obras rusas del período soviético.

Tras la edición de los primeros premios Calendario y Edad de Oro, comienzan a publicar también escritores de la época anterior, como Roberto Estrada, F. Mond y Eduardo Barredo. Vladimir Hernández (radicado ahora en Barcelona) y Yoss logran publicar con alguna frecuencia en España; el último incluso en Francia y Polonia. Michel Encinosa publica en Cuba *Dioses de neón* y *Veredas* en el 2007, libros que exploran con nuevas historias su universo ciberpunk de Ofidia. Y desde Estados Unidos Daína Chaviano comienza a re-editar sus novelas de CF en España y México, donde también reciben muy buena acogida. En la isla, además, algunos autores de reciente aparición aprovechan la posibilidad de auto-publicación que permiten las nuevas tecnologías para, como demuestra el caso de Erick Mota, y su libro *Habana Underguater*, entre otros ejemplos. Entre los nuevos

autores, junto al (¿aplatanado?) ciberpunk, comienzan a aparecer también con frecuencia obras enmarcadas en universos paralelos, ucronías, temas neomitológicos, y preocupaciones transhumanistas.

Y también la crítica literaria despegá

En esta tercera etapa aumenta significativamente los estudios críticos sobre el género, fundamentalmente por parte de los escritores. Si a principios de la década de los 2000s se notaba un distanciamiento hipercrítico hacia la obra de los escritores de la llamada vertiente «rosada», para finales de la misma se comienza a revalorizar la obra de los mismos, al aparecer una nueva generación de escritores que incluso suelen citarlos como referencias. Yoss, Raúl Aguiar, Fabricio González Neira, Juan Pablo Noroña, Rafael Grillo, Anabel Enríquez y Javier de la Torre; han sido algunos de los más activos críticos del género entre los escritores que se mantienen en el país. Desde Estados Unidos, Daína Chaviano sigue siendo una opinión también a tomar en cuenta, aunque se mantenga por algunos años alejada del género.

Gracias a la perseverancia de los escritores cubanos por no dejar morir el género, y también como parte de un proceso que implica la búsqueda de esa «otra» CF, que existe más allá de la anglosajona, es que comienzan a aparecer estudios sobre la CF cubana, fundamentalmente en universidades de Estados Unidos. Estudiosos y escritores como Scott Edelman; Andrea Bell y Yolanda Molina (quienes compilaran la antología de CF latinoamericana *Cosmos Latinos*); Juan Carlos Toledano, inves-

tigador del Lewis & Clark College; y Emily Maguire, académica de la universidad de Indiana, han puesto su grano de arena en difundir el estado actual de la CF cubana de finales del siglo xx y comienzos del xxi. Mención especial también merece Daniel Koon, físico e investigador de la CF latinoamericana, quien periódicamente realiza entrevistas a los creadores del género, y mantiene en su sitio algunas de las obras de varios de los escritores cubanos, en muchos casos traducidas al inglés.

En esta tercera época se publican los primeros libros de crítica del género escritos por cubanos. *Universo de la ciencia ficción cubana*, 2007, de Nelson V. Román, es un primer y necesario acercamiento a la historia de la CF en la isla. Lamentablemente, haber pasado demasiado tiempo en proceso editorial disminuye en algo su valor pues solo recoge hasta finales de los años 90, dejando fuera la corriente del ciberpunk cubano de finales del siglo xx y principios del xxi.

Crónicas de lo ajeno y lo lejano, 2011, de Rinaldo Acosta, va a ser otro tipo de obra, una visión en cuatro ensayos sobre los límites del género y las obras que históricamente lo han compuesto. Abundante en ejemplos y más acorde con los estudios que se hacen internacionalmente desde la década de los 70, este libro de Rinaldo es un gran logro para la crítica literaria cubana, tan negada al análisis de los géneros de la cultura popular.

CF cubana en otros medios

Antes del Período Especial, la CF cubana había logrado encontrar un espacio muy favorable en las historietas, el teatro y la radio. La televisión y el cine, por su parte, emitían fundamen-

talmente obras llegadas de otros países, de preferencia socialistas y europeas, que contribuyeron en considerable medida a moldear la visión del género de buena parte de los creadores de aquellos años.

La historieta es el medio que más sintió la llegada del Período Especial, y el único que no ha encontrado todavía una forma de recuperarse, ni siquiera lentamente. A la periódica aparición de títulos que se sucede durante los años 80, sigue un gran vacío editorial durante la década de los 90, que no mejoró con la llegada de una época con menos dificultades. Los nuevos valores de la historieta (que los hay) siguen todavía encontrando muy difícil poder crear. Las pocas obras del género que salen a la luz durante estos años muestran una influencia mayoritaria del manga japonés (no siempre bien asimilada), así como serios problemas en la conformación del guion, pues muchas veces el dibujante es también su propio guionista.

En el cine cubano, desde mediados de los 80 comienzan a aparecer obras nacionales del género, que usan los recursos del viaje en el tiempo, o un universo alternativo, para explorar temáticas de interés nacional como la conciliación de los intereses personales en un entorno colectivizado, o el machismo. Ejemplo de esto son las películas *La vida en rosa* y *Sueño tropical*, ambas con una respuesta bastante pobre de un público que no se sintió muy interesado en sus tramas. Ya en los 2000s, el incipiente movimiento de realizadores independientes muestra su interés por adaptar obras de autores nacionales, pero no lo gran filmarlas. En el 2003, el realizador Miguel Coyula obtiene varios premios internacionales con *Cucarachas rojas*, cinta basada en una novela suya, y que ha declarado que continuará en

un siguiente filme. Además de esta cinta, no se han realizado otros largometrajes, aunque la CF ha estado presentes en obras como *Marginal* de Fernando Pérez, o en cortos como *Brains-torm*, de Eduardo del Llano.

La televisión, sin duda el medio que más difunde el género mediante filmes y series foráneas, realizó en 1991 *Shiraland*, serie de Alberto Serret y Chely Lima, y que es hasta el día de hoy el primer y mejor referente cubano del género en este formato. Con una historia que combina lo mejor de la CF de los 80 (tintes socialistas incluidos), y también de fantasía heroica, *Shiraland* fue muy bien recibida por los televidentes, que esperaban cada día por el siguiente capítulo. Esta serie sigue las peripecias de una cosmonauta que, tras el accidente de su nave, se ha visto abandonada en un planeta donde la sociedad está detenida en la época feudal. La protagonista, miembro de una sociedad comunista que ha dominado el viaje interestelar, se ve arrastrada en la lucha por el poder entre una vieja élite sacerdotal y una nueva generación de señores feudales que se ha cansado de la dictadura del clero. Con dos reposiciones en su haber, los evidentes logros de esta recordada serie no parecen haber trascendido, sin embargo, al resto de las producciones seriadas del género en la TV nacional, o son indetectables por completo en *El elegido del tiempo*, 2002, una obra cuando menos errática; así como en la (simplemente) infame *El guardián de la piedra*, 2007; esta última una rara exaltación del absurdo oficial de principios de los 2000s, que ni siquiera cuenta a su favor con el alivio de la sátira involuntaria.

Además de las series, la televisión ha probado suerte en el género con mejor resultado en los *teleplays*, producciones de hasta 1 hora de duración (y en las que se adapta con insistencia

a Asimov y a Bradbury, al extremo de contextualizar algunos cuentos del libro *El hombre ilustrado* en el campo cubano).

De Internet... y de su inexistencia

La última década del siglo xx trajo una revolución en las comunicaciones, con la adopción de Internet a escala global. La web, popularizada aceleradamente a partir del año 1993 gracias al éxito del *hypertext transfer protocol* (el hoy tan común http:// de las direcciones de enlace), ha cambiado radicalmente la forma en que las personas buscamos e intercambiamos información. Tanta importancia tiene Internet para la cultura contemporánea, que hoy se considera que las políticas encaminadas a negar su acceso a toda una nación son una peligrosa forma de incrementar la brecha digital (y por ende, de conocimientos) de los ciudadanos de dichos países.

Incorporada oficialmente a la red de redes bajo el dominio .cu en 1996, Cuba cuenta todavía con un ínfimo por ciento de su población con acceso frecuente a Internet (fundamentalmente por motivos laborales y no por decisión personal, como es norma en la mayor parte del mundo conectado). Hoy, el residente de la isla gasta más tiempo buscando cómo conectarse al mundo exterior, que en generar contenido con una visión realmente nacional. En estas condiciones no es de extrañar que los escritores y divulgadores de la isla se hayan servido tradicionalmente del correo electrónico para poder llevar al resto del mundo su particular visión del género.

Internacionalmente, el *fandom* muy pronto encontró en Internet una herramienta invaluable. Comenzaron a aparecer pá-

ginas individuales, y luego sitios dedicados por completo a la ciencia ficción; se adaptaron o crearon fanzines al medio digital (los e-zines y webzines); y aumentaron las listas de discusiones por email, los grupos de Usenet dedicados a la CF, y los foros de discusión sobre el tema (que existían desde finales de los 70, fundamentalmente en universidades). En cosa de pocos años, y ante el crecimiento exponencial de contenido en la web, los nuevos sitios comenzaron a agruparse, en directorios de búsqueda y en «anillos» de interés, como los *webrings* de los 90, de los que el todavía recordado *GeoCities* fue el mejor ejemplo. Gracias a Internet, proliferan hoy miles de comunidades virtuales, dedicadas en mayor o menor medida a la difusión de la CF (y géneros o intereses afines), y con un alcance tal, que las fronteras geográficas han demostrado ser casi irrelevantes.

Desde mediados de la década de los 90, y gracias precisamente a sitios que dan cuenta del quehacer narrativo y crítico del género en español, como *Axxón*, *Bem Online*, *Quinta Dimensión*, *Bibliópolis Fantástica*, *Cyberdark*, *Revista Cuásar*, o *Alfa Eridani* (por solo nombrar unas pocas), es que comienzan a aparecer en Internet las obras y criterios de los escritores cubanos. Mención especial entre todos merece aquí el sitio argentino *Axxón*, que ha publicado al menos un cuento de casi cuarto escritor cubano se dedica al género, varios de los cuales, además, han participado en sus talleres por *email*. Para finales de la década, además, creadores que ya no viven en la isla comienzan a abrir sus sitios personales, entre los que destaca por su concepción y diseño el de la escritora Daína Chaviano. No es hasta el 2000, con la aparición del *El Guaicán Literario*, que por fin se hace sentir en la web la presencia cubana y desde Cuba, de una for-

ma periódica. *El Guaicán* aprovecha la experiencia de la década precedente, y comienza a promover la CF nacional como parte de una comunidad de sitios hispanoparlantes, de forma que los internautas de todo el mundo puedan detenerse a conocer de las actividades relacionadas con la CF y la fantasía que ocurren en la isla (eventos, concursos, premios, críticas, proyecciones futuras, etcétera). Desactualizado desde hace varios años, los logros de este sitio son la mejor muestra de cuanto más pudo haber logrado la divulgación del género desde Cuba, bajo otras condiciones de acceso a la red de redes.

Y es que, por desgracia, en Cuba el ciudadano promedio ha tenido que esperar durante casi veinte años por el día en que pueda tener acceso libre al potencial de estas (ya no tan) nuevas tecnologías. Las que, además, no se han mantenido detenidas en el tiempo, y posibilitan aceleradamente nuevas aplicaciones de las mismas, como demuestran los blogs, o las redes sociales, por sólo citar dos ejemplos aparecidos en la pasada década de los 2000s.

Por correo entonces sigue hoy la mayor parte de los esfuerzos de difundir el género en la isla. Y desde mediados de la década de los 2000s, como parte de un *boom* de publicaciones digitales aparecen dos revistas digitales totalmente dedicadas al género: *Disparo en Red*, en el 2004; y *Qubit*, en el 2005, ambas originadas desde el Centro de Creación Literaria «Onelio Jorge Cardoso», y con objetivos muy diferentes. La primera, editada por Erick Mota y Javier de la Torre, se proponía «poner al día» al aficionado nacional, haciéndole llegar a sus buzones materiales descargados de Internet, así como obras actuales, «Made in Cuba», como el nombre de su tan esperada sección. La segun-

da, hecha por Raúl Aguiar, se proponía la divulgación y estudio del movimiento ciberpunk. Considerando cumplidos sus objetivos, *Disparo...* deja de salir tras cincuenta números. *Qubit*, por su parte, amplía sus intenciones y se dedica al estudio de las distintas vertientes de la CF, aunque sin abandonar las coordenadas del tecno-anarquismo libertario. Ambos proyectos van a influir después en nuevas revistas de divulgación del género, como será el caso de *Korad*, también por Raúl Aguiar, y en *Cuenta Regresiva*, esta revista.

Sin «Internet para todos», hipotético eslogan que con gusto cualquier cubano de la isla desearía ver reemplazando ya a tanta retórica conspirativa sobre el tema en los medios nacionales; pero con una apretada red de relaciones humanas que difunde lo que se hace dentro y fuera de nuestras fronteras, la red de redes es hoy un punto álgido para la vida nacional, todavía por enfrentar de una manera adecuada. De su resolución dependerá en buena medida la forma en la que se desarrolle el país, y (por consiguiente) también el género.

Conclusiones

Al cerrar los 2000s se puede afirmar que las editoriales cubanas son más accesibles a los autores cubanos del género que al inicio del nuevo siglo, y la cantidad de libros de CF publicada es una muestra: 23 libros del año 2000 al 2009. Nada mal, podría pensarse comparando estas cifras con el total de los años 90. Y aunque la diversidad temática todavía es muy escasa, y la calidad de varias de las obras del período deja (realmente) mucho que desear, el balance es cuando menos promisorio.

¿Evolucionará la CF cubana a una cuarta etapa, sin necesidad de pasar nuevamente por las incertidumbres ya conocidas de un período de silencio?

En mi opinión, esto dependerá de cuanto seamos capaces de aprovechar, tanto creadores como aficionados, las amargas experiencias de épocas pasadas. Y también de cuanto seamos capaces de reflejar nuestro presente en un género que siempre ha tenido la vista puesta en el futuro.

2011

Leonardo Gala Echemendía. Ingeniero en Informática, narrador, editor de la revista digital *Cuenta Regresiva*. Colaborador del proyecto DiALfa-HERMES y del Taller Literario Espacio Abierto en actividades de divulgación del género fantástico. Premio La Edad de Oro de CF 2009. Premio Salomón 2008. Ha publicado dos libros: *Aitana, Gente Nueva*, 2011, y *Cuentos de Bajavel*, Letras Cubanas, 2012. Cuentos y artículos suyos aparecen en las revistas *Disparo en Red*, *Qubit*, *La Voz de Alnader* y *miNatura*.

MARCIANOS EN EL PLATANAR DE BARTOLO:

Un análisis de la historia y perspectivas de la
ciencia ficción en Cuba al final del segundo
milenio*

Yoss

¿Ciencia ficción en Cuba?

Este género literario es considerado por muchos como hijo del siglo xx y de su explosivo desarrollo tecnocientífico. Entonces ¿es posible que se escriba CF en una nación agrícola monoproductora donde aún la mayor parte de la zafra (cosecha de la caña de azúcar, hasta hace poco el principal rubro exportable cubano) se hace manualmente? ¿En un país del tercer mundo, cuyo desarrollo tecnológico y científico se ha visto sometido a durísimas pruebas en cuarenta¹ años de bloqueo por la mayor

* Versión publicada en: Yoss, *La quinta dimensión de la literatura. Reflexiones sobre la ciencia ficción en Cuba y el mundo*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2012, pp. 61-80.

potencia del mundo? ¿CF en una islita del Caribe, cuya economía ha sido obligada por la caída del campo socialista a funcionar casi bajo un estado de guerra al que se le llama eufemísticamente *período especial*?

Con tal enfoque apriorístico, hablar de CF cubana parecería sólo un jocoso contrasentido, en el mejor estilo de los que enunciara Umberto Eco en su novela *El péndulo de Foucault*: la Urbanística Gitana o la Hípica Azteca. Si los gitanos no tienen urbanística porque viven viajando y no tienen casas, o si los aztecas no podían tener una hípica porque sólo con la llegada de los españoles conocieron los caballos... pues, vamos, ¿CF en Cuba? ¿Es una broma, verdad?

Pues no. No es este el momento ni el lugar de destacar el desarrollo técnico y científico alcanzado por nuestro país, en esferas tales como la biotecnología, por sólo citar una. Pero el caso es que sí hay una CF cubana, y su historia también tiene ya más de cuarenta años. Aunque no sea tan conocida fuera de Cuba como el bloqueo o embargo.

Como ocurre con todo fenómeno literario, la CF cubana no apareció de la nada por arte de magia, sino que cuenta con notables antecedentes que le sirvieron como caldo de cultivo idóneo. La narrativa fantástica, como en el resto de Latinoamérica, tiene una larga tradición en Cuba, con cultivadores tan prestigiosos como Alejo Carpentier, José Lezama Lima o Virgilio Piñera, para citar únicamente a tres de los más relevantes.

Pero, aunque existió tan temprano como en el siglo XIX un precursor como Esteban Borrero con su *Aventura de las hormigas*, y luego hubo algunos intentos esporádicos por parte de autores aislados antes del 59, como la novela *La corriente del*

golfo de Juan Manuel Planas, publicada en 1920, bien puede decirse que la CF propiamente dicha, y con carácter de movimiento, sólo aparece tras el triunfo revolucionario, en la primera mitad de los 60.

En 1964 ven la luz los tres libros iniciadores del género en Cuba: *La ciudad muerta de Korad*, de Oscar Hurtado (1919-1977) (también recopilador de la primera y hasta ahora la mejor antología de cuentos de CF mundiales en Cuba, con un prólogo que hizo historia... aunque le debía demasiadas cosas a un trabajo similar de Borges y Bioy Casares que sirvió como introducción a la *Antología de la literatura fantástica* de ambos); y *¿Adónde van los cefalomas?* de Ángel Arango (1926), quien es en estos momentos considerado el decano de la CF cubana por su persistencia y fidelidad al género. Este, su primer libro, mostraba ya lo que sería su estilo característico, con gran influencia de los clásicos anglosajones de la llamada Edad de Oro de la CF, como Asimov y Heinlein.

Por el contrario, el libro de Hurtado, curiosamente, no es una obra narrativa sino un poemario lleno de intertextualidades sobre la saga marciana de Edgar Rice Burroughs, las novelas de Conan Doyle sobre Sherlock Holmes, cuya existencia real tenía en Hurtado uno de sus más fieles defensores, cuentos del folklore infantil universal, *La Ilíada* y otras muchas fuentes, conformando un universo poético donde se mezclan el humor negro y la tragedia con grandes dosis de fantasía y esa forma peculiar de burla o chanza que es el choteo criollo, que luego se revelaría como uno de los puntos más originales, distintivos y fuertes de la CF cubana. Esta vertiente de CF en verso no ha tenido continuadores de la talla de Hurtado, sino apenas dos o

tres intentos más o menos desafortunados de poemas que es mejor pasar por alto.

Sobre la influencia total de Oscar Hurtado en la infancia cubana del género podría escribirse mucho. Los que lo conocieron personalmente cuentan que era un hombre de singular aspecto... le llamaban *El Dragón*, tanto por la obsesión con el mitológico ser como por su proverbial corpulencia, fealdad, cultura enciclopédica y conversación magnética. El ajedrez, el paleocontacto, los OVNIs y la CF en general eran temas sobre los que podía disertar durante horas, manteniendo virtualmente hipnotizado al más variopinto auditorio imaginable.

La mortal enfermedad que padeció en sus últimos años, y la acusación de plagio² que le hiciera Rogelio Llopis por su cuento «Carta de un juez», destruyeron al *Dragón*. Después de escribir *La ciudad muerta de Korad*,³ y otros pocos cuentos (recopilados en el libro póstumo *Los papeles de Valencia El Mudo*, por su viuda Évora Tamayo⁴), su manantial creativo pareció agotarse. Aunque no su influencia sobre el género, a través de epígonos y continuadores. Que, incluso, dieron su nombre, en los años 80, al primer Taller Literario de CF.

Asimismo, en 1964 Hurtado publicó en Ediciones R el tercer libro indispensable de estos inicios, la pequeña y hoy casi inencontrable selección *Cuentos de ciencia ficción*, que incluía un doctísimo prólogo⁵ y cuentos de tres autores: Juan Luis Herrero, Carlos Cabada y Agenor Martí, de los que el primero y el último alcanzaron luego cierta relevancia en el todavía escueto panorama nacional del género. En 1966 aparecen otros tres libros: *El planeta negro* de Ángel Arango, donde figura la narración «Un inesperado visitante», verdadero clásico que al

lector europeo le resultará inevitable comparar con referentes similares;⁶ *Asesinato por anticipado* de Arnaldo Correa (1935), donde asomaba la oreja el subtema policial dentro de la CF; y *El libro fantástico de Oaj* del por algunos llamado «Maestro de Irrealidades», el recientemente fallecido Miguel Collazo (1936-2000).

Este último, pastiche paródico claramente inspirado en las *Crónicas marcianas* de Ray Bradbury, continuaba la vertiente explorada por Hurtado en su primer libro. *El libro fantástico de Oaj* combina escenas de la vida cotidiana en La Habana de la década del 50 con fragmentos de la supuesta narración por un escritor saturniano de la invasión de su planeta a la Tierra, con el resultado de que el absurdo y la comicidad brotan a raudales de sus múltiples historias entrelazadas: un tipo de estructura que en el mercado norteamericano se conoce como *fix-up*, y en Cuba como «cuentinovela», que ha dado al género obras tan notables como *Crónicas marcianas* de Ray Bradbury o *Más que humano*, de Theodore Sturgeon.

Otros autores, como Juan Luis Herrero (que había obtenido una mención en el premio UNEAC de cuento con su libro de realismo *Tigres en El Vedado*, sobre los pandilleros masferreristas, o sea, nada relacionado con la CF); Rogelio Llopis, autor de la colección de cuentos fantásticos *La guerra y los basiliscos*; o Germán Piniella, cuyos cuentos aparecieron en varias antologías, fueron considerados un tanto despectivamente «menores», en primer lugar porque no dejaron novelas del género, ya que cultivaron sobre todo el cuento corto. Estos y otros fueron incluidos en las dos antologías de cuentos fantásticos cubanos aparecidas en esos años (recopilada una de ellas por el propio

Llopis). Selecciones que mostraban a la CF como una modalidad de la fantasía, criterio editorial algo reductivo, pero bastante generalizado hasta el presente.

En 1967 se editarían otros libros de Arango y Correa, y al año siguiente saldría a la luz *El viaje*, la segunda novela de Collazo, radicalmente distinta a la anterior. Esta es una obra excepcional: inquietante, metafísica, reflexiva, profundamente simbólica y de rara belleza, más preocupada por el conflicto existencial y metafórico de sus extraños personajes que por relatar todo un entorno tecnológico o científico. Sus protagonistas, sobrevivientes de una catástrofe nuclear o de la colonización fracasada de un mundo distante y hostil, tratan de unirse para emprender la reconstrucción y/o el regreso. La aventura del conocimiento, de la sociedad humana: todo eso es *El Viaje*, más que un simple desplazamiento espacial. La novela finaliza con la frase *El Viaje ha comenzado*, aunque ninguno de sus protagonistas se ha movido de su sitio.

Con *El fin del caos llega quietamente*⁷ de Ángel Arango, publicada en 1971, la prosa de este autor llega a su punto de más alto vuelo poético. Con este librito, sin embargo, arribaba a su fin la primera y prometedora etapa de la CF en Cuba. Fue el canto de cisne... y acto seguido el caos llegó, aunque no tan quietamente.

¿Qué sucedió? ¿Por qué un género literario que había logrado en corto tiempo varias obras de sorprendente calidad desapareció de pronto del panorama editorial nacional? ¿Qué ocurrió con sus cultivadores?

Había comenzado el Quinquenio Gris (que para algunos duró un decenio o más), etapa de triste y oscura mediocridad dentro

de la literatura cubana. En los afanes de «purificación ideológica» bajo la sombra del lema de Fidel Castro *dentro de la Revolución todo, contra la Revolución nada*,⁸ afanes que conmovieron la escena cultural cubana de esos tiempos, la CF a la manera de Arango y Collazo, inspirada en el estilo de los clásicos anglosajones, y acostumbrada a presentar futuros sombríos a modo de advertencia, resultó inmediatamente sospechosa a los ojos de los celosos comisarios políticos tropicales. Se le acusó de literatura pesimista, antisocial, heréticamente ajena a los sagrados modelos de realismo socialista importados de la URSS, aunque aquí no recibían ese nombre. Su lugar como género privilegiado dentro de la narrativa nacional lo ocupó la novela policial al nuevo estilo: virtuosos investigadores⁹ como eternos héroes positivos, que con la ayuda del pueblo y sus CDR capturaban siempre, tras larga y cruenta pesquisa, al ladrón, espía o saboteador enemigo. Cliché muchas veces mecánicamente repetido, exaltado por su optimismo y reflejo esperanzador de un futuro que pertenecía por entero a ya se sabe qué...

La historia, aunque según algunos ocurre una vez como tragedia y otra como comedia, repetía el triste proceso de los principios de la Revolución de Octubre, cuando los futuristas y simbolistas rusos, que el propio Lenin llamó *heraldos de la esperanza*, se vieron relegados por el péjimo gusto de Stalin, más prudente o más aficionado a un realismo chato y antiproblemático que cantara loas a su gobierno en lugar de cuestionarlo.

Como consecuencia de fenómenos tan poco literarios, la CF cubana estuvo *hibernando* hasta 1978. En ese año se publicaron dos pequeñas obras destinadas al público infantil: *Siffig y el vramontono 45-A*, de Antonio Orlando Rodríguez; y *De Tu-*

lán, la lejana, de otro Rodríguez, Giordano, obra que introducía tímidamente en el panorama nacional el tema antes tabú del paleocontacto. En el intervalo, la CF se había visto relegada a escasas historietas (entre las que vale la pena destacar la excelente *Matías Pérez* de Luis Lorenzo; nuestro primer aeronauta-globonauta-desaparecido y convertido por obra y gracia de la pluma del dibujante en astronauta al servicio de la flota espacial del planeta Strakon, mucho más desarrollado que *La Tierra*) y a la publicación en la Colección Dragón, originalmente concebida por su creador Oscar Hurtado para editar CF, policíaco y terror, de algún que otro título de CF anglosajona,¹⁰ como *Los mercaderes del espacio* de Pohl y Kornbluth y los cuentos de *Estoy en Puerto Marte sin Hilda*, de Asimov, o las inefables *Crónicas marcianas* de Bradbury, sepultado entre la marea de títulos policíacos.

Sin embargo, en este tiempo (no todo podía ser desgracia ¿no?), las editoriales soviéticas Mir y Progreso exportaron a Cuba varios títulos de los maestros del género en la URSS. Las obras de los hermanos Strugatsky y los Abramov, padre e hijo, de Iván Efremov, Sever Gansovsky, Anatoli Dneprov, Victor Kolupaiev, Kir Bulichev e Iliá Varshavsky llegaron así hasta la isla caribeña en novelas y antologías con divertidas traducciones llenas de arcaísmos y giros que al lector cubano le parecían cuando menos almidonados. Traducciones que corrieron a cargo de refugiados españoles de la Guerra Civil y de sus hijos, y que viciaron no poco el lenguaje de los autores cubanos. Ese estilo soviético, con obras que casi unánimemente describían un futuro luminoso (con la honrosa excepción de las de los Strugatsky) y donde la posibilidad de enfrentamiento violento con otras

razas inteligentes era del todo inimaginable (absurdo prejuicio capitalista), esa CF total e institucionalmente optimista, marcó con fuego el concepto de los funcionarios de la cultura cubana sobre cómo debía escribirse CF.

El milagro que hizo posible reanudar en 1978 las publicaciones en el género se debe a varios factores. Entre ellos cabe destacar la mención obtenida en el Premio David de ese año por el libro de cuentos de CF *Aventura en el laboratorio* de Bruno Henríquez (1947). El Premio David, convocado por la UNEAC para jóvenes escritores inéditos, era uno de los de mayor prestigio nacional. Bruno Henríquez, físico ambiental de profesión, a pesar de sus muy discutidos méritos como autor de cuentos y poemas, ha jugado un papel primordial e insoslayable en la historia de la CF cubana, gracias a su innegable talento como divulgador¹¹ y su incansable labor organizativa (aunque también algo egocéntrica) del *fandom* nacional. Pero ya desde esta mención obtenida por su libro comenzaría el género a estar en deuda con Bruno; pues este hecho decidió a la UNEAC a convocar, a partir del año siguiente, un Premio David de Ciencia Ficción, junto a los ya tradicionales de Narrativa, Poesía y Teatro.

Ganado el primer David del género en 1979 por *Los mundos que amo* (1980), de Daína Chaviano (1957), comienza realmente la segunda y (hasta ahora) más brillante etapa de la CF cubana.

El primer libro de cuentos de la joven autora, a pesar de su ingenuidad, se hizo enormemente popular (se llegó a publicar el cuento homónimo en forma de fotonovela) e inauguró un estilo peculiar de hacer CF que luego se ha llamado *rosado o suave*, y que tuvo como principales cultivadores, además de a la propia

Daína en sus libros siguientes (*Amoroso planeta*, 1983; *Historias de hadas para adultos*, 1986; *Fábulas de una abuela extraterrestre*, 1988, y *El abrevadero de los dinosaurios*, 1990) al binomio de autores formado por Chely Lima (1957) y Alberto Serret (1947-2000) en el excelente libro de cuentos *Espacio abierto* (1983) y a Alberto Serret en solitario en los lamentables y erráticos *Un día de otro planeta* (1986) y *Consultorio terrícola* (1988).

La influencia del estilo romántico de Daína Chaviano sobre la CF cubana se extendió durante casi todos los 80, mientras fue, oficial y extraoficialmente (al menos para la mayoría), la máxima autoridad nacional en el género.

Tan grande fue esta autoridad que, incluso, logró dos «milagros»: el primero, que le permitiesen aparecer en TV una noche por semana durante dos meses, para presentar películas de CF socialista y occidental, como parte de la programación de verano. El segundo, que le permitieran lanzar la hasta ahora única revista (con un solo número ¿por desgracia o por suerte?) cubana de CF, *Nova*, de la que se hablará más adelante.

El estilo «rosado» de Daína, que gozó pronto del aprecio de niños y especialmente de adolescentes, a pesar de sus muchos detractores, se caracterizaba por focalizar la atención en el aspecto poético de la historia, así como en la psicología de los personajes, en una búsqueda formal y conceptual que dejaba de lado los aspectos de ciencia y tecnología tan apreciados por los más puristas del género (sobre todo los de la llamada *hard science fiction*). Quienes, en visceral reacción, tacharon pronto de blando y facilista este modo de enfocar el género.

Pero, quizás para compensar, como no hay blanco sin negro ni derecha sin izquierda, en 1980 obtiene el segundo David de

CF la novela *Espiral* (1982), del biólogo santaclareño Agustín de Rojas (1949). Este libro, verdadero hito aún no superado del género en Cuba, aúna lo mejor del estilo anglosajón en cuanto a diseño de los personajes y ambientación imaginativa (mutantes, monstruos, androides) con la concepción socialista de un futuro mejor.

La novela, bastante *hard* y verdadero *tour de force* para cualquier escritor, novel o no, tiene multitud de personajes. Narra el regreso de un grupo de cosmonautas nacidos en una colonia extraplanetaria de origen socialista a una Tierra postholocausto, arrasada por un imperialismo feroz en sus últimos estertores. Los visitantes tratan primero de estudiar, luego de comprender y salvar el complejo nuevo mundo que ha surgido (para su sorpresa) de entre las ruinas radiactivas, luchando contra sus prejuicios y con una amenaza pendiente sobre sus cabezas que sorprenderá a todo lector al final.

Si puede hablarse en los 80 de una CF auténticamente socialista, cubana y de calidad, es en la obra de este autor. Tanto en la inaugural *Espiral* como en sus dos novelas posteriores, la impecable *Una leyenda del futuro* (1985) y la un tanto desfasada *El año 200* (1990), una prosa rica y correcta (y cada vez más literaria) se conjuga con un notable dominio científico debido a su condición de biólogo, y con una concepción coherente de la historia. Desgraciadamente, con la caída del socialismo real Agustín de Rojas dejó (ojalá que no para siempre) de escribir CF. Privado de la fe en un futuro socialista que animaba a toda su obra, su foco de atención se volvió hacia el pasado de la humanidad, y ahora dedica su intelecto a indagar en ensayo y ficción sobre la verdad de la vida y obra de Jesús. Al menos, el primer

fruto de esta nueva faceta creativa, su novela histórica *El publicano* (1997), es una indagación sobre Cristo tan original como madura y llena de calidad literaria, lo que nos hace desear aún más el retorno de San Agustín de Rojas a la CF.¹²

Otros autores continuaron la ola. Notables en la década fueron también Gregorio Ortega, con la sorprendente y aventurera novela *Kappa*¹⁵ (1982); Rafael Morante, soberbio ilustrador e historietista cuya *Alona* disfrutó todo el *fandom*, ganó también el Premio David de 1984 con *Amor más acá de las estrellas* (1987); Luis Alberto Soto, otro David con *Eilder* (1987);¹³ y Félix Mondéjar, *F. Mond*: el más jocoso y uno de los más prolíficos: *Con perdón de los terrícolas*, 1983; *¿Dónde está mi Habana?*, 1985; *Cecilia después o ¿por qué La Tierra?*, 1988; el delicioso y paródico *Krónicas Koradianas*; y más recientemente, *Vida, pasión y suerte* (1998), otra visión de Jesús en clave de CF... y la de olvido recomendado por simplemente infame *Holocausto 2084* (1999).

Ya en estos años se crea el primer Taller Literario de CF, ubicado en el municipio capitalino de Plaza de la Revolución. Llamado, por supuesto, *Oscar Hurtado*, y asesorado, no faltaba más, por Daína Chaviano. De este taller surgieron autores como Félix Lizárraga, con la novela corta *Beatrice*, Premio David de 1981; Arnoldo Águila con la colección de cuentos *Serpiente emplumada*; Roberto Estrada, cuya novela *Trenco*, finalista del David, fuera luego publicada; Julián Pérez, con *El Elegido*, cuentos; Eduardo Frank, *Más allá del sol* (1987), cuentos, Premio David 1987; Ileana Vicente, Raúl Aguiar, Ricardo Fumero, Georgina (Gina) Picart y otros.

Luego se formaron otros talleres y grupos de aficionados en la capital y el resto del país, como el *Julio Verne*, o el *Androides*.

Un papel muy importante en el auge del género en los 80 jugó la revista *Juventud Técnica*. De perfil sobre todo científico-divulgativo, inspirado en la soviética *Téjnika—Molodëzhi* (que significa justo eso mismo en ruso), esta publicación a veces también incluía en sus páginas cuentos cortos de CF de autores cubanos y extranjeros, y a mediados de la década instauró el Concurso de Cuentos Cortos de CF, que se convertía así en la segunda posibilidad de darse a conocer de autores jóvenes e inéditos, después del Premio David.¹⁴ La frecuente exhibición en cine y televisión de películas del género también incrementó la popularidad y el conocimiento de la CF entre el público cubano.

Hasta llegaron a publicarse cinco antologías de la cuentística de CF cubana. Dos con narraciones de los miembros de los talleres literarios: *Cuentos cubanos de ciencia ficción* y *Juegos planetarios* (ambas de 1983), en la colección Suspenso, concebida para adolescentes y jóvenes en la Editorial Gente Nueva, y dos compuestos por los cuentos finalistas en los concursos de la revista *Juventud Técnica: Recurso extremo* (1988) y *Astronomía se escribe con G* (1989), así como una quinta con selección editorial: *Contactos*, sin duda la mejor de todas, también en la colección Suspenso, por entonces dirigida por el editor Juan Carlos Reloba, declarado fan del género y coautor con Rodolfo Pérez Valero de una singular novela de CF policíaca-de espionaje, *Confrontación* (1985), situada en un futuro muy cercano, pero donde el socialismo es una realidad casi global.

Una valoración crítica de lo publicado en estos años, necesariamente superficial por razones de espacio, mostraría dos circunstancias curiosas:

La primera, ya anticipada por Oscar Hurtado en *La ciudad muerta de Korad*, el predominio del humor, de la parodia, de la chanza. Especialmente en la obra casi bufonesca de *F. Mond*,¹⁵ quien se burla sin piedad del género, de los lugares comunes y del mundo occidental y cristiano en general. No obstante, otros autores también incursionan en la farsa y la sátira con más o menos éxito, como Luis Alberto Soto en su delicioso cuentecito «Memorias de un traductor simultáneo», por sólo citar uno de los mejores.

La segunda circunstancia es, en todo sentido, más triste: durante los ochenta, salvo las honrosas excepciones de Agustín de Rojas, Félix Lizárraga y tal vez Gregorio Ortega, los escritores que tenían nociones de ciencia, no las tenían de ficción, y viceversa. Claro ejemplo del primer caso es la obra del físico Bruno Henríquez, y del segundo, la de Alberto Serret.

Como una circunstancia extra, pero no menos lamentable, es de resaltar la falta de un criterio adecuadamente estricto de selección editorial, tal vez por falta de lecturas del género en el personal encargado de tal tarea. Sin mediar un lamentable paternalismo, probablemente nunca hubieran sido publicadas obras tan lastimosas como *Expedición Unión-Tierra* (1981), del periodista del Noticiero Nacional de Televisión Richard Clenton Leonard, o *La nevada* (1985), de Gabriel Céspedes, que fuera incluso ganadora de un luego muy cuestionado David de CF. O la epidémica proliferación de un tipo particular de obras de dudoso humor y escasa calidad literaria, que trasladaban clichés de la CF mundial al ambiente cubano. Los marcianos aterrizando en el arquetípico y criollísimo platanar de Bartolo, el tópico robot que pegaba los cuernos a su creador, etc., lugares comu-

nes en los que cayeron hasta autores de tanto prestigio como la propia Daína Chaviano en su cuento «La culpa es del robot».

Obras todas que, a la larga, no sólo no aportaron nada al género, sino que puede incluso considerarse que perjudicaron bastante el concepto que el público nacional tenía y tiene sobre la CF *made in Cuba*. No obstante, a pesar de estos y otros problemas —como la falta de una revista dedicada al género, dejando aparte el intento aislado de *Nova*, de Daína, Chely y Alberto, en la que apenas si se publicaron a ellos mismos—, entre los lectores cubanos existía hacia finales de la década del 80 una actitud receptiva hacia la CF. Querían leer más, y mejor. Querían ver publicados a otros autores que no fueran solo Daína Chaviano y F. Mond, los privilegiados —con mucho— en cuanto al número de libros editados... así como de otras tendencias que no fueran rosado o choteo.

En 1988 compartieron (por primera vez) el David los libros *El mago del futuro* (1989) de María Felicia Vera (1967), y *Timshel* (1989) de José Miguel Sánchez¹⁶ (1969).

Si bien el libro de María Felicia era más bien surrealista, enigmático y a duras penas clasificable dentro de la CF,¹⁷ *Timshel*, en cambio, también una colección de cuentos y pese a la juventud de su autor, rompía de plano con el concepto de lo que podía hacerse en la CF nacional: apenas si aparecían Cuba y el socialismo como escenario e ideología:¹⁸ casi todas las historias estaban ambientadas en un futuro donde el capitalismo no sólo se negaba obstinadamente a desaparecer, haciéndole caso omiso a Marx, Engels y Lenin, sino que además seguía desarrollándose tecnológicamente. Sin embargo, tras tal aparente pesimis-

mo, brotaba un optimismo poético, una fe en el hombre más allá de sus ideologías que conquistó a los lectores.

Estudiante de biología en aquel entonces, o sea, colega de Agustín de Rojas, quien casualmente fue uno de los jurados de ese año, el muy joven José Miguel Sánchez ya hacía gala en este su primer libro de amplias lecturas del género y de su sólida formación científica, sumado a un gusto por la aventura y el exotismo que resultaba por lo menos inusual en el panorama de la CF de la isla hasta el momento.

Pero de nuevo era un canto de cisne. Los premios David del 88 fueron los últimos publicados antes del desastre.¹⁹ Antes de la perestroika. Antes de que la «crisis del papel» redujese a cero en cuestión de meses todo el pujante esfuerzo editorial cubano. De nuevo se veía relegada al olvido la CF.

Aunque, justo es señalarlo, esta vez no por otros géneros, sino por la simple imposibilidad física de publicar, que afectó a toda la literatura cubana. No obstante, en los últimos suspiros, en 1991 el Instituto Cubano del Libro aún pudo arreglárselas para publicar dos títulos previamente comprometidos: *Destruido en el tiempo* (1990) y *Por el atajo* (1991), segundos libros de Rafael Morante y Bruno Henríquez, respectivamente. Editorialmente, en lo que respecta a la CF cubana, si exceptuamos la casi heroica publicación en 1994 de *Sider*, del decano Ángel Arango, y de finos folletos o *plaquettes* como *Las ruinas de Sant Eldrado*, de Gregorio Ortega; *La memoria metálica* (1993), otro de Morante; y *Criminales*, de Eduardo del Llano) puede decirse que, hasta el año 1999, el resto fue silencio.

Muchos autores «pasaron a mejor vida», popular eufemismo cubano para decir que abandonaron el país. Daína Chaviano,

Eduardo Frank, Arnoldo Águila, Julián Pérez, María Felicia Vera, Ricardo Fumero, Félix Lizárraga... otros, como el binomio Alberto-Chely, consiguieron contratos de trabajo prácticamente indefinidos en otros países, y allá se fueron, huyendo del período especial. De todos ellos es Daína la única que parece haber sostenido afuera su éxito nacional, con la novela —aunque no de CF, si bien está reeditando sus títulos del género— *El hombre, la hembra y el hambre* (1998), Premio Azorín 1997 en España, y otras como *Casa de juego*, *Gata encerrada*, o *La isla de los amores infinitos*.

Pero, como dice el refrán, «bicho malo nunca muere»; aun sin publicar, el *fandom* siguió existiendo... y escribiendo. En 1993, bajo los auspicios del incansable (e inefable) Bruno Henríquez y dirigido por el joven estudiante de Física Aresky Hernández, se creó un nuevo Taller Literario de CF, *El negro hueco*; también estaba Bruno Henríquez, junto con Roberto Estrada y Nelson Román, tras la revista virtual *I+real*, que se distribuía gratuitamente en soporte de disquette a todo el que quisiera copiarla... y estaba hasta en Internet; y fue asimismo Bruno el principal «culpable» de la primera convención cubana del género: Ibeficción 94, que luego ha tenido secuelas como Quásar-Dragón 1995 y las sucesivas Cubaficción desde 1996 hasta 2002. Aunque la Asociación Cubana de CF, por cuya creación el incomprendible y casi ubicuo Bruno Henríquez y el resto del *fandom* llevan batallando casi quince años, aún enfrenta trabas oficiales y burocráticas que no muestran indicios de solucionarse.

Otros intentos aislados para crear revistas o fanzines dedicados al género, como *Nexus*,²⁰ del que vieran la luz sólo dos números, con impropios esfuerzos y escasísima circulación, pese

a su innegable calidad, fracasaron en mayor o menor medida. Obviamente, por la falta de apoyo financiero o al menos interés oficial.

En la escena literaria —casi totalmente inédita, por supuesto— de la CF nacional posterior a la caída del Muro de Berlín, pueden señalarse actualmente tres tendencias más o menos delimitadas. Haciendo la salvedad de que, por tratarse de autores muy jóvenes en su mayor parte, este intento de clasificación puede resultar prematuro, en el mejor de los casos.

La primera de estas tendencias es la que podríamos denominar clásica, inspirada en el estilo de Asimov, Heinlein, y otros autores de la era de Campbell y las revistas *pulp* en Estados Unidos. Los autores de más edad, sobrevivientes de la segunda y hasta de la primera etapa de la CF cubana, se adscriben principalmente a esta tendencia (los más audaces, con ocasionales inclusiones temáticas del ciberpunk), y se reúnen alrededor de Bruno Henríquez y su revista virtual *I+real*. Con un estilo más bien pobre, basado sobre todo en el uso no siempre afortunado de la tercera persona y los finales sorpresivos, sin grandes experimentaciones estilísticas ni complejidades psicológicas, estos autores sufren, entre otros males, de falta de lecturas actualizadas de los modernos (y no tan modernos) maestros del género a nivel mundial, como Orson Scott Card, Samuel R. Delany, William Gibson, Dan Simmons, Iain M. Banks o Connie Willis, por sólo citar algunos de los tantos que nunca han sido hasta hoy publicados en Cuba... ni parece que vayan a serlo en un futuro próximo.

La segunda tendencia es la ciberpunk, obviamente epigonal respecto de Gibson, Sterling, Rucker y otros gurús de las com-

putadoras y el ciberespacio. En esta se integran algunos de los autores más jóvenes, beneficiados con lecturas más recientes y variadas, además de con una noción literaria más sólida, pues en general no sólo leen ya CF y fantasía, como en los buenos tiempos del ghetto, sino también obras del *mainstream*, sobre todo de la narrativa norteamericana y del postboom latinoamericano. Con estilo variopinto, a veces telegramático, otras lleno de claros préstamos idiomáticos del inglés, indiscutible esperanto de la tecnología a fines del siglo XX, otras claramente inspirado en los clásicos sudamericanos, representantes de esta tendencia son Vladimir Hernández (1966)-*Blade*: el ciberfanático #1, que publicó en 1999 su libro de cuentos *Nova de cuarzo* y fue finalista en el prestigioso concurso catalán UPC de novela corta de CF en 2000, con *Signos de guerra*, aparecida en una de las antologías anuales que publica la Universidad Politécnica de Cataluña, y de nuevo finalista del mismo premio en 2002 con *Hipernova*; Fabricio González (1973) quien últimamente —tal vez debido a lo ocupado que estaba en primero graduarse y luego convertirse en profesor de Filología— se ha dedicado más a la crítica que a la ficción, y no se considera a sí mismo un auténtico ciberpunk, pero sí suscribe gran parte de los postulados de dicho movimiento; Ariel Cruz Vega (1969); Michel Encinosa (1974) uno de los más prolíficos de la joven hornada, con grandes influencias de la literatura fantástica de Tolkien y dueño de un refinado y críptico estilo poético. Publicó en 2001 el libro de cuentos de fantasía heroica *Sol negro*, y su Ofidia es un universo ciberpunk que comparte con el también excelente, si bien poco prolífico, Juan Alexander Padrón (1973)... y algunos otros con incursiones ocasionales, como José Miguel Sánchez

(Yoss) en algún que otro cuento, lo mismo que autores cronológicamente clasificables más bien dentro de la primera tendencia, como Roberto Estrada (1950) que también fuera en 1997 finalista del UPC con su novela corta *Bosque*, y hasta el propio Bruno Henríquez o su hijo Alvan Henríquez, a veces.

A pesar de contar ya con obras notables como la antología de cuentos *Horizontes probables*, recopilada por Vladimir Hernández Pacín (*Blade*) y publicada en México en 1999, puede decirse que el ciberpunk, movimiento de la CF surgido en los años 80 y llegado con cierto retraso lógico a Cuba, es más bien un estilo de escribir y una manera de abordar la realidad que una auténtica corriente, sobre todo por su condición minoritaria dentro del ya exiguo panorama de la CF cubana.

La tercera corriente, entonces, sería simplemente *lo demás*. Lo experimental, lo raro, lo más novedoso. Claros ecos de lo que fuera la New Wave de los años 60, con el descubrimiento tardío de autores como Philip K. Dick, Samuel R. Delany, Michael Moorcock, Brian Aldiss, Thomas M. Disch, John Brunner y J. G. Ballard pueden hallarse en cuentos de varios autores, como Ariel Cruz, Michel Encinosa, Juan Pablo Noroña y Yoss. Mención aparte merece Lester Álvarez, cuyo magnífico cuento «*La casa*», junto a su texto inclasificable a caballo entre ensayo y ficción «*Sobre la detección de universos alterados*»,²¹ hacen concebir esperanzas de que le aguarda un futuro aún más brillante en el género. Erotismo, guerra, *space opera* y referencias metafóricas a la realidad cotidiana aparecen en las novelas de Yoss *Los pecios* y *los náufragos* (2000), destinada al público adolescente, al igual que en la ya mencionada *Bosque* (2006) de Roberto Estrada Bourgeois —R. E. Bourgeois.

Experimentación formal, indagación poética, conflictos dictelianos de identidad, juegos con el lenguaje, una búsqueda de los límites temáticos y formales, la hiperrealidad, constante en la obra más reciente de Raúl Aguiar, como el cuento «El tren de Einstein» o su segunda novela *La estrella bocarriba*, que se duda si clasificar como realismo o como CF; y una curiosa convergencia entre los campos de la CF y la fantasía heroica clásica, en historias como la aún inédita *El ángel de la inmovilidad* de Michel Encinosa, parecen ser algunas de las tóricas de esta tendencia, la más innovadora y promisoria, amén de contar con mayor número de seguidores.

En 1999, con el restablecimiento lento pero seguro de las ediciones nacionales, la CF cubana muestra esperanzadores signos de recuperación. La premiación en diciembre de 1998, en el Concurso Luis Rogelio Nogueras, de la ya mencionada novela *Los pecios y los náufragos* de Yoss, así como las menciones obtenidas en dicho certamen por los libros *Nova de cuarzo* de *Blade*; *Los viajes de Nicanor*, del humorista y guionista Eduardo del Llano Rodríguez; la recopilación fantástica *El Druida*, de Gina Picart Baluja, ya publicados los tres por Extramuros en su colección *Impacto*, mostraron al Centro Provincial del Libro y la Literatura que algo estaba pasando con la CF y la fantasía cubanas... por lo que su editorial, el sello Extramuros, ha decidido destinar en lo adelante varios tomos anuales a las temáticas de la CF y la fantasía.

En 1994 vio la luz en Argentina otra antología de cuentos cubanos de CF, prologada y recopilada por Bruno Henríquez, *Polvo en el viento*, que incluye cuentos de algunos de los más

jóvenes autores del género, junto a otros más o menos consagrados como Morante y Estrada.

En la Editorial Letras Cubanás apareció en 2000 la antología de fantasía y CF *Reino eterno*, con selección, prólogo y notas de Yoss, con narradores de todas las edades, bien que con evidente predominio de los más jóvenes. Al igual que la ya mencionada *Horizontes probables*, aparecida en México en 1999, prologada y recopilada por *Blade*. Otra antología, *Onda de choque*, también de *Blade*, está en el plan de publicaciones²² de la editorial Extramuros.

Las convenciones Cubaficción 1999 y 2000, que aunaron a aficionados al género con seguidores de la mística y el esoterismo paracientífico (yoga, energía piramidal) y otros temas colaterales (música electroacústica, caos, fractales, cómics, paleocontacto, etc.), mostraron el enorme interés que tiene el público por estos temas. A las últimas han asistido incluso varios representantes del prestigioso fanzine semiprofesional norteamericano *Locus*. La celebración, ya tradicional dentro de estos eventos, del Concurso Dragón de Cuento y Poesía Superbreve (una cuartilla) hace patente la gran cantidad de aficionados a la literatura de CF.

En 2000, por primera vez, el recién creado Taller de CF *Espíral*, así nombrado por Yoss, su fundador, en honor a la primera novela de Agustín de Rojas, y que aún sesiona semanalmente, ahora dirigido²³ por Juan Pablo Noroña, otorgó los premios homónimos a los mejores cuentos cortos, noveletas, portadas y novelas del género publicadas en los últimos diez años.

Pero ¿qué preocupaciones tiene la CF cubana al final del milenio?

Las comunes al resto de la CF mundial: ¿quiénes somos, de dónde venimos, a dónde vamos? ¿Sobreviviremos al desastre ecológico al que nosotros mismos nos estamos precipitando? ¿Y al stress informático del cual Internet es el síntoma más visible? ¿Estamos solos en el universo? ¿Qué ocurrirá cuando se logre al fin la Inteligencia Artificial?, y muchas más. Para los jóvenes autores cubanos, la CF sigue siendo el método ideal de comprender mejor esa hiperrealidad que es el vertiginoso presente, volcando la mirada al hipotético futuro.

Además, como país subdesarrollado que había escogido la vía del socialismo ahora aparentemente sin salida, abocado a cambios económicos y sociales de destino impredecible, como pieza de museo en un mundo unipolar, como mundo antes casi cerrado, hoy de pronto abierto al turismo internacional y la inversión extranjera con su secuela de lógicas desigualdades sociales... la CF en Cuba enfrenta interrogantes particulares. ¿Seremos en el futuro inmediato una reserva turística mundial? ¿Cuál es el futuro que nos espera como país subdesarrollado en un mundo neoliberal? ¿Después del socialismo (y/o de Fidel) qué?

En algunas obras como la cuentinovela *Se alquila un planeta*,²⁴ de Yoss, que incluye cuentos como «Trabajadora social», «El performance de la muerte» y «El equipo campeón»,²⁵ de creciente popularidad y no sólo entre los fans del género,²⁶ se indaga sobre el presente y el futuro del país metaforizando sobre la situación actual. Lo mismo hacen varios de los cuentos de *Nova de cuarzo*, de *Blade*, pertenecientes junto con algunos de Fabricio González Neira al ciclo ciberpunk de CH... una megaló-

polis del tecnocapitalismo en 2050, desarrollada a partir de la actual ciudad de La Habana.

Comprometida, mirando al cosmos y al ciberespacio, pero también al entorno, así será por fuerza la CF cubana del comienzo del tercer milenio.

A pesar del aventurado y aún solitario esfuerzo de Extramuros, las perspectivas editoriales siguen siendo problemáticas. En estos momentos, la mayoría de las todavía muy escasas ediciones cubanas se hacen gracias a donaciones de papel de organizaciones no gubernamentales de solidaridad con Cuba en otros países, o al Fondo de Desarrollo para la Cultura. Y una vez más se da preferencia al realismo, sobre todo en su vertiente más crítica, temática que ha alcanzado un indudable renombre en estos tiempos de período especial.

En las varias ediciones de la colección Pinos Nuevos publicadas hasta ahora, había un solo título que podría considerarse como de CF, en la primera: *La poza del ángel* (1994) de Gina Picart Baluja, y no precisamente nuevo, pues es la misma colección de cuentos con la que esta autora obtuviera años antes el último premio David.

La otra vía para que los autores cubanos puedan publicar en el período especial, las revistas y las antologías extranjeras, tampoco acoge con mucho beneplácito a la CF cubana. En un mercado mundial casi totalmente dominado por autores anglosajones, donde sólo España y sobre todo Francia y Japón parecen tener suficiente autonomía editorial como para publicar autores nacionales al mismo nivel que a los maestros anglo-norteamericanos,²⁷ decir CF cubana es hasta el momento sinónimo de pérdidas financieras y de empeños irrentables.

La verdadera CF, en opinión de casi todos los editores, se escribe en inglés o en francés, cuando más en japonés, países todos del primer mundo. Sobre Cuba, el público extranjero parece interesado en leer acerca de sus balseros, sus jineteras, sus gays y sus disidentes, pero ¿CF cubana? ¿Existe algo así? Y si existiera, ¿qué valor podría tener? ¿O es que acaso no resulta ya suficiente CF la realidad cubana de por sí?

2000-2002

Notas

- ¹ Este texto fue escrito en 2000. Hemos preferido conservar algunas expresiones que entonces eran exactas y hoy se han vuelto más o menos históricas... en otros casos, optamos por actualizar los datos.
- ² Por otra parte, al parecer, fundada.
- ³ Según estudiosos, el segundo poema de CF del mundo, y que inspirara el primer ballet de este género, estrenado con motivo del vuelo espacial conjunto URSS-Cuba, *Misión Korad*.
- ⁴ Con quien escribió la monografía *Cuba: más de cien años de humor político...* al menos el primer tomo.
- ⁵ Luego reciclado en su mayor parte para su mucho más conocida antología de la ciencia ficción mundial, también con el mismo título, editada por Biblioteca del Pueblo en 1969.
- ⁶ Como la historia de Michael Moorcock *He aquí el hombre (Behold the Man, 1966)* galardonada con un Premio Hugo.
- ⁷ Que tenía una ilustración del célebre dibujante francés Philippe Drouillet en la cubierta, circunstancia de la que probablemente jamás se enteró el ilustrador galo. Para los derechos de autor que podía haberle pagado Cuba...

- ⁸ Un slogan bastante extremista e impreciso, como tantas buenas consignas.
- ⁹ Aunque siempre estaban tratando de dejar de fumar... lastimoso subterfugio de sus creadores para evitar que fueran total y aburridamente perfectos.
- ¹⁰ Por supuesto, preferiblemente si hablaba de la inevitable crisis final del sistema capitalista que YA estaba al doblar de la esquina.
- ¹¹ Por ejemplo, su bien documentado ensayo científico *Marte: mito y realidad* fue todo un *best seller* en la colección *Pinos Nuevos*, años después. Y ya en el siglo XXI, su programa televisivo *Ciencia y Ficción*, uno de los más gustados cada año en la programación de verano, y heredero directo de aquel creado por Daína Chaviano, ha hecho mucho por la divulgación del género.
- ¹² Precisamente en estos momentos está escribiendo, a cuatro manos con el autor de estas líneas, la novela *Laberinto de espejos* (título provisional), sobre una idea suya que se remonta al lejano 1989.
- ¹³ Novela que resulta en extremo interesante, porque prácticamente traslada a la CF el esquema de investigador + pueblo contra delincuente o espía, típico de la peor novela policiaca socialista de esos años.
- ¹⁴ De hecho, muchos de los autores que luego ganaron el David del género obtuvieron antes premios en este concurso: Roberto Estrada, con «En la cuneta»; Raúl Aguiar, con «Milagro para un escritor envejecido» y «Einfallen»; y Yoss, «Con cosas que pasan», que sin embargo, nadie sabe por qué, nunca fue publicado en la revista ni en ninguna de las antologías por ella auspiciadas...
- ¹⁵ Que, contradictoriamente, según opinión general, alcanza sus más altas cotas literarias en *¿Dónde está mi Habana?* (1985), su segunda y más seria —o menos bufonesca— novela.
- ¹⁶ Ya firmaba Yoss, pero el editor José Rodríguez Feo prefirió dejar a un lado el seudónimo por el que luego ha sido más conocido.

- ¹⁷ Pero tampoco le fue posible afirmar categóricamente al jurado que no lo fuera.
- ¹⁸ En sólo dos cuentos de once: «Una voz dentro de ti» y el que da título a la recopilación, «Timshel».
- ¹⁹ En 1990 la luego muy conocida escritora fantástica Gina Picart Baluja ganaría el último David de CF con su libro de cuentos *La poza del ángel*, publicado tan sólo ¡en 1994! en la colección Pinos Nuevos. Pero de los ocho relatos que forman este volumen, apenas tres pueden clasificarse como CF... el resto son puramente fantásticos.
- ²⁰ Dirigido por Vladimir Hernández, Fabricio González Neira y Yoss.
- ²¹ Aparecido en la antología *Polvo en el viento* (1994), recopilada por Bruno Henríquez para la argentina Ediciones Desde La Gente.
- ²² Fue finalmente publicada... en 2006.
- ²³ Tras Noroña pasó a dirigirlo Javier de la Torre, que aún detenta esta responsabilidad, aunque el Taller está oficialmente «en año sabático».
- ²⁴ Publicada en España por Equipo Sirius en 2001.
- ²⁵ Incluido en *Onda de choque* (2006), antología de Vladimir Hernández.
- ²⁶ Lo que ha determinado, por ejemplo, que el primero de estos relatos fuese seleccionado por el escritor y presidente de la Asociación de Escritores de la UNEAC Francisco López Sacha para el segundo tomo (que nunca se publicó) de su antología de cuentos cubanos de distintos géneros *La tierra de las mil danzas* aparecida en Italia; y el segundo en *Horizontes probables*.
- ²⁷ Desde principios de siglo, Polonia y Rusia también se han sumado a este selecto club.

Yoss. Licenciado en Biología. Narrador y crítico. Su obra —que abarca por igual la CF, la fantasía y el realismo— ha obtenido diferentes premios y menciones, tanto en Cuba (David 1988 de CF; Revolución y

Cultura 1993; Ernest Hemingway 1993; Los Pinos Nuevos 1995; Luis Rogelio Nogueras de CF 1998 y Calendario de CF 2004) como en el extranjero (Universidad Carlos III de CF, España 2002; Mención UPC de novela corta de CF, España, 2003, Domingo Santos de cuento de CF, 2005 y UPC de CF, 2010). Ha publicado *Timshel* (1989); *W* (1997); *I sette peccati nazionali (cubani)* (1999); *Los pecios y los náufragos* (2000); *Se alquila un planeta (fixup,* 2001); *El encanto de fin de siglo* (2001); *Al final de la senda* (2003); *Precio justo* (2006) y *Pluma de león* (2007) y *Condonautas* (2013). Tuvo a su cargo la antología histórica de la CF cubana *Crónicas del mañana* (2008) y en 2012 apareció su libro de crítica y ensayo *La quinta dimensión de la literatura*.

ESTRATEGIAS DE LEGITIMACIÓN DE LA CIENCIA FICCIÓN EN CUBA: ESTUDIO DE UN FRACASO*

FABRICIO GONZÁLEZ NEIRA

Los argumentos que se utilizan para legitimar un fenómeno revelan más acerca de los obstáculos que se le oponen y los reparos de sus antagonistas, que de la propia visión que sobre el fenómeno puedan tener sus defensores. O al menos eso es lo que ha sucedido, en buena medida, con la ciencia ficción cubana.

Estudiar el desarrollo de la ciencia ficción (a partir de ahora CF) en Cuba es presenciar los intentos de unos cuantos autores por imponerla sin conseguirlo. Hay dos períodos definidos

* Este trabajo fue presentado por el autor en una Jornada Científica de la Facultad de Letras de la Universidad de La Habana en 2001 y nunca se publicó. El autor lo leyó, con ligeros cambios, en el Evento Espacio Abierto 2013. Dado su valor como testimonio histórico se publica aquí en su versión original.

con claridad dentro de ese proceso.¹ El primero se extiende de 1964 a 1972, le sigue un silencio de seis años, y el segundo comienza con la publicación de CF cubana en 1978, aunque se prefiere, supongo que por razones de orden sentimental, 1979 porque en ese año se incluyó la categoría de CF dentro del premio David.

Si aceptamos que hay dos momentos diferentes y claramente separados en la CF cubana, cabe preguntarse entonces qué tipo de relación, si hubo alguna, se estableció entre ellos. Entre las respuestas más mesuradas a esta pregunta, se encuentra la de Ángel Arango, uno de los primeros escritores de CF en la isla, quien establece una discreta relación de continuidad porque, en su opinión, los integrantes de la segunda promoción repitieron algunos de los elementos fijados durante el primer momento.² Por su parte, las más optimistas proponen una relación de superación dialéctica entre ambos períodos, v.g., Daína Chaviano en su artículo «Veinte años de ciencia ficción cubana» donde, al describir las características del primer período, afirma que estos autores le prepararon el camino a los del segundo, y al dar las características de éste establece una comparación con el primero llegando a afirmar que se había producido una superación de los autores de este primer momento por los del segundo, lo cual es comprensible ya que Daína pertenecía a este segundo momento y es lógico que adoptara una retórica de progreso y superación. No obstante, si se miran las cosas con frialdad se percibe que solo el entusiasmo justifica una interpretación tan parcial de los hechos.

La realidad es que después de los seis años de silencio hubo que empezar de nuevo, hasta el punto que el único autor del

primer período que se mantuvo escribiendo, ya sin la calidad de antes, fue Ángel Arango, y que ningún escritor de los 80 llegó alcanzar las cotas de calidad literaria de los mejores cuentos de los autores de los 60, aun cuando en sus historias incorporaron nuevas temáticas.

Si en el 64 la CF cubana era un género que se estaba construyendo a partir de cero, en el 79 la situación no había cambiado mucho e incluso había empeorado. La ingenuidad de autores como Rosendo Álvarez o Lionel Lejardi (ambos aparecen en la antología *Juegos planetarios*) no se encuentra en ninguno de los escritores de los 60, mientras que la incoherencia de Alberto Serret (*Un día de otro planeta*, *Consultorio terrícola*) y la falta de talento de Richard Clenton Leonard (*Expedición Unión Tierra*) o del premio David del 84 por mencionar uno (Rafael Morante, *Amor más acá de las estrellas*), son tal vez el elemento distintivo de esta promoción. Creo que se puede afirmar con bastante seguridad que ningún autor del segundo período tomó como influencia decisiva a otro autor cubano del momento anterior. El canon literario continuó siendo en buena medida anglosajón: Asimov, Clarke, Bradbury; si acaso, para algunos pocos, Zelazny, Anne McCaffrey, Tolkien, y, como nota de novedad, los escritores soviéticos.³

La evidencia de que esto fue así la tenemos ahora, cuando parece que asistimos a un relanzamiento del género gracias a una parcial normalización de la situación editorial, si se observa la obra de los autores más jóvenes: no se nota ninguna influencia de autores cubanos y sí de Robert Heinlein, Alfred Bester, Ursula Le Guin, Harlan Ellison, Orson Scott Card, William Gibson o Bruce Sterling, por mencionar algunos de los escritores pre-

feridos como modelos por esta nueva promoción. Realmente, si por tradición se entiende una continuidad generacional basada en relaciones de influencia e identificación con una poética, entonces hay que aceptar que en Cuba no existe una tradición de CF.

Ahora, si han existido siempre autores dispuestos a escribir el género —con más o menos calidad— y un público dispuesto a consumirlo, ¿qué ha fallado entonces?

La CF cubana se desarrolló al calor de las posibilidades editoriales que se abrieron con el triunfo de la Revolución, sin embargo, a finales de los 60 el clima había comenzado a cambiar y al celebrarse en 1971 el Congreso de Educación y Cultura se inició una política cultural cuyo resultado el demasiado conocido por todos «quinquenio gris» de la literatura cubana. La CF cubana desapareció, entre otras razones, ya que ningún fenómeno tiene una sola causa, por no considerársele útil como instrumento para ayudar a difundir y construir el proyecto revolucionario dado que sus historias no se relacionaban con la «realidad objetiva», o al menos con la versión de ésta que le agradaba a los funcionarios culturales. Basta si no con consultar la nota introductoria, anónima,⁴ que aparece en la antología *Cuentos cubanos de ciencia ficción* publicada a inicios del segundo momento:

Durante este período se publicaron varios títulos y no faltaban cubanos en las primeras antologías de ciencia ficción que se editaron. Pero este auge prometedor fue languideciendo hasta quedar prácticamente dormido, decayendo hasta el extremo de convertirse en esporádicos

los relatos que aparecían de cuando en cuando en algunas publicaciones periódicas.

A nuestro entender, esta decepcionante caída se vio marcada por distintos factores que de ninguna manera resultan inexplicables ni casuales. El género de la ciencia-ficción, como todo exponente literario, necesita apresar la realidad histórica que lo rodea para poder reflejarla y, en su caso particular, proyectarla hacia el futuro con verdadera riqueza y sensibilidad. Y esto no se logró cabalmente en esa primera etapa. Lastradas considerablemente por la influencia de los clásicos norteamericanos e ingleses, nuestras primeras narraciones de ciencia-ficción no rebasaron el marco del entretenimiento y, mayoritariamente, se alejaron de la posibilidad, salvo alguna excepción, de reflejar características y peculiaridades que nos son propias: oportunidad de desarrollo científico, proyección en el futuro de la nueva sociedad que construimos, idiosincrasia, sentido del humor, entre muchas más.

La ciencia-ficción le cedió el puesto, como primer género nacido al calor de las transformaciones literarias, a la literatura policiaca. Y si estableciéramos una comparación entre ellas se notará el porqué. Apresando nuestra realidad, rica y dinámica, el género policiaco logra reflejar —aún sin características de escuela narrativa— la lucha que entabla nuestro pueblo apoyado por sus órganos de defensa contra el enemigo, ya sea patrocinado por la CIA o influido por las taras y rezagos del pasado en el caso de los antisociales.

El discurso no puede ser más transparente: la CF no era útil, luego, no había por qué concederle espacio, situación que no solo afectó a este género, sino también al fantástico, que no ha conseguido reponerse. Más «adecuable» sin embargo, en la CF pareció corregirse ampliamente esta «indiferencia» política durante el segundo período hasta el punto de que al caracterizar la CF de ese momento, afirma Daína con deliciosa ¿ingenuidad?, en el artículo citado:

En el aspecto conceptual existe una coincidencia natural y espontánea con las obras de CF del campo socialista europeo. Así, encontramos como rasgos comunes entre una y otras: el optimismo que le confiere a su modo de vida actual, sin olvidar las necesarias e inevitables contradicciones; la lucha colectiva frente a las situaciones adversas; la actitud del hombre ante los problemas aparentemente insolubles y cuya solución —que tratan de impedir elementos ajenos a la voluntad del hombre— se logra a pesar de las dificultades; el cuestionamiento de la actitud moral del ser humano, etc.

El carácter «natural y espontáneo» de esta coincidencia no puede resultar más sospechoso en el contexto,⁵ y los rasgos comunes, curiosamente, se asemejan a los lugares comunes de un programa para aplicar, mal y rápido, los principios del «realismo socialista»: junto al optimismo no faltan las «necesarias e inevitables contradicciones», es decir, aquello que debía reflejar la literatura cubana ideal de los 70: la lucha entre lo bueno y lo mejor; también aparecen, junto al colectivismo,

esos «problemas aparentemente insolubles», cuya solución parece solo impedida por los elementos naturales ya que ningún hombre interpone su voluntad ante el empuje triunfante del humanismo socialista. El enigmático «etcétera» al final de la enumeración permite conjeturar la existencia de una extensa lista de semejanzas que, en opinión de Daína, por evidentes no necesitaban ser enunciadas. La realidad es que salvo en la obra del chileno Eduardo Barredo —que vivía y publicaba en Cuba—, en la de Agustín de Rojas y, con un aire de parodia involuntaria, en la de Clenton Leonard, estos rasgos rara vez se expresaron con la claridad que supone la cita de Daína. Los escritores de CF prefirieron, como mucho, referirse con vaguedad a una nebulosa Federación, integrada por los países socialistas que viajaban juntos al cosmos, contrapuesta generalmente al Imperio, probable heredero de los Estados Unidos de América, pero asumiendo el enfrentamiento ideológico como algo sabido, sobre lo que no había que insistir.

La crisis editorial que provocó el Período Especial puso fin a esta etapa, y con ella desapareció el premio David, que fue el símbolo de esta época y la prueba de haber conseguido legitimar hasta cierto punto al género. A diferencia de la vez anterior, el silencio no fue total, y entre 1991 y 1998, se publicaron aproximadamente unos seis libros, lo que sin duda no fue suficiente para mantener al género saludable y satisfecho a un público interesado.

Lamentablemente, la CF cubana no sólo ha tenido que sufrir la hostilidad circunstancial de algunos funcionarios o las restricciones de una crisis económica, sino la más sostenida aunque incruenta de los intelectuales, y bajo esta denominación inclu-

yo escritores, críticos y editores. Esa hostilidad está, en cierta medida, justificada por dos razones:

- la calidad irregular de la literatura de CF cubana, tanto de las obras individuales como de las antologías, donde la situación alcanzó cotas alarmantes en los 80, con libros donde se salvaban uno o dos textos —*Cuentos cubanos de ciencia ficción, Juegos planetarios*— o donde no había nada que salvar —*Recurso extremo*—.
- la escasez de buenos libros de CF publicados en Cuba. Si dejamos afuera *El año 2000* de Bellamy —una utopía muy envejecida—, cuatro de las primeras novelas de Wells y dos de Karel Čapek, nos quedan, de verdadera importancia, *Los mercaderes del espacio, El invencible*, y *Tres de Bradbury*, donde se juntaron *Crónicas marcianas, El hombre ilustrado* y *Farenheit 451*. Aparte de eso están *El sol desnudo*, una novela menor de Asimov, y *Alien, el octavo pasajero*, que es una novelización mediocre. A esto podría sumarse varias antologías de mayor o menor calidad —las tres mejores, en mi opinión, *Cuentos de ciencia ficción, El precio del peligro* y *Joyas de la ciencia ficción*—. Luego están los libros de los autores socialistas entre los que cabe destacar las novelas de los hermanos Strugatski, pero esos escritores tampoco eran el mejor ejemplo a citar como literatura con calidad.

En esas condiciones, el desinterés de la mayoría de los intelectuales queda ampliamente justificado. Quizás, con el cambio que se está evidenciando dentro del pensamiento crítico cubano, termine por llegarle su momento a la CF, que por bastante

tiempo ha llevado acá el rótulo de subliteratura, algo que debería resultar insostenible para nuestros posmodernos, si pretenden ser coherentes con su estética.

Claro que parte de la responsabilidad de esta situación la tienen quienes se encargaron de defender el género: para el primer momento atenderé brevemente a las ideas de Oscar Hurtado, mientras que para el segundo me detendré en las de Daína y para la década de los 90 he escogido el prólogo de la antología *Horizontes probables*, publicada en México en 1999 y casi totalmente desconocida en la isla. Como no se puede decir que en Cuba se haya teorizado sobre la CF, para tener una idea de qué pensaron estas personas me atendré al prólogo de Hurtado a su antología de cuentos del 69, al prólogo que escribió Daína para *Joyas de la CF* y los artículos antes citados, el primero de la revista *Unión* y el segundo del número de octubre/noviembre de 1987 de *Letras Cubanas*, excepcionalmente dedicado al género. Se impone, sin embargo, una revisión cuidadosa de las publicaciones seriadas cubanas para comprobar si existen o no otros textos relacionados con este tema.

Las ideas de Hurtado toman dos líneas fundamentales: la CF es una forma de ficción predictiva —predijo los viajes a la Luna, la televisión, la vida extraterrestre, la bomba atómica, etc., los científicos llegaron después a esas conclusiones— y la CF puede rastrearse ampliamente en el pasado y en todas las culturas —cualquier mención de objetos voladores, rayos de la muerte, etc., deben interpretarse como CF al ser parecidos a objetos o fenómenos que existen ahora, así, la Biblia es CF, o al menos tiene elementos—. Como tesis las dos hipótesis son inaceptables, aunque no fue el único en formularlas.⁶

Es cierto que la CF es el género literario que se ha ocupado de explorar las posibles consecuencias del conocimiento científico y sus aplicaciones, sea de un modo directo o indirectamente. Ejemplos del tipo directo son las historias sobre la guerra atómica o las historias ciberpunk donde se explora las consecuencias de la interfase hombre/máquina; del tipo indirecto podrían ser todas aquellas historias donde los *gadgets* no son la causa directa del conflicto, pero sí parte indispensable para que éste se desate, v.g., el papel que juega el viaje más rápido que la luz en narraciones sobre la exploración de la galaxia o sobre imperios galácticos. Pero la CF es ficción, luego no debe ni en realidad se atiene, al conocimiento científico al pie de la letra y su relación con la ciencia es más distante de lo que podría esperar una persona ajena al género. Baste con un ejemplo. En su artículo «A Gadget Too Far», David Langford se refiere a una novela clásica dentro de la CF dura: *Ingenieros de Mundo Anillo*, de Larry Niven:

Pero el truco más hilarante del libro incluye los superconductores orgánicos. La civilización de Mundo Anillo cae cuando una bacteria se come los mencionados superconductores. ¡Ahora nuestros héroes recorren el mundo, reactivando antiguos aparatos al conectar nuevos tramos de superconductores entre probables terminales! Para disfrutar esto, imagina la desaparición de todos los chips de silicio de nuestra propia tecnología, y la vuelta a la vida de un equipo de música o de una computadora personal cuando amables alienígenas conecten pequeñas barras

de silicio entre las terminales encontradas fuera de cada aparato.

Esta presencia de la ciencia en los textos, aunque sea de una forma literaturizada, ha sido la causa de que muchas personas, incluyendo algunos autores, crean que la CF es una forma de predictiva. En realidad, la mayor parte de los escritores de CF no dicen que sus historias tengan alguna relación con la futurología, más bien intentan crear entornos científicamente plausibles, es decir, proponen que podría ser así, no que será así.

Tampoco se puede rastrear libremente en el pasado en busca de textos de CF. John Clute y Peter Nicholls han señalado con inteligencia en *La enciclopedia de la CF* que éste es un género impuro y que los elementos que lo componen habían aparecido por separado mucho antes, v.g., el viaje fantástico, la utopía o el cuento filosófico. Sin embargo, no podemos hablar de un género hasta que no exista conciencia de su existencia como tal. Eso, de primera intención, elimina la hipótesis de que la CF es tan antigua como la literatura y, por tanto, es inútil rastrear en las literaturas tradicionales en un intento de crearle un linaje distinguido al género. Como cualquier otro género literario, la CF no sólo posee su propia historia, sino que está imbricada dentro de la Historia, y por eso se puede fijar con más o menos exactitud su momento de inicio: el siglo XIX. Dos elementos me parecen esenciales como condiciones previas a su aparición desde un punto de vista extra literario: conciencia del progreso científico y su incidencia en la vida diaria, y conciencia del cambio social. El inicio de esa toma de conciencia se puede situar sin demasiados reparos en el siglo XVIII con la Revolución

Industrial y la Revolución Francesa. Además de que es en ese siglo cuando se fija por un lado la novela como forma literaria y por otro empieza a deslindarse el campo de la ficción de la no ficción y dentro de éste sus modalidades, v.g., el ensayo, el informe científico, etc.

Por su parte, Daína legitima la CF a partir de dos aspectos:

La CF viene a preparar el camino a las increíbles verdades y perspectivas que se abren ante nosotros, es decir, que es parte de la preparación psicológica previa que el ser humano necesita para adaptarse a un mundo continuamente en transformación.

La idea de la literatura como terapia social es tan vieja como la *Poética* de Aristóteles, aunque este ajuste de la CF como cura del «shock del futuro» no deja de resultar original, lo que no significa que me parezca serio, y, de hecho, pienso que no merece mayor atención, salvo como una muestra de los mecanismos de defensa que crea el estar al margen, muestra de una necesidad de protegerse de la acusación de futilidad al ofrecerse como una forma de terapia útil para mejorar la capacidad personal para adaptarse a un entorno cambiante. El otro aspecto significativo para Daína es el del compromiso:

Aunque los primeros autores de CF advirtieron antes que nadie sobre las consecuencias de la Revolución Científico-Técnica, el género fue calificado como «escapista» casi desde sus comienzos. Estos ataques cesaron bruscamente cuando la primera bomba atómica explotó en 1945. Con

ello se demostró que la CF estaba mucho más comprometida con la realidad de lo que se pensaba.

Como respuesta indirecta a la nota introductoria de la antología *Cuentos cubanos de ciencia ficción* antes citada, es ingeniosa, y se sitúa además a cierta altura, sugiriendo que la CF está comprometida con la Humanidad, más allá del momento histórico. Donde me parece que falla es que va al campo de juego del adversario y eso siempre es incómodo, como mínimo.

En realidad, no hace caso hablar de compromiso, aunque la idea de que existe una literatura «comprometida», y que ésa es mejor que el resto, ha sido una suerte de sonsonete a lo largo del siglo xx. Discutir esto queda fuera del propósito de estas líneas, valga aclarar, no obstante, que la literatura tiene, entre otras, un función social —lo que sólo significa que es un hecho social—, pero la cuestión del compromiso entierra sus raíces en lo político, es decir, en lo extraliterario y circunstancial, lo que significa que una obra cuya única característica distintiva sea el compromiso es efímera —como dijera Borges, el intelectual no debe ocuparse de la realidad «inmediata» porque ésta siempre va con atraso—. El compromiso no es necesariamente una virtud en la literatura y mucho menos la justificación de un género.

Finalmente, uno de los escritores de la década de los 90, es decir, de este tercer momento en el que todavía estamos, Vladimir Hernández, en el prólogo a *Horizontes probables*, va a dar otra justificación, no menos pretenciosa, pero al menos un poco más ajustada a lo específicamente literario. En su prólogo, confuso y con el tono enardecido de los viejos manifies-

tos de la vanguardia, va a legitimar al género apelando a dos argumentos:

- Primero, va a refugiar a la nueva CF bajo una curiosa mezcla de supuestas influencias, que no ignoran a Lezama o a Borges, a narradores norteamericanos de la CF de los 80 como Sterling o Gibson, o al policiaco negro de Chandler, en oposición a la vieja CF, cuyos referentes literarios limita a Clarke y a Asimov, convenientemente demonizados como malos estilistas. Esto debería proteger a la nueva CF extendiendo sobre ella el manto de la «alta literatura» y reclamando para ella un estándar de la calidad que, en mi opinión, la antología no satisface. Definitivamente, la CF cubana está lejos de haber arribado, como piensa el antologador y prologuista, a su «mayoría de edad»; más bien sigue estancada en una incómodamente larga adolescencia.
- Segundo, anuncia que los relatos que componen la antología especulan sobre eventos que, aunque no han sucedido, podrían esperarnos en el futuro y, por tanto, tratan de describir, de antemano, cuál podría ser nuestra respuesta cómo especie o cómo individuo, según el cuento en particular.

No es este el lugar para discutir si los cuentos de la antología cumplen lo que promete el prólogo. Baste señalar, para lo que nos ocupa, el cambio: Vladimir Hernández, consciente de las excusas habituales de los escritores de CF en la isla y de los defectos que se les ha señalado, reclama una vinculación con la alta literatura que, aunque es más una aspiración que una rea-

lidad, trata de poner fin a una de las estrategias más comunes utilizadas para deslegitimar el género y lleva la discusión a donde le corresponde: al plano literario. Además, busca anotarse un tanto al señalar que la CF puede responder a interrogantes que todavía no se han planteado en la realidad, aunque cabe imaginarlas, y que a su vez el género puede arrojar luz sobre zonas de nuestra realidad tecnológica que la literatura del *mainstream* ha dejado de lado o no sabe enfrentar.

Sin embargo, el mayor error de estas defensas de la CF está en ignorar un hecho de capital importancia: la CF no necesita defensa. Es una forma de ficción narrativa que no precisa más justificación que cualquier otro género literario, v.g., el *mainstream* o el policiaco. Tiene sus marcas genéricas específicas, pero estas marcas están convencionalmente fijadas y tienen dos funciones esenciales:

- servir de reglas más o menos fijas y más o menos respetadas para los creadores
- servir para que los receptores puedan identificar a un texto x como perteneciente al género

Si la CF necesita justificación, entonces toda ficción literaria la precisa, y creo que una buena respuesta a las que la demanden son las palabras del teórico de la literatura Wolfgang Iser al tratar de hallarle una respuesta a por qué se escribe ficción, en su ensayo «La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias»: «Sabemos que hay cosas que existen, pero también sabemos que no podemos conocerlas, y éste es el punto ante el que se despierta nuestra curiosidad, y por eso empezamos a inventar». Ignoro si la propuesta de Iser es cierta,

pero creo que ese indagar en lo desconocido es algo que todo escritor de CF puede suscribir.

2001

Notas

- ¹ La primera en definir tales períodos con precisión fue, probablemente, Daína Chaviano, pero atendiendo para ello a un criterio estrictamente bibliográfico («Para una bibliografía de la ciencia ficción cubana»). Antes el tema había sido tratado con ligereza por la propia Daína y por Ángel Arango, quien refiriéndose al primer período habló de un «ininterrumpido curso editorial» que se extendía hasta el año 1979, lo cual, como demostró el artículo de Daína sin ánimo de polémica, es inexacto.
- ² Los elementos fijados según Arango en el primer momento que se repiten en los autores del segundo son demasiado banales para establecer ningún tipo de continuidad seria: sentido del humor e interés en la sensualidad. Cuesta aceptar que lo haya dicho en serio.
- ³ Es interesante la relación que establecieron los escritores cubanos con la CF soviética en específico y de los países socialistas en general. Es discutible la importancia de la influencia de la CF del campo socialista sobre el género en Cuba. Lamentablemente, nada se ha escrito sobre el tema.
- ⁴ La autoría de esta nota puede atribuirse casi con seguridad a Juan Carlos Reloba, recopilador de buena parte de las antologías del género publicadas en la década de los 80 y editor en específico de ésta.
- ⁵ Hay que entender que la mayoría de los funcionarios culturales cubanos de los 70, e incluso de los 80, vivieron su infancia, y en ocasiones su adolescencia, antes del año 59 por lo que conocían la CF básicamente por las películas y los cómics norteamericanos, luego la CF era un género literario que, por un azar de memoria histórica, se identificó con «el enemigo». Enseñarles que había una CF socialista y establecer una

relación de identificación entre ésta y la cubana fue una solución, dada la circunstancia, inteligente.

- ⁶ En la entrevista a Juan Carlos Reloba, que aparece en el número antes citado de *Letras Cubanasy*, éste afirma: «*Estimo que sólo en la medida en que el escritor de este género logre conjugar con acierto las categorías dialécticas de realidad y posibilidad, adueñándose de la primera en todo su alcance para poder reflejar con certeza la segunda, estará en condiciones de predecir el futuro de una manera creíble, fundamentada, que nunca decepcionará al lector* [el subrayado es mío]. Otro de los entrevistados es F. Mond, quien no teme afirmar que la CF es «tan antigua como el hombre mismo» ya que es «eso que llaman imaginación», y en el origen del pensamiento mágico encuentra Mond el nacimiento de la imaginación, con lo que, podemos concluir si seguimos su idea, para él los mitos y las religiones son formas de CF.

Bibliografía

- CHAVIANO, DAÍNA, «Para una bibliografía de la C. F. cubana». *Letras Cubanasy*, octubre/diciembre, 1987.
- CHAVIANO, DAÍNA (recopiladora), *Joyas de la ciencia ficción*. La Habana, Editorial Gente Nueva, 1989.
- CLUTE, JOHN; NICHOLLS, PETER, *The Encyclopedia of Science Fiction*, New York, St. Martin's Griffins, 1995.
- Cuentos cubanos de ciencia ficción*, La Habana, Letras Cubanasy, 1980.
- HURTADO, OSCAR (recopilador), *Cuentos de ciencia ficción*, La Habana, Dragón, 1969.
- LANGFORD, DAVID: «A Gadget too Far», www.users.zetnet.co.uk/iplus/.

PEDRO, ALINA: «Cita con el futuro», en *Letras Cubanas*, octubre/diciembre, 1987.

Teorías de la ficción literaria, Madrid, Arcos/Libros, S. L. 1997.

«Veinte años de ciencia ficción en Cuba», *Unión*, junio-agosto, 1986.

Fabricio González Neira. Graduado de Filología en la Universidad de La Habana, institución docente donde luego fue profesor durante varios años. Autor de cuentos de ciencia ficción de los cuales el más conocido es «La extraña muerte de Mateo Habba», varias veces antologado. Editor, junto a Yoss y Vladimir Hernández, del fanzine *Nexus*. Fabricio fue una de las figuras más importantes de la nueva generación de autores de CF de los años 90, no tanto por su producción narrativa —que fue escasa—, como por su capacidad intelectual, su incisivo juicio crítico, su sólida cultura literaria y sus amplias lecturas de ciencia ficción.

JUAN MANUEL PLANAS Y LA GÉNESIS DE LA CIENCIA FICCIÓN EN CUBA*

MAIELIS GONZÁLEZ FERNÁNDEZ

Aunque casi es un tópico aludir a la historia de la ciencia ficción en Cuba empezando por el corpus de obras producido luego del triunfo de la Revolución de 1959, estrictamente hablando, las primeras obras que incorporaron elementos científicos e intereses especulativos, en nuestro país, estuvieron a cargo del polifacético Francisco Calcagno y fueron escritas en las postimerías del siglo XIX. Calcagno concibió textos que mezclaban elementos fantásticos, teorías científicas y maneras de postular propias de la ensayística. En esta lógica, *En busca del eslabón. Historia de monos* (1888) —obra extensa y erudita que realiza un contrapunteo con las teorías darwinistas sobre el origen y la

* Leído por la autora en el VI Evento Teórico Espacio Abierto, 2014. Una versión abreviada se publicó en la revista digital Cubanow (<http://www.cubanow.net/es/articles/juan-manuel-planas-y-la-g%C3%A9nesis-de-la-ciencia-ficci%C3%B3n-en-cuba>).

evolución de las especies— se consideraría el primer ejemplo de ciencia ficcionalizada. Sin embargo, no es sino con Juan Manuel Planas, quien fuera llamado en alguna ocasión el Julio Verne cubano, que podemos hablar con seguridad del nacimiento del género, gracias al interés de este autor por proyectar sus obras a partir de códigos y poéticas que ya venía siendo características de este modo de escribir.

La ciencia ficción, de la que se tienen noticias desde la antigüedad greco-latina, alcanza, precisamente en época de Verne, su consolidación como género literario. Es a partir de dicho momento que los sucesivos intentos de conceptualización de esta literatura, como un fenómeno diferente a «lo maravilloso» o «lo fantástico», se muestran plausibles. Tzvetan Todorov en su fundamental *Introducción a la literatura fantástica* denomina a esta expresión «lo maravilloso instrumental» y argumenta que «aquí, lo sobrenatural está explicado de manera racional, pero a partir de leyes que la ciencia contemporánea no reconoce. [...] Se trata de relatos en los que, a partir de premisas irrationales, los hechos se encadenan de manera perfectamente lógica».¹

La evidente tecnofilia de Verne, que se traslucen en sus novelas mediante la propaganda de la ciencia y sus promesas, se ha convertido en una de las características más distintivas de su obra. Este entusiasmo por la tecnología es el que le ha valido, también, su fama de prestidigitador. Pero, si bien es cierto que en Verne adquiere protagonismo la descripción y puesta en evidencia de un universo de ciencias y tecnologías, no sería del todo exacto afirmar que el autor haya creado los conceptos y artefactos de este universo. Estudiosos como Timothy Unwin y William Butcher hacen notar que las especulaciones de las

novelas de Verne se apoyaban firmemente en el contexto de valores y expectativas al uso en el siglo XIX y se enfocaban, casi exclusivamente, en lo ya conocido.

En ciencia ficción, no es en este tipo de elementos, externos al acto mismo de la concepción literaria, sobre los que debe recaer la validación de la pertenencia o no de obras al género. De ser así, se estaría hablando en términos de caducidad genérica una vez que la historia de la civilización haya alcanzado los adelantos técnicos descritos por determinado autor.

Habiendo visto esto, toca el turno a una necesaria presentación. Juan Manuel Planas y Sainz nació en Cienfuegos en 1887. Al provenir de una familia acomodada, tuvo acceso a una educación en las tendencias más avanzadas del pensamiento de aquél entonces. El Cienfuegos de su infancia contaba con disí-miles instituciones orientadas al estudio y el desarrollo científico y cultural de la población, entre ellas, la Sociedad Filarmónica, el Gabinete de Historia Natural y el naciente proyecto del Jardín Botánico. Resultó decisivo que su provincia natal experimentara, en los momentos de formación del escritor, un prominente y acelerado desarrollo industrial y constructivo, pues dicho desarrollo pudo motivar, en algún sentido, su interés por el estudio de las ingenierías y las ciencias, en toda su extensión. Sin embargo, su activa presencia en el mundo científico cubano no hizo claudicar a Planas del universo de las letras, al cual siempre procuró hallarse vinculado.

Luego de haber estudiado Ingeniería Eléctrica en Bélgica, trabajó, siendo muy joven, en el periódico de los emigrados, *La República Cubana*, en París. Entre 1897 y 1906 se desempeñó como corresponsal, en el área europea, de la revista *Cuba y*

América, muy prestigiosa en la época. Al regresar al país obtuvo una plaza de catedrático titular de Francés en el, por entonces ilustre, Instituto de Pinar del Río. En 1917 fue nombrado redactor de la revista habanera *El Fígaro*, donde publicó, ese mismo año, su primera fantasía científica: «Las teorías del profesor Míliscenios». En 1920 sale a luz pública la que es considerada la primera novela de ciencia ficción escrita en Cuba: *La corriente del Golfo*. En 1923 Juan Manuel Planas ingresó a la Academia de Ciencias Médicas, Físicas y Naturales de Cuba con el discurso «El estudio del Mar», una obsesión que permeó su vida y su desarrollo intelectual. En 1932 fundó y dirigió el boletín de la Sociedad Cubana de Ingenieros y en 1938 hizo lo mismo con la revista *Cátedra*.

En 1963, el ferviente admirador de la obra de Verne, el eterno soñador de las posibilidades del mar y la insularidad, murió siendo prácticamente un desconocido, a pesar de debérsele la inauguración, para las letras cubanas, de un género que hoy, con sus altas y bajas, cuenta con una historia y una poética dentro del panorama de la literatura cubana. Además de *La corriente del Golfo*, Planas produjo un corpus literario que comprende varios géneros y muy diversas maneras de enfrentar el acto de la creación. Entre sus escritos se encuentran *La Cruz de Lieja* (1923), novela de aventuras e intriga que, enmarcada en la Primera Guerra Mundial, resalta por su carácter antibelicista; *La gobernadora* (1925), novela histórica basada en la emblemática figura de Isabel de Bobadilla; *Flor de Manigua* (1926) y *El Sargazo del Oro*, novela de anticipación científica esta última, que salió como folletín durante el año 1938 y en 1959 se editó como libro propiamente dicho. Planas hizo su incursión en la

poesía y en el relato corto y publicó en 1920 la antología poética *Rompiendo lanzas* y el compendio de narraciones *Cuando la paz reinaba* (1918-1919).

Una mirada a la obra de Planas, como un todo, delata la presencia de ciertos motivos recurrentes, como la circunstancia de la guerra, el tratamiento histórico de los temas elegidos, el ánimo de inculcación de un sentimiento patriótico sincero o el didactismo en la presentación de los temas, que hace que sus libros encuentren a su lector ideal entre el público más joven. Sin embargo, una somera revisión de las historiografías que se han realizado hasta la fecha, basta para notar que la figura de Planas es únicamente mencionada como una curiosidad, cuando no totalmente pasada por alto. Ni siquiera en los esfuerzos más recientes por devolverle su lugar al género cienciaficcional entre las letras cubanas, se ha estudiado con ánimo reivindicativo al autor de *La corriente del Golfo*.

Se pudiera pensar que este silencio se debe a una cuestión de calidad literaria que convierte a los prolegómenos de nuestra ciencia ficción en un capítulo preferiblemente desdeñable. No obstante, el antológico menosprecio con que han sido vistos los géneros llamados «no naturalistas» hace sospechar que el lamentable olvido de la figura de Planas se deba a asuntos no meramente estéticos.

Nuestra historia literaria, tradicionalmente proclive a las narraciones de corte realista, ha solidado menospreciar a los textos y autores que han utilizado la vía fantástica para materializar sus ficciones, llegando a ser, estos últimos, tildados de enajenados, torremarfilistas o poco comprometidos con el contexto social —pecados considerados imperdonables en ciertos mo-

mentos de nuestra historia—. Sin embargo, estas cualidades no son inherentes a los géneros de raigambre fantástica, pudiendo, en ocasiones, la denominada literatura mimética o naturalista, resultar más evasiva que aquellos. En la opinión de Pablo Capanna:

Nada hay más lejano de la actitud mítica paralizadora que la s-f [ciencia ficción]. Sorprende a veces hallar en ella ecos del mito clásico, cuando la épica del espacio o del futuro coincide significativamente con las leyendas de la tradición. Pero no hay que confundir el contenido, que como ya sabemos la ciencia-ficción puede tomar de cualquier campo, incluyendo el mitológico, con la actitud estática de quien añora el pasado o se refugia en un mundo ilusorio para eludir sus compromisos del presente.²

Por su parte, la opinión generalizada de la mirada exterior ha solidado negar a la América del Sur, e incluso a España, la fertilidad de una literatura de este tipo gracias a sus condiciones de subdesarrollo, baja industrialización o postcolonialidad. Ante estas circunstancias, críticos como James Gunn habían argumentado que la mayor contribución de Latinoamérica a la ciencia ficción, a la fantasía y a la literatura en sí misma había sido el realismo mágico.³ Esto revela una lectura poco atenta y parcializada, no ya de la ciencia ficción, sino de la literatura toda de nuestro continente, de la que solo parecen haber conocido el Boom, y en su vertiente mágico-realista.

Sobre este particular, el estudioso mexicano Miguel Ángel Fernández en un artículo titulado «Discurso sobre un nuevo

método para el estudio de la ciencia ficción latinoamericana», hizo notar que: «la ciencia ficción ha existido en todas las sociedades a las que ha llegado, directa o indirectamente, la revolución científica y sus aplicaciones tecnológicas, pero también, y sobre todo, la idea ilustrada del progreso».⁴ América Latina y, concretamente, Cuba, más allá de sus subdesarrollos y aislamientos, no han estado exentas de este espíritu.

Si se presta atención a *La corriente del Golfo*, se reparará en que la primera obra producida en Cuba bajo el rótulo de ciencia ficción, irónicamente, se muestra adherida, con mucha firmeza, a una tradición histórica y a unos ideales patrióticos que la hacen alejarse de la cualidad evasiva de la que se suele inculpar a esta literatura. Planas ubica temporalmente la trama de su novela durante la Guerra de 1895. Personalidades de nuestra historia, líderes antológicos como Antonio Maceo o Máximo Gómez, intervienen en la trama e interactúan con los personajes de la creación del autor. De esta manera, los héroes se humanizan; sobre todos en los momentos en que tienen que hacer frente a situaciones inhabituales, como es la propuesta de corte netamente científico-ingenieril con que se pretende poner fin a la guerra con España.

Para arruinar económicamente a la metrópoli española y detener la guerra en un plazo menor del previsto, los mambises, con el apoyo de una empresa norteamericana, resuelven desviar el curso de la Corriente del Golfo. La circulación de esta corriente oceánica le asegura a Europa un clima cálido para la latitud sobre la que incide; evita la aridez en la Península Ibérica y las condiciones de frío extremo en países como Francia e Inglaterra. Una alteración climática de esta envergadura ha-

ría tambalear las economías de los países europeos, así como claudicar a España en el empeño de dominar a su última colonia en el Nuevo Mundo. Su cometido sería logrado mediante la construcción de un dique de contención de esta corriente que la haría desviarse y, de paso, servir de puente ferroviario entre la Península de la Florida y el archipiélago cubano.

Aunque pudiera parecer extravagante la proposición hecha a los cubanos y luego aceptada —no sin ciertas reservas— de desviar la Corriente del Golfo, no era aquel un acontecimiento del todo infrecuente. Tal y como explican Miguel Bonera Miranda y Victoria Gallardo Rubí en su artículo «Juan Manuel Planas y Sainz: pionero de la ciencia ficción cubana»:

Tanto en América como en Europa los independentistas cubanos estuvieron materialmente abrumados de proposiciones aún más audaces. Como afirma un estudioso de este tema:

«A la Junta Revolucionaria de Nueva York afluían los más disímiles proyectos relacionados con la guerra en mayor o menor grado [...] entre otros: distintos modelos de rifles, cañones, chalecos protectores, balas, bombas y metralla de diferentes géneros» unidas a invenciones como el submarino con ruedas que ofrecieron al general Calixto García o el «velocípedo aéreo» que ideó el periodista bejucaleño Arturo Comas Pons, para bombardear a los españoles. En la Florida, entretanto, otro inventor, yanqui él, proponía la construcción de un «cañón electromagnético» [sic] para bombardear con él la Ciudad de La Habana.⁵

Si se tiene esto en cuenta y se le adiciona el método con que Planas logró darle verosimilitud a su historia, se coincidirá en que el proyecto inicial no resulta tanto más descabellado que las propuestas antes mencionadas.

En la manera en que el autor expone los datos científicos que justifican lo valedero de sus conjeturas se traslucen la influencia de Verne. En la ciencia ficción practicada por el francés pasaba a un primer plano la descripción de un universo científico y tecnológico, a través de un método que se hizo popular en el desarrollo sucesivo de esta literatura: el insertar explicaciones cuasientíficas en una historia típica de aventuras para alcanzar ese grado de verosimilitud indispensable en el género. Si en la época de Verne, cuando se realizó toda una revolución científica y tecnológica, aún persistían los vestigios de un pensamiento mágico que desbordaba a veces al pensamiento científico y racionalista, el tiempo de Planas es otro. A la sociedad y, por ende, a los lectores, les preocupaba conocer el porqué de las cosas, necesitaban un respaldo científico para poder aceptar las circunstancias, sobre todo si estas parecían increíbles. Planas reconocía estas características en su potencial público y él mismo obedecía a este tipo específico de lector; activo, interactuante, difícil de persuadir.

Sobre este particular, Rinaldo Acosta ha escrito en sus *Crónicas de lo ajeno y lo lejano*: «Para mí el hecho realmente importante es que la ciencia ficción apela a un nuevo tipo de imaginario, producido o influido por la Modernidad, mientras la fantasía se atiene a la imaginería tradicional. Es la conexión de dicho imaginario no-tradicional con el discurso culturalmente

prestigioso de la Modernidad, lo que confiere visos de verosimilitud a la “magia” científico-ficcional».⁶

El contexto específico en que el Juan Manuel Planas concibió sus obras estuvo marcado por el contacto frecuente con personalidades del mundo científico internacional. Por ejemplo, en 1922, el profesor Johannes Schmidt viajó a La Habana para presentar, por primera vez en el país, las teorías de Albert Einstein, en la Sociedad Cubana de Amigos de la Ciencia. A Planas, este contacto con el profesor lo conmovió a tal punto que lo incluyó, luego, como un personaje de su novela *El Sargazo del Oro*. El propio Planas, años después, hizo posible la visita a Cuba del físico francés George Claude y a su iniciativa se debió que fuera aquí donde, por vez primera, se aplicara el descubrimiento de este para aprovechar la energía térmica del mar —proyecto que se llevó a cabo con éxito en la bahía de Matanzas—. Este mismo interés por la difusión del conocimiento científico en el marco de su vida profesional es el que gravitó en su obra y lo llevó a proyectar sus novelas de carácter científico-ficcional con un lenguaje accesible y un empeño didáctico, que no necesariamente significó siempre adoctrinador.

Un aspecto destaca en lo novedoso del argumento esbozado por Planas en su novela: el conflicto ético que trae consigo la solución encontrada para poner fin a la guerra. Sobre esta solución, opina uno de los personajes: «Y suponiendo ese éxito probable de que usted nos habla [...] ¿podríamos nosotros los cubanos efectuar, ante nuestra conciencia y ante la humanidad, ese cambio, llevar la responsabilidad de un acto que se sale de todo lo permitido, de todas las leyes de la guerra?».⁷

La ciencia ficción se ha caracterizado, desde sus inicios, por ser un género que se comporta como una construcción simbólica de las circunstancias contemporáneas al autor y que, por tanto, le preocupan. No es su cometido el servir de metáfora de un futuro cercano o distante del cual no se participará, incluso cuando las tramas de los textos se desarrolle precisamente en el futuro. En su novela, Planas roza un punto sensible que se convertirá en un tópico para la ciencia ficción: el abuso de la tecnología que pudiera desencadenar un desastre de dimensiones inmanejables. Sin embargo, lo que hubiera podido ser motivo de mayores dilucidaciones se zanja de una manera demasiado sencilla: si no lo hacían los cubanos, alguien más habría de hacerlo, sin preguntarse por la eticidad, y para el beneficio no precisamente de los más humildes.

Sucede que el propio autor, en conferencia leída en el «Círculo de Amigos de la Cultura Francesa» en 1955, con motivo de cumplirse el cincuentenario de la muerte de Julio Verne, había recalcado la admiración que sentía por el «singular optimismo» que recorría la obra del francés:

Hasta yo, que no soy más que un átomo insignificante en la inmensa polvareda del siglo, me he dejado arrastrar por la literatura de aquel creador de principios, de sentimientos y de coronadas, y queriendo seguir sus huellas, he producido varias novelas, procurando hacer reinar en ellas el optimismo, desplegando las velas de mis inspiraciones patrióticas, sobre un mar de probabilidades filosóficas, científicas o históricas.⁸

Así, a Planas pareció seducirle más la idea de revertir los roles dominador-dominado, centro-periferia, que entrañaba la hipótesis de su novela. Las consecuencias nefastas, para los países históricamente preponderantes, de desviar la Corriente del Golfo son retratadas antes con frialdad que con un ánimo de alertar sobre lo peligroso de abusar de la ciencia. Una especie de justicia histórica parece gravitar sobre los acontecimientos y exonerarlos de la culpabilidad de perjudicar no solo la economía y los gobiernos de los poderosos, sino a sus pueblos inocentes:

Miles de obreros quedaron sin pan al cesar las operaciones de la ostricultura por la bancarrota de los concesionarios [...]. Todos coincidieron en acusar al mar que, traidoramente, se enfriaba cada vez más. Llegaba el verano y había una temperatura de invierno [...]. El mar se enfriaba más, y las ostras no eran sino el recuerdo de conchas, amontonadas en los parques desechos, buenas para catalogarlas en los museos como muestras de una edad paleontológica que tenía a desaparecer.⁹

El texto, por otra parte, suele adquirir una dimensión panamericana, que lo hace, a los efectos de una lectura más actual, sonar grandilocuente y, en exceso, triunfalista:

La obra que vamos a emprender es colosal, inmensa. Ella dará a América una supremacía sobre el resto del mundo. Y este resto del mundo, compuesto en su mayor parte de viejas tiranías, y de naciones carcomidas, no tardará en

romper el equilibrio ficticio que hoy se mantiene al precio de una paz armada. Al producirse el desequilibrio, la guerra, tendrá que intervenir Cuba en el conflicto. Y la que es hoy colonia, será entonces una potencia signataria del tratado de paz con las primeras potencias del mundo.¹⁰

Si se buscase una lógica en este modo de Planas de concebir o, más bien, de descuidar la problemática implícita en el abuso de la tecnología y sus repercusiones a corto y largo plazo, tendría que verse que la ciencia ficción en sus inicios poseyó como motivos recurrentes, por una parte, la proliferación de viajes extraordinarios —de los que Verne fue preceptor— y por otra la creación de utopías. No es hasta entrado el siglo XX —agudizándose luego de la Segunda Guerra Mundial, con el lanzamiento de las bombas atómicas— que el género de la especulación comienza a tornarse visiblemente pesimista y a desplazar su focalización hacia las antiutopías o distopías.

Planas, si bien fue marcado por la experiencia de la Primera Guerra Mundial, a la que debe el antibelicismo de varias de sus producciones, realizó sus novelas de fantasía científica antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial. Su incapacidad de vaticinar un futuro más lúgubre —o de concebir un narrador más preocupado por este—, su inamovible optimismo, pudiera deberse a esta misma circunstancia que no permitió el giró de la ciencia ficción sino hasta luego de producirse estos trágicos acontecimientos.

La Corriente del Golfo posee sus puntos débiles. Se resiente en la manera de caracterizar sus personajes, a los que termina por caricaturizar; un peligro que ya era potencial, por tratar-

se algunos de personalidades históricas. No consigue, además, una profundización sicológica y el narrador —omnisciente y extradiegético— describe y pormenoriza mejor de lo que narra o argumenta. La resolución de los conflictos se realiza con mucha facilidad, lo que unido al tono grandilocuente que domina todo el texto, hace adquirir a la novela un cierto carácter *naïf*. Si se la analiza estrictamente, se llega a la conclusión de que muchas páginas resultan cómodamente suprimibles y que hubiera podido funcionar mejor como cuento.

Sin embargo, como ya expresara Rogelio Moya en 1969, «el hecho de que *La Corriente del Golfo* haya sido el primer intento de novela de ficción científica de la literatura cubana, hace de esta, además de un documento interesante, un punto de partida».¹¹ Su autor tuvo, por fuerza, que inaugurar un vocabulario y un conjunto de referencias inéditos para la literatura cubana. El desarrollo posterior del género en el país, aunque tomara derroteros diferentes a los recorridos por Planas, tuvo el precedente de una novela como *La Corriente del Golfo* para sentar bases y establecer códigos de este nuevo género, hijo pródigo de la Modernidad.

La pertinencia histórica de la novela junto a la originalidad de su temática son los aspectos que más han destacado los críticos e investigadores que se han acercado a la obra de Planas. El apego a lo histórico hace que en la novela no solo se retomen pasajes de las luchas independentistas cubanas, sino que se recreen momentos de la conquista y colonización de América o periplos más cercanos, pero menos conocidos, como la historia de la construcción del Canal de Panamá. La inclusión en el libro de gráficos e ilustraciones —a cargo de Adolfo Galindo— re-

afirma el interés del autor por instruir de manera entretenida y agradable, así como de evidenciar el respaldo científico de las teorías expuestas. Este apoyo visual parece estar a tono con la hipótesis de que el lector ideal de la novela se encontraba entre las más jóvenes generaciones.

Esta pertinencia histórica de *La Corriente del Golfo* permite que se tracen puntos de encuentro con otros textos del período que ficcionalizaron o alegorizaron acerca de la condición de la Isla respecto a su pasado colonial y su presente seudorepublicano, como pueden ser «El ciervo encantado» (1905) de Esteban Borrero —autor que, por otra parte, incursionó en la ficción científica con su peculiar *Aventura de las hormigas* (texto que se publicó por entregas en la *Revista Cubana* de 1888 a 1891, pero que quedó inconcluso), que poseía unas características que lo hacían acercarse más a la ciencia ficción practicada por H. G. Wells— o a la novela *Generales y doctores* (1920), de Carlos Loveira. La de Planas, aunque no lo haga explícitamente, trata, desde un punto de vista casi genésico, la preponderancia de los Estados Unidos en el área americana. Que el proyecto ingenieril que pudiera poner fin a la guerra corriera a cargo de un empresa estadounidense —la Gulf and East Works Co., misma compañía que se encargaba de los trabajos en el Canal de Panamá—, y que prevalezcan los intereses lucrativos ante los patrióticos por parte de los vecinos del Norte, parece aludir a una circunstancia común a la época del escritor, más que a la de sus personajes. Planas, si bien no despliega un antimperialismo, se cuida de poner en boca de Maceo y Cisneros Betancourt la desconfianza inspirada por los negocios con los norteamericanos.

Por otra parte, el mayor logro narrativo de Planas dentro de su novela son aquellos pasajes predominantemente descriptivos. Los frecuentes desplazamientos de escenarios, que responden tanto al movimiento del personaje protagónico por distintos espacios, en su labor de dirigir la construcción del proyecto ingenieril, como al recuento de las consecuencias provocadas por el desvío de la corriente oceánica en el territorio europeo, son espejo de aquellos *voyages extraordinaire*s de Verne. Hay que decir que Planas supo lucirse a la hora de retratar estos paisajes, con una técnica casi cinematográfica y su empeño parece responder al principio verniano de ver la literatura como paliativo ante la imposibilidad de viajar.

Pero no solo esto, *La Corriente del Golfo* logra sus momentos más felices, precisamente, en las descripciones de los estragos del cambio climático en Europa. Este costado, antes que la parafernalia científico-tecnológica desplegada para la explicación de la hipótesis planteada en la novela, es el que más se acerca a la esencia de la ciencia ficción de realizar advertencias o, al menos, metáforas de lo que pudiera ser o lo que pudiera haber sido.

En este sentido, la novela tantea los bordes de lo que hoy se define como ucronía, esto es, la reconstrucción literaria imaginaria de la historia a partir de la variación de un aspecto significativo del pasado. Solo que esta no se distiende en la recreación de este mundo «otro» más allá de los efectos a corto plazo del fenómeno climático. Excepcional hubiera sido que Planas hubiera dado esa segunda vuelta de tuerca y hubiera logrado extrapolar las consecuencias, en los más diversos ámbitos, de este fenómeno. Pero ya no se estaría hablando de *La Corriente*

del Golfo, no se estaría hablando de Planas, el devoto de Verne, el iniciador de la literatura cubana de ciencia ficción. Como parte esencial de la génesis del género en Cuba, a esta novela habrá que aceptarla y estudiarla con sus terribles errores y sus originales logros, si quiere entenderse, a cabalidad, el presente y anticipar el futuro de esta literatura que hoy, en nuestro país, finalmente, parece estar dando motivos para pensar.

Notas

- ¹ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 32.
- ² Pablo Capanna, *El sentido de la ciencia ficción*, p.10.
- ³ «When it comes to science fiction, Spain and Latin America share more than a language: primarily agricultural, slow to industrialize, influenced more by tradition than the forces that produce change, they have found little in science fiction that speaks to their condition. Because of their European neighbors, perhaps, Spain had some early SF experience, but Latin America was more isolated... Latin America's major contribution to science fiction and fantasy (and literature itself) has been "magic realism"». (James Gunn, *The Road to Science Fiction*, Vol. 6: *Around the World*, 1998).
- ⁴ Miguel Ángel Fernández: «Discurso sobre un nuevo método para el estudio de la ciencia ficción latinoamericana», p. 32.
- ⁵ Miguel Bonera Miranda y Victoria Gallardo Rubí, «Juan Manuel Planas y Sainz: pionero de la ciencia ficción cubana».
- ⁶ En Rinaldo Acosta, *Crónicas de lo ajeno y lo lejano*, p. 302.
- ⁷ Juan Manuel Planas, *La Corriente del Golfo*, p. 29.
- ⁸ Juan Manuel Planas, «Los horizontes de Julio Verne», p.25.

- ⁹ Juan Manuel Planas, *La Corriente del Golfo*, p. 112.
- ¹⁰ Ibídem, p. 30.
- ¹¹ Rogelio Moya, «La primera novela cubana de ciencia ficción», p. 5.

Bibliografía

- ACOSTA, RINALDO: *Crónicas de lo ajeno y lo lejano*, Letras Cubanas, La Habana, 2010.
- BARETS, STAN: *Le science fictionnaire*, Editions Denoël, Paris, 1994.
- CAPANNA, PABLO: *El sentido de la ciencia ficción*, Letra Buena, col. Ensayo, Buenos Aires, 1992.
- CLUTE, JOHN Y PETER NICHOLLS: *Encyclopedia of Science Fiction*, St. Martin's Press, 1995.
- FERNÁNDEZ, MIGUEL ÁNGEL: «Discurso sobre un nuevo método para el estudio de la ciencia ficción latinoamericana», *Qubit*, no. 24, pp. 28-35, La Habana, 2007.
- FRIOL, ROBERTO: «La novela cubana en el siglo XIX», en *Letras. Cultura en Cuba*, Editorial Pueblo y Educación, t. IV, pp. 463-481.
- INSTITUTO DE LITERATURA Y LINGÜÍSTICA «JOSÉ ANTONIO PORTUONDO»: *Historia de la Literatura cubana*, Letras Cubanas, La Habana, 2003-2008.
- KAGARLITSKI, YULI: *¿Qué es la ciencia ficción?*, Guadarrama, col. Punto Omega, Madrid, 1977.
- MIGUEL BONERA MIRANDA Y VICTORIA GALLARDO RUBÍ: «Juan Manuel Planas y Sainz: pionero de la ciencia ficción cubana», <http://www.cubaliteraria.com/guaican/cronicas/ciencia_ficcion_cuba.html> [12/09/2013].

- Moya, Rogelio: «La primera novela cubana de ciencia ficción», *Granma*: 5, (104): 5, mayo 2, La Habana, 1969.
- PLANAS, JUAN MANUEL: *La Corriente del Golfo*, Imprenta «El Fígaro», La Habana, 1920.
- _____ : «Los horizontes de Julio Verne», *Revista de la Sociedad Cubana de Ingenieros*, no. 6 y 7, junio y julio, La Habana, 1957.
- ROMÁN, NELSON V.: *Universo de la ciencia ficción cubana*, Ediciones Extramuros, La Habana, 2005.
- SUVIN, DARKO: *Metamorfosis de la ciencia ficción: sobre la poética y la historia de un género*, ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1984.
- TODOROV, TZVETAN: *Introducción a la literatura fantástica*, ed. Premia, México, 1981.
- Yoss: «Marcianos en el platanal de Bartolo. Análisis crítico de la historia y perspectiva de la ciencia ficción en Cuba», <[http:// www.cubaliteraria.com/guaican/cronicas/ciencia_ficcion_cuba.html](http://www.cubaliteraria.com/guaican/cronicas/ciencia_ficcion_cuba.html)> [23/04/2012].

MAIELIS GONZÁLEZ FERNÁNDEZ. Licenciada en Letras. Profesora de Literatura de la Facultad de Artes y Letras. Ha publicado: «Las extrañas posibilidades de la ciencia ficción», reseña al libro de Rinaldo Acosta Crónicas de lo ajeno y lo lejano, La SiempreViva, no. 13, p. 19, 2012; «Imágenes distópicas en la literatura cubana de ciencia ficción actual. Análisis de los micromundos: "CH" de Vladimir Hernández, "Ofidia" de Michel Encinosa y "Habana Underguater" de Erick Mota», *Upsalón*, no. 10-11, pp. 12-20, (2012); «Imágenes distópicas en el ciberpunk cubano», *MiNatura*, no. 128, julio 2013, pp. 77-85, [http:// servercronos.net/bloglgc/media/blog/minatura/pdf/RevisitaDigitalmiNatura128_sp.pdf](http://servercronos.net/bloglgc/media/blog/minatura/pdf/RevisitaDigitalmiNatura128_sp.pdf); «Fahrenheit 451: una lectura desde la posmodernidad», *Minatura* no. 131, octubre 2013, pp. 101-108

http://www.servecronos.net/blogIgc/media/blogs/minatura/pdf/RevistaDigitalmiNatura131_sp.pdf; «Juan Manuel Planas y la génesis de la ciencia ficción en Cuba», marzo 2014, <http://www.cubanow.com>, ICAIC; «Jorge Luis Borges y el cambio de paradigma en la literatura fantástica», *Korad*, no. 17, 2014 (premio Oscar Hurtado en la categoría de artículo teórico).

¡EL FUTURO PERTENECE POR ENTERO AL COMUNISMO!

Influencias de la literatura y el cine de ciencia ficción de la URSS y Europa Oriental en la narrativa de ciencia ficción cubana*

RAÚL AGUIAR

Los cuentos y novelas de ciencia ficción cubana, debido a los condicionamientos históricos-culturales propios de la isla —sistema socio-político imperante, embargo económico, dependencia económica ¿e ideológica? de los países de Europa Oriental, sobre todo la URSS— resultan, sobre todo en la década de los 80, bastante diferentes al resto de las producciones escritas en otros países de lengua española. Una gran parte de los libros publicados en Cuba en esta década resultan un híbrido de las influencias de la ciencia ficción escrita o filmada en los países

* Publicado en *Qubit. Revista Digital de Literatura y Pensamiento Cyberpunk*, no. 74, septiembre 2012 [pp. 4-16].

de Occidente (sobre todo de la escrita o filmada hasta los años 50, con Ray Bradbury e Isaac Asimov a la cabeza, en la literatura, y con *La máquina del tiempo*, *La Mosca*, *Viaje al Centro de la tierra* o la serie francesa de *Fantomas*, en el cine) y aquella otra importada desde los países del bloque socialista (Polonia, Bulgaria, la antigua RDA, Checoslovaquia, pero sobre todo de la Unión Soviética).

Es bastante complicado discernir cuánto hay de cine de ciencia ficción soviético o de los países socialistas del este en el fantástico literario o audiovisual cubano. A pesar de que en casi toda la década de los 70 no se publicó ningún texto de ciencia ficción cubano en nuestro país, los pocos filmes del género importados de los países socialistas, Japón o de Europa occidental, con la exclusión casi total del cine norteamericano, fueron generando un gusto por la ciencia ficción en una gran cantidad de jóvenes que luego se encargarían de rescatar el género para la literatura en la década siguiente. Los escritores de ciencia ficción cubanos no tuvieron la oportunidad, hasta bien entrados los años 80, de visionar películas tan importantes como *La naranja mecánica*, *2001: Una odisea espacial*, *Soylent Green* o *El planeta de los simios*, por solo citar las más influyentes para el resto de los narradores de habla hispana.

La primera película soviética de ciencia ficción que sirvió de carta de presentación para el público cubano durante los años 60 fue *El hombre anfibio*, (Человек-Амфибия, 1961), de V. Tchabotaev y G. Kazanski, basada en la novela *Ictiandro*, de Alexander Beliaev. El filme trataba sobre las aventuras de un joven mutante, creado por la ingeniería quirúrgica de su padre, el doctor Salvator, ingeniería que le permite convertirse en

un ser anfibio y respirar bajo el agua pues se le han injertado branquias de tiburón. Una película romántica, que constituyó un gran éxito de taquilla y propició el gusto de los aficionados del género por la cinematografía fantástica importada desde la URSS. Un año después se proyectó en nuestros cines *El planeta de las tormentas* (Планета бурь, 1962), del director Pavel Klushantsev, basada en una novela de Alexander Kazantsev.

El planeta de las tormentas es la primera de tres películas sobre viajes espaciales que más van influir en la literatura de ciencia ficción cubana. En este filme, tres naves espaciales soviéticas se encuentran en misión hacia Venus. Una de ellas es destruida por un asteroide y toda la operación es puesta en peligro. La tripulación elabora un plan y deciden descender a Venus. Una vez que los astronautas llegan a la superficie del planeta deberán enfrentarse a monstruos prehistóricos, enfermedades, y plantas carnívoras, además de descubrir los posibles indicios de una civilización ya extinguida. El diseño de producción y los efectos especiales estaban bastante desarrollados para su época, no así el guion y los diálogos, todavía con un fuerte componente del realismo socialista. Todos los tripulantes se comportan de una manera estrictamente estoica, con parlamentos que argumentan el orgullo y el deber de cumplir con la misión que el pueblo y el partido de la Unión Soviética les ha encomendado.

La segunda de estas películas es *La nebulosa de Andrómeda* (Туманность Андromеды, 1967), del director Yevgeni Shershtobitov, con guión del propio Ivan Efremov, autor de la novela homónima publicada en 1957.

En el futuro la humanidad vive en una sociedad utópica y pertenece a una comunidad de civilizaciones que intercambian

información científica, conocida como El Gran Circuito. Aquí la utopía comunista pasa por una reencarnación de la cultura griega, con personas dedicadas a la ciencia, y aplicando un esquema de tutelaje entre jóvenes discípulos y veteranos maestros. Dedicados a la exploración del espacio, los científicos han lanzado la nave espacial *Tantra*, la cual se ha aproximado a investigar la llamada Estrella de Hierro. Pero el cuerpo celeste posee un poderoso campo gravitacional, y el *Tantra* se ve obligado a aterrizar en una de sus lunas, enfrentando la posibilidad de quedar varados durante veinte años a la espera de una misión de rescate. Sin embargo, la expedición ha descubierto una nave alienígena sin rastros de vida. Noor, el capitán de la expedición, ordena tomar suministros de la nave para reparar el *Tantra* y escapar... pero un ente sobrenatural invisible parece acosar a los humanos, atacándolos y devorando su carne. Ahora los astronautas deberán montar una improvisada defensa mientras investigan la naturaleza de la criatura. Como suele suceder en los filmes soviéticos de ciencia ficción, éstos son los momentos en que la película logra atrapar la atención del espectador en una trama repleta de discursos ideológicos y odas a la epopeya del hombre en el espacio.

Tal vez las influencias más explícitas de estos filmes sea, por una parte, la entrada de la ciencia ficción dura y el viaje espacial en las narraciones de algunos autores cubanos y, por otra, el optimismo a ultranza al concebir al ser humano en las sociedades futuras. Ángel Arango, uno de los pioneros del género en Cuba, afirmaba en un artículo publicado en la revista *Unión* en 1982:

Lo primero fue, sin duda, llegar a la comprensión de la razón cósmica que había en esa filosofía optimista. Independientemente de todos los riesgos que tengamos que afrontar en los estertores finales del imperialismo, es lo cierto que la conquista del cosmos requiere una Tierra pacífica, trabajando en cooperación, tanto desde el punto de vista moral como económico (en el sentido de la mejor utilización de los recursos). Aquí la moral y la realidad material se estrechan las manos. No se trata de una abstracción o una aspiración ética solamente, sino que la conquista del cosmos no es concebible sin una elevada moral. Ni un planeta dividido por la guerra ni un pueblo belicista irán más allá de sus narices en la conquista del espacio cósmico, por mucho que se esfuerzen.

El artículo en general es interesante porque parece una excusa un tanto forzada acerca del pesimismo latente en la obra anterior de Arango, pionero de la CF de los 60, influido sobre todo por los relatos y novelas de Asimov y Bradbury, pero indica, de alguna manera, la forma de pensar que asumieron muchos escritores de ciencia ficción cubanos en la década de los 80. Si en sus libros anteriores, era realmente difícil encontrar elementos de ciencia ficción dura en sus relatos, o de discursos acerca de un mundo utópico futuro, es a partir de su novela *Transparencia*, publicada en 1982, donde, supuestamente, corrige ese «defecto»:

Las afirmaciones de principio a lo largo de la novela fueron conformándose de modo espontáneo, sin esfuerzo ni

imposiciones del autor. Intencionalmente, a veces pude incluir párrafos que en otro contexto serían fórmulas discursivas de agitación política, de proselitismo (lo que comúnmente llamamos «teque»), pero fue hecho con tal convencimiento y en el momento oportuno que el relato camina por el borde del abismo sin precipitarse en él.

Transparencia es la primera novela de una trilogía, junto a *Coyuntura* (1984) y *SIDER* (1994) que van desarrollando todo el universo creado por Arango. La idea original proviene de un cuento, «¿A dónde van loscefalomas?», de su primer libro, del mismo nombre, publicado en 1964. Se trata de un ciclo cuyo tema principal es la sociedad del futuro, pero el papel preponderante de la historia está basado en las mutaciones que se producen en astronautas terrestres que han perdido todo contacto con su planeta natal. El alto desarrollo de la tecnología y la robótica provoca la transformación de los hombres en «Cefalomas», una especie de «tortas pensantes». Si aquel primer cuento era de corte pesimista, las novelas describen el proceso inverso; los seres mutados luchan por recobrar su condición humana.

En 1981 se publica *Expedición Unión Tierra*, del periodista cubano Richard Clenton Leonard. Libro denostado por muchos a causa de sus indudables desaciertos estilísticos y temáticos, demuestra una influencia bien marcada de la CF soviética.

La trama se desarrolla en una sociedad comunista futura, basada en un sistema social único y de comprensión mutua, donde hace 200 años, según palabras del autor:

La Tierra también vivió crisis energética y por tanto quisieron desatar una devastadora guerra. Aquella conflagración se denominó «La guerra del combustible». Pero no procedió porque antes sobrevino una revolución que dio al traste con el capitalismo y la desigualdad en el sistema social. El petróleo fue sustituido por el átomo y este después por la energía solar.

La historia comienza en Moscú y su personaje protagónico es el cosmólogo Fiódor Martinov, caído en descrédito algunos años antes por afirmar, sin pruebas, haber descubierto un nuevo planeta situado en la franja de asteroides entre Marte y Júpiter. Luego se comprueba que el planeta, más grande que Júpiter, existe en realidad, y que sus habitantes quieren agredir a la Tierra. Inmediatamente se organiza una expedición internacional llamada «Unión-Tierra», y Fiódor es designado su comandante. Es de señalar que en toda la novela solo hay un personaje cubano, María, negra y cocinera de la expedición.

Al llegar al nuevo planeta, de nombre Fastón, se encuentran con que su civilización está dividida en tres castas: los Funch, que han sido degradados hasta un nivel similar a la Edad de Piedra; los santorchanos, que viven esclavizados a un nivel quasi medieval y los somis, amos y dueños del planeta, adelantados tecnológicamente y comandados por el gran Monstur, que desea exterminar a los terrestres para apropiarse de sus recursos y «dar paso a otras generaciones de somis, inteligentes y perfectos».

El resto de la novela es predecible. Los humanos ayudan a los santorchanos y somis «buenos» a rebelarse y derrocar a Monstur y sus acólitos del Alto Reinado. El ritmo de la narración se

hace trepidante, casi de cómic, si no fuera por los parlamentos que muchas veces rozan el tono de panfleto.

—Ya una vez en la Tierra existió un despreciable engendro como usted pero no alcanzó ver sus injuriosas ambiciones, fue aplastado por el curso de la historia.

—Ustedes no me entendieron —expresó Fiódor— hablé de la cohesión de nuestro planeta. No porque nos maten a nosotros piensen que lo harán con la Tierra. Otros seguirán lo que nosotros comenzamos. Jamás creerán en la hegemonía del desarrollo tecnológico sobre las bases de la desigualdad y la explotación.

Pero indudablemente el filme que más influyó en los escritores del género fue *Solaris* (Солярис, 1971), de Andrei Tarkovski, basada en la novela homónima de Stanislaw Lem y que nunca se publicó en la isla. Esta versión de *Solaris** departe sobre las relaciones entre los seres humanos cuando se materializan los deseos más íntimos a la vista de los demás, como así también la inabordable tarea de relacionarse con lo desconocido.

El autor con mayor influencia de la literatura y el cine de ciencia ficción soviéticos es, sin dudarlo, Agustín de Rojas Anido, cuya primera novela, *Espiral*, ganó el Premio David de ciencia ficción en 1980, salió publicada en 1982 y constituye una de las mejores obras del género escritas en Cuba. Un breve repaso a la trama nos puede dar una idea de estas influencias.

Al planeta Tierra, que ha sufrido numerosos trastornos como resultado de una hecatombe nuclear, regresa un grupo de jó-

venes descendientes de una expedición enviada al Cosmos por la Federación Comunista unos días antes de la Catástrofe. Ha transcurrido mucho tiempo y aunque el peligro de la radiación ha disminuido hasta niveles tolerables, los actuales habitantes pueden ser peligrosos. Los astronautas proceden de un nuevo mundo —Aurora— y vienen a prestar ayuda a los sobrevivientes, así como investigar minuciosamente las causas de la destrucción parcial del planeta de sus progenitores. Es el sentido colectivo de la voluntad y el deber lo que signa la proyección individual de cada uno de los integrantes del equipo, para quienes lo más importante, aun a costa de la propia vida, es el éxito de la misión que se les ha encomendado.

Al mismo tiempo, un grupo de descendientes del Imperio (el Imperialismo ha logrado también salvar algunas expediciones enviándolas al espacio antes de la conflagración) está regresando a la Tierra con la misión de arrasar todo resto de vida en el planeta.

Una leyenda del futuro, la segunda novela de Agustín de Rojas, publicada en 1985, presenta una historia similar: en esta, un grupo de jóvenes parte en viaje de exploración hacia Titán, uno de los satélites de Saturno. Tras el choque de la nave espacial *Sviatagor* (nótese el aroma ruso del nombre) con un aerolito, y la muerte de tres de los seis tripulantes, se impone a los sobrevivientes una labor casi imposible: el regreso de la nave, seriamente dañada, a la Tierra. Desde el inicio mismo de la novela, los personajes saben que van a morir: están expuestos a una radiactividad muy alta cuyas consecuencias pronto empiezan a hacerse evidentes. Saben que tienen contadas horas, pero se esfuerzan en lograr el retorno de la nave, al costo de su pro-

pia existencia con tal de cumplir la misión encomendada. Solo así se entiende la alegría de Isanusi, el jefe de la expedición, al ordenar que su cerebro sea integrado a la biocomputadora, ante la imposibilidad de ejercer sus funciones motoras y la necesidad de la reparación urgente de aquella, o la actuación de Gema cuando tiene que matar a Thondup, ya que los delirios de este ponen en peligro la seguridad de la nave.

En 1990 se publica la última novela de ciencia ficción de Agustín de Rojas, *El año 200*, que trata acerca del encuentro mortal entre los asesinos del Imperio —a quienes se suponía desaparecidos muchos años atrás— y los hombres y las mujeres de una sociedad nueva surgida de la evolución comunista de la humanidad. Como en *La nebulosa de Andrómeda*, la novela nos traslada a una sociedad de altísimo desarrollo científico-técnico donde el trabajo creador es una necesidad primordial. Los principios éticos se enfrentan a los intereses egocentristas y triunfan.

Desde la caída del bloque socialista y los consiguientes cambios en Cuba, Agustín de Rojas dejó de escribir literatura de ciencia ficción y se dedica principalmente a los temas históricos. En 1997 obtuvo el Premio Especial de Novela «Dulce María Loynaz» con la novela histórica *El publicano*, que trata acerca de uno de los discípulos de Jesús.

Sus libros, agotados en librerías cubanas, y también devenidos en rarezas en bibliotecas públicas, constituyen, al decir de muchos críticos literarios, el punto más alto de la narrativa que incluye la ciencia ficción como tradición literaria y el deslumbramiento del hombre ante los progresos científico-técnicos.

Otro escritor donde se nota la influencia de esta obra maestra de Tarkovski es Félix Lizárraga. En «El informe» se valora una posibilidad de contacto con inteligencias extraterrestres de una manera poco comprensible para el hombre: con el estudio de su psíquis y, como en *Solaris*, con la proyección de esas imágenes del subconsciente.

Beatrice, su noveleta que obtuvo el Premio David de 1981 es más audaz. La personaje principal es la copia exacta de una muchacha, pero no ha sido construida por el hombre, sino por una máquina, y como Hari, el personaje de *Solaris*, ella no se considera a sí misma como una máquina, sino como un ser humano.

La película *Operation Bororo* (Checoslovaquia, 1972), de Otakar Fuka, narra la lucha por la posesión de una panacea universal (cierto extracto de corteza descubierto por la tribu Bororo) entre dos extraterrestres y un grupo de asesinos a sueldo de una gran empresa farmacéutica capitalista, que teme que se les hunda el negocio si se difunde el uso del medicamento. Narrada al estilo policial, este filme encantó a muchos escritores del género, que vieron en ella por primera vez la versión de unos extraterrestres amistosos y que sirvieron de pauta para muchas narraciones de principios de los 80, ya que cumplía uno de los preceptos que debían regir en la supuesta «ciencia ficción socialista»: una civilización extraterrestre más avanzada o del futuro debía ser pacífica, ya que habrían eliminado todos los conflictos sociales y las desigualdades humanas.

Una influencia clara de esta película en la narrativa fantástica cubana es la novela *Confrontación*, publicada en 1985, escrita a cuatro manos por Rodolfo Pérez Valero y Juan Carlos Reloba.

Se trata de una mezcla poco común en el género: espionaje-ciencia ficción-policial.

Un importante descubrimiento cubano que habría de producir una revolución en materia de energía y alimentación, con el consiguiente beneficio de los países del tercer mundo, es codiciado por dos siniestras transnacionales imperialistas. Las acciones ocurren en un futuro cercano y no hay héroes individuales, sino que es la labor colectiva de los investigadores cubanos la que logran vencer a las pretensiones del enemigo. El conflicto es el de la mayoría de las narraciones de espionaje de la década: socialismo versus imperialismo, y el mensaje es inequívoco y casi obligatorio: siempre saldrá adelante la causa justa de los pueblos, ante la pervertida astucia y la desarrollada tecnología de los imperialistas.

Similar mezcla de géneros, pero con la adición de una historia de amor, como en el filme *Operación Bororo*, logra Rafael Morante con una noveleta titulada *Amor más acá de las estrellas*, premio David 1984 y publicada en 1987.

En el malecón habanero aparece un cadáver con extrañas características. Un policía y una joven proveniente de una lejana fase espacio-temporal combaten contra una entidad maligna que se ha desviado, y esto es un caso excepcional, de los principios justos y racionales de su fase.

También en 1973 salen tres películas soviéticas que luego tendríamos oportunidad de disfrutar en Cuba. La primera de ellas es *Ivan Vasilievich cambia de profesión* (Иван Васильев ичменяет профессию) del director Leonid Gaidai. Basada en un guión de Mijail Bulgakov, es una comedia ligera que trata sobre un viaje en el tiempo. Un profesor crea una máquina del

tiempo y viaja a la corte de Iván el Terrible. El problema es que entonces Iván el Terrible ocupa su lugar en el presente.

Ya en la narrativa de ciencia ficción cubana, el tono de humor estaba presente desde sus primeros libros. Es una forma particular de humor criollo, propio de Cuba y México, que se ha dado en llamar «choteo». Aparece en *La ciudad muerta de Korad*, de Oscar Hurtado, en 1964, y *El libro fantástico de Oaj*, de Miguel Collazo, otro de los grandes pioneros del género. Durante los años 80, el humor sigue presente en una buena parte de los cuentos publicados en antologías y alcanza su mayor desarrollo en las novelas de F. Mond.

En su novela *¿Dónde está mi Habana?* (1985), el humorista F. Mond lanza a su personaje David en un sueño doscientos años al pasado, a la Habana colonial, donde introduce un personaje que ya había perfilado en sus cuentos: Monsieur Larx, un agente del planeta Korad, en realidad un sofisticado androide que cumple misiones filantrópicas en la Tierra. Este personaje reaparece en 1987 en *Cecilia después o ¿por qué la Tierra?*, y ya, a manera de saga, en sus libros posteriores *Krónicas Koradianas* (1988) y *Vida, pasión y suerte* (1999). Sus libros están dotados de una gran cubanía y el choteo cubano, con clara intertextualidad y apropiación de personajes históricos reales o imaginarios, como el pionero de la aeronáutica cubana Matías Pérez o la Celicia Valdés, personaje central de una novela del siglo XIX de Cirilo Villaverde.

La segunda película de 1973 es *El silencio del doctor Ivens*, del director Budimir Metalnikov. Un accidente de avión provoca que Ivens, el protagonista, junto a otros sobrevivientes de la catástrofe, lleguen a una isla desierta donde hacen contacto

amistoso con seres extraterrestres. Este filme se proyectó en Cuba en la misma época que se ponían de moda los temas relacionados con el paleocontacto y el Triángulo de las Bermudas y en varias antologías de ciencia ficción cubanas se pueden encontrar algunos cuentos bastante fieles a su trama.

Uno de los ejemplos más claros dentro de la narrativa cubana de ciencia ficción es el cuento «El otro mundo», de Eduardo Frank donde se narran los hechos acontecidos a un aviador que, fortuitamente, traspone algún indeterminado umbral entre dimensiones y arriba a un mundo desconocido donde imperan otras leyes físicas y biológicas. Del mismo Eduardo Frank es su cuento «Solo la tundra lo sabe» donde retoma la hipótesis de Alexander Kazantsev acerca de que el meteorito de Tunguska era una nave espacial extraterrestre que se estrelló en la Tierra. En 1987 publicó estos y otros cuentos en su libro *Más allá del sol*, premio David de CF de 1986.

Moscú-Casiopea (Москва-Кассиопея, 1973), del director Richard Victorov, alcanza cierta popularidad con una historia basada en el clásico viaje espacial. Un grupo de adolescentes es enviado a un planeta distante en la constelación Cassiopeia para ayudar su civilización. Esta es la primera de una trilogía de filmes del mismo director que versan alrededor del mismo tema: *Jóvenes en el cosmos* (Отроки во вселенной, 1974) que relata la historia de unos muchachos que llegan a un planeta desconocido donde los robots han esclavizado a los seres vivientes y *El espinoso camino hacia las estrellas* (1980).

Trenco, novela de Roberto Estrada publicada en 1986 también trata sobre un grupo de jóvenes científicos y un viaje espacial. La misión tiene como objetivo visitar el planeta Trenco,

donde llevarán a cabo un proyecto llamado «Comunicación universal», que consiste en experimentos telepáticos, para lo cual deben capturar un widgito, insectoide capaz de colocar a sus presas en un estado transitorio de obediencia psíquica, presas que hipnotizan telepáticamente antes de matarlas para succionar sus líquidos vitales. La expedición, como en otras tantas novelas de la época, es internacional, con personajes de diferentes países en los que no faltan un par de soviéticos, con el agregado de una extraterrestre oriunda de Rigel. Según el autor, en ese distante futuro

La humanidad ha progresado de tal manera que el hombre ha perdido casi el instinto de luchador característico de otras épocas menos felices.

Sin embargo, a pesar de que la Humanidad vive en una sociedad comunista, el autor, por boca de uno de sus personajes, aclara poco después:

Desgraciadamente aún subsisten formas de pensamiento y conducta ajena a la realidad de la sociedad comunista actual. Los valores humanísticos de nuestra época son comunes a todos los hombres, pero es imposible pretender que todos respondan consecuentemente ante las múltiples situaciones de la vida. La infelicidad y el sufrimiento son todavía compañeras de la humanidad.

El planteamiento ya marca una gran diferencia y un paso de avance con respecto a las concepciones futuristas utópicas de,

por ejemplo, *La nebulosa de Andrómeda*, o de otros autores cubanos anteriores. A pesar de estas dos citas anteriormente expuestas, los personajes de Estrada son mucho menos arquetípicos y sus parlamentos se mantienen fuera del tono discursivo o didáctico en la mayor parte de la trama, además de que el autor introduce algunos elementos fuertemente eróticos en la historia que no eran corrientes para la época, al menos en la vertiente de ciencia ficción dura.

Un año después, en 1987, sale publicado el libro *Serpiente emplumada*, de Arnoldo Águila. Se trata de un libro de cuentos, algunos de ellos bastante interesantes como «Rosas sin espinas», «Medel y Hartmut», «La pantalla negra» y «La serpiente emplumada».

En «Rosas sin espinas», un grupo de norteamericanos, oriundos de New York, viajan en una máquina del tiempo al año 3195. Su objetivo es apropiarse de algunos objetos del futuro y llevarlos a su época para «hacer negocios.» Allí se encuentran que su ciudad ha desaparecido y en cambio hay un inmenso prado lleno de flores donde se encuentra una niña. Inmediatamente los viajeros del tiempo le preguntan:

—¿Qué ha pasado aquí en Estados Unidos? ¿Por qué New York no es New York? ¿Ha habido guerra? ¿Dónde están los nuestros?

Y la niña les explica:

—Aquí hubo en los Años Duros una gran rebelión de las Flores contra las Espinas, y ganamos. Las Espinas que-

rían sumir en el dolor de la herida a todos y las Rosas de aquí decidieron nacer sin Espinas, como ofrenda al Jardín Universal.

Luego la niña les regala dólares y un cofre lleno de oro, diamantes y piedras preciosas. Los viajeros se atemorizan por la capacidad que tiene la niña de leer los pensamientos y de crear cosas de la nada y se marchan atemorizados.

«Medel y Hartmut» tiene una gran influencia, no del cine de ciencia ficción soviético, sino de las películas sobre la Segunda Guerra Mundial que saturaron los cines cubanos durante las décadas de los 70 y 80. Un cuento excelente, muy bien ambientado, con una caravana nazi que cruza una especie de umbral inter-dimensional y van a parar a un universo paralelo donde al parecer existen sus dobles pero nunca ha tenido lugar el fascismo.

«La pantalla negra» vuelve a describirnos otra sociedad futura utópica, que se logró a partir de encerrar bajo una Cúpula gravitatoria al país de Usano, al frente del cual se encontraba «El Genocida», que intentó el llamado primer golpe atómico.

Abocada esa desdichada nación a tal tragedia por sus descañados dirigentes, quedó aislada del resto del mundo de manera absoluta. El esfuerzo hecho con posterioridad para alterar este fenómeno no ha tenido éxito. Todos los estudios han llevado a la triste conclusión de que no puede haber vida debajo de la Cúpula.

Todos saben también que, después de aquel peligro, la humanidad entró en razón y hemos evolucionado hasta este mundo de paz con una forma social superior.

«La serpiente emplumada» es posiblemente el cuento más original de Arnoldo Águila. Trata sobre un grupo de físicos que deciden abandonar Terminal Cero, una estación orbital situada entre el planeta Mercurio y el Sol, porque han descubierto que en esta zona los campos magnéticos son tan intensos que se comportan como si tuvieran masa y ellos pueden entrelazar, como si tejieran, una especie de redes magnéticas a manera de las chinampas aztecas, y han revitalizado toda esa cultura ancestral creando una especie de ciudad gravitatoria a la que denominan Tenochtitlán II.

Como en *Solaris*, uno de los personajes es un inspector de la Tierra, enviado por el Gran Consejo, para analizar el trabajo de los físicos en el Sol y determinar su perspectiva futura, con la potestad de cerrar la estación y finalizar el experimento. En un momento de la historia se hace ver que «Los Hijos del Sol», como se autotitulan estos físicos, han estado ocultando información acerca de los peligros y la cantidad de muertes que ha provocado el experimento.

—¡Pero... usted está diciendo que nos han estado engañando! ¿En esta época?

Inmutable continuó Nguyen:

—Es cierto, querido colega: el engaño es una actitud superada por nuestra actual colectividad humana ya en una fase superior, cuando no existen fricciones como las originadas por los antiguos sistemas (...) Ellos saben que peligra su existencia como grupo y están convencidos de representar

un camino extraordinario para la humanidad que no debe ser abandonado aunque perezcan todos, y saben que su peor enemigo lo constituye el número de bajas.

También habría que mencionar *Las aventuras del Electrónico* (Приключения Электроника, 1980), serie de televisión en tres partes, del director Konstantin Bromberg. Fue emitida completa en dos ocasiones en la televisión cubana. La serie está basada en dos novelas *El niño que vino en una caja* y *Ressy, el perro electrónico*, de Eugeny Veltistov. Un profesor crea un robot que es una copia exacta de la foto de un muchacho que vio en el periódico. El robot escapa y casualmente encuentra a su prototipo. Esto va a crear muchos eventos cómicos que van a mantener la historia durante los capítulos de la serie. Habría que hacer referencia además a muchos dibujos animados del género que fueron televisados hasta la saciedad durante las décadas de los 70 y 80 en Cuba. En 1981 sale a la luz un largometraje de dibujos animados de ciencia ficción: *El misterio del tercer planeta*, del director Roman Katchanov, basado en el personaje de «Alicia, una chica a quien nunca le sucede nada» de muchos cuentos de Kir Bulitchev.

Este conjunto de películas, series televisivas y dibujos animados de ciencia ficción, con personajes protagónicos de niños o adolescentes y destinados a un público infantil y juvenil, eran visionados también por los escritores con gran interés y es lógico que también tuvieran su influencia en alguno de ellos, como sucede con la novela *Eilder*, de Luis A. Soto Portuondo, premio David 1983 y publicada en 1987.

Eilder es el nombre de un adolescente de un distante sistema planetario, que llega a la Tierra huyendo de una sangrienta tiranía. Aparece en Cuba en la época de la novela, años 80, y allí recibe la ayuda necesaria para salvarse de sus perseguidores, una casta real de asesinos denominados Ejecutores, y regresa después a su planeta con una nueva visión acerca de la solidaridad y la disposición de enfrentar el régimen tiránico.

Esta novela ha sido ampliamente analizada en su vinculación a los preceptos del realismo socialista en el artículo «From Socialist Realism to Anarchist-Capitalism: Cuban Cyberpunk» del profesor Juan C. Toledano Redondo.

En 1979 Tarkovski reaparece con otro clásico de la CF mundial: *Stalker*, basada en una novela corta de los hermanos Strugatski, «Picnic en la cuneta.» Esta excelente película dio sin embargo a algunos autores la idea de que se podía escribir ciencia ficción «sin efectos especiales», solo mediante una acción mímina y el diálogo «profundo» acerca de las grandes cuestiones ontológicas del ser humano.

De ello resultaron algunos relatos y novelas de puro diálogo didáctico, donde los científicos se las pasan de reunión en reunión, discutiendo cómo evitar determinada catástrofe, relatos lastrados por el tecnicismo excesivo, el conflicto humano diluido bajo los informes, las conferencias y las conversaciones didácticas de personajes construidos como esquemas y que no lograban mantener la atención del lector más allá de la tercera cuartilla.

La nevada, de Gabriel Céspedes, premio David de 1982, publicada en 1985, sería el mejor ejemplo de una ciencia ficción sin «efectos especiales», casi al borde del género. Relata todo

el proceso investigativo de un suceso inesperado en la isla: una nevada en la provincia de Matanzas, con el consecuente desarrollo de situaciones inesperadas como la muerte por congelamiento de una mujer y un hombre en la carretera, y el esfuerzo de sus personajes por crear un sistema predictor de similares sucesos para el futuro. La obra se pierde en tecnicismos excesivos ya sea a través de una conferencia, algún informe o los diálogos. Los conflictos humanos quedan desplazados por la investigación en sí misma, con una progresión lenta, con intriga mínima y personajes de una sola pieza.

Si algunos de estos textos o fragmentos de los mismos se salvan como buena literatura se debe a que, por suerte, también están cruzados por otras premisas e influencias, además de la idiosincrasia y los estilos originales de los autores antes referidos.

Otros filmes destacables por su influencia son *El test del piloto Pirx* (*Test pilota Pirxa*, 1979), también proyectada con éxito en los cines cubanos, una coproducción polaco-soviética, basada en un cuento de Stanislaw Lem, titulado «La encuesta», donde se retoma el viejo tópico de los robots que en nada difieren de los seres humanos, excepto en los sentimientos y la sensibilidad humana.

El espinoso camino hacia las estrellas (Через тернии к звёздам, 1980), la tercera película de Richard Victorov está basada en un guión de Kir Bulytchev. Unos astronautas encuentran una nave espacial extraterrestre con una muchacha a bordo. Ellos la aceptan de huésped. Su planeta, Dessa, está a punto de perecer por graves problemas ecológicos. La humanidad, conmovida, decide enviar una expedición de salvamento.

La última película soviética que tuvimos oportunidad de presenciar, ya en plena época de Gorbachov y su perestroika fue *iQue difícil es ser dios! (Es ist nicht leicht, ein Gott zu sein, 1989)*, basada en otra novela de los Strugatski, y escogida para ser llevada a la pantalla por el director alemán Peter Fleishmann, en una superproducción cuidada por alemanes, soviéticos, polacos y franceses. Ya los escritores y aficionados de la ciencia ficción cubanos conocían de sobra el argumento, ya que el libro había sido importado a Cuba en la década de los 70, y precisamente en los 90 se había emitido una serie de televisión con el título de *Shiralad*, con guion de Alberto Serret y Chely Lima, autores de CF de los 80, cuya trama era bastante similar en su esencia a la novela de los Strugatski. En la serie, debido a una catástrofe espacial, una joven y su androide deben aterrizar en Shiralad, planeta que vive en una época equivalente a la Edad Media terrestre y enfrentan el decursar histórico del planeta con una intensa trama de conjuras e intrigas cortesanas. Al final de la serie se conoce que ellos no son los primeros terrestres en arribar a Shiralad, sino que el planeta ha estado sometido a un monitoreo histórico por la Tierra, todo dentro de una compleja paradoja de tiempo y espacio.

El cine ruso (post-soviético) de ciencia ficción sigue encontrando adeptos entre el público y los escritores del género en la isla. La saga de *Guardianes de la noche* (Ночной дозор, 2004) y *Guardianes del día* (Дневной дозор, 2006) de Timur Bekmambetov, basadas en la trilogía de Sergéi Lukiánenko, o *La isla habitada* (Обитаемый остров, 2008) y su segunda parte *La isla habitada 2: La batalla final*, 2009), de Fyodor Bondarchuk, basada en la novela homónima de los hermanos Strugatski,

abrieron de nuevo las puertas a una cinematografía que ya se había tornado lejana y con cierto sabor de nostalgia para los creadores de la isla.

Veinte años después del desplome de la URSS, todavía existen ciertas influencias en los autores cubanos acerca de los temas del Comunismo en el futuro, claro que ahora con otras premisas totalmente distintas a la que presentaban los escritores de los 80. Un buen ejemplo de ello es «El alunizaje del “Changó 1 y ½”, de Yoss, publicado en *Qubit* No. 51 (octubre 2010), donde en uno de los tantos universos paralelos propuestos por el autor, existe una línea temporal donde los soviéticos fueron los primeros en llegar a la Luna.

¿Victoria de la Verdad? Antes de que tenga tiempo de pre-guntarse qué coño hace una nave rusa iy con ese nombre de manual de marxismo de Konstantinov! posándose en la Luna, si el Vuelo Conjunto Soyuz-Apollo solo tendrá lu-gar años después y los soviéticos no tenían ningún cohete portador tan potente como el Saturno V de las misiones Apollo, la escotilla se abre con el inevitable poquito de aire de la esclusa escapando y condensándose en forma de es-carcha, y salen dos cosmonautas en escafandras abultadas y tosquísimas marcadas con las siglas CCCP bajo la hoz y el martillo. En el pecho de la de uno dice YURI ROMANENKO, en el del otro puede leerse GEORGUI GRECHKO, y ambos bajan a pasos lentos, a la vez ligeros y torpes por la esca-lerilla, sosteniendo con gran cuidado un paquete que lue-go colocan sobre el fino polvo lunar... donde acto seguido comienza a desplegarse, mientras los dos cosmonautas se

ponen en firmes y saludan militarmente a aquello que va revelándose como una estatua ¡inflable! de una persona en actitud heroica, con uniforme militar constelado de condecoraciones y un enorme bigote de cepillo.

Otro ejemplo emerge de la obra reciente de uno de nuestros autores más jóvenes: Erick J. Mota, uno de los cultores de la tendencia que se ha dado en llamar CyberOrisha, a la creación de un cyberpunk eminentemente cubano.

En una línea temporal donde la guerra fría tuvo un resultado que llevó a Norteamérica al Tercer Mundo y a la URSS a vivir en el espacio, La Habana continúa en el mismo sitio frente al mar. Con una revolución ya olvidada y abandonada a su suerte por los rusos, con crisis de balseros provenientes de los antiguos Estados Unidos y un lago interior en medio de la ciudad, que recibe el nombre de Underguater. La ciudad se debate entre aseres, hackers, asesinos de la fundación Charles Manson, ejecutores abakuás, piratas que buscan el oro de los rusos y soldados de la Fuerza Unida de La Habana Autónoma (FULHA). Es una Habana separada del resto de la isla, con la eterna vigilancia de los Estados Soviéticos del Espacio que amenazan todo el tiempo con dejar caer las bombas atómicas desde sus satélites. Muchos escogen el sueño soviético y hacen largas colas para subir a un cohete y despegar hacia las plataformas orbitales rusas, otros viajan a la tumba del Santo Guerrillero Ernesto Che Guevara en Santa Clara Autónoma o prueban suerte conectados todo el tiempo a la Red Global, la tierra donde viven los Orishas. Este es, a vuelo de pájaro, el universo construido por Eric J. Mota en

su libro de cuentos *Algunos recuerdos que valen la pena*, publicado en 2009 y su novela *Habana Underguater*, aún inédita.

Pero ya no hay aviones de combate en La Habana. Los rusos se los llevaron. Los muy hijos de puta. Prohibieron todo tipo de armamento estratégico, hundieron los portaviones americanos y se fueron para la órbita. Desde allí nos miran con sus bombas atómicas satelitales diciéndole al resto del mundo cómo se deben hacer las cosas. (...)

Todos los días despegan cohetes. Cada tres horas. Repletos de gente que paga cuanto puede reunir, rapiñar y hasta robar, por un pasaje hacia la tierra prometida. Las plataformas geoestacionarias de los rusos. El sueño soviético, el modo de vida de los rusos en el espacio. (...) Hubo un tiempo en que también nosotros creíamos en el sueño soviético de la sociedad utópica en el Cosmos. Ya no. Los rusos se fueron y nos dejaron embarcados en el planeta. Solos y a nuestra suerte. ¡Rusos de mierda!

Bibliografía

ÁGUILA, ARNOLDO. *Serpiente emplumada*, La Habana, Editorial Letras Cubanias, 1987.

ARANGO, ÁNGEL. *Sider*, La Habana, Ediciones Unión, 1994.

_____ : «El optimismo natural», Unión 3 (1982): 70-74.

_____ : *Coyuntura*. La Habana, Ediciones Unión, 1984.

_____ : *Transparencia*. La Habana, Ediciones Unión, 1982.

- _____ : ¿A dónde van los cefalomas?, La Habana, Cuadernos R., 1964.
- CÉSPEDES BORRELL, GABRIEL. *La nevada*. Ciudad Habana, Ediciones Unión, 1985
- CLENTON LEONARD, RICHARD. *Expedición Unión Tierra*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1981.
- ESTRADA, ROBERTO. *Trenco*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1986.
- FRANK R., EDUARDO. *Más allá del sol*. La Habana, Ediciones Unión, 1987.
- Lizárraga, Félix. *Beatrice*. La Habana, Ediciones Unión, 1981
- MOND, F. *¿Dónde está mi Habana?* La Habana. Editorial Letras Cubanas, 1985
- _____ : *Cecilia después o ¿por qué la Tierra?*. Ciudad de la Habana, Editorial Gente Nueva, 1987.
- MORANTE, RAFAEL. *Amor más acá de las estrellas*. La Habana, Ediciones Unión, 1987.
- MOTA, ERIC J. *Algunos recuerdos que valen la pena*. Ciudad Habana, Editorial Abril, 2009.
- PÉREZ VARELO, RODOLFO. Reloba, Juan Carlos. *Confrontación*, La Habana. Editorial Letras Cubanas, 1985.
- ROJAS ANIDO, AGUSTÍN DE. *El Publicano*. La Habana, Letras Cubanas, 1997.
- _____ : *El año 200*. Ciudad de la Habana, Editorial Letras Cubanas, 1990.
- _____ : *Una leyenda del futuro*. Ciudad de la Habana, Editorial Letras Cubanas, 1985.
- _____ : *Espiral*. Ciudad de la Habana, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1982.

ROMÁN, N. V. *Universo de la ciencia ficción cubana*, La Habana, Ediciones Extramuros, 2005.

SOTO PORTUONDO, LUIS A. *Eilder*. La Habana, Ediciones Unión, 1987.

TOLEDANO REDONDO, JUAN C. «From Socialist Realism to Anarchist Capitalism: Cuban Cyberpunk» en *Science Fiction Studies* (#96, Volume 32, Part 2, July 2005, pp. 442-446).

Raúl Aguiar. Narrador y ensayista. Autor de las novelas *La hora fantasma de cada cual* y *La estrella bocarriba*, así como de la noveleta *Mata* y el libro de cuentos *Daleth*. Obtuvo en el año 2003 el Premio Iberoamericano de Cuento Julio Cortázar con «Figuras». Está vinculado a la CF desde los años 80 cuando fue miembro del taller literario Oscar Hurtado. En 1994 publicó *Realidad virtual y cultura ciberpunk*, Premio Abril 1994. Ha publicado fragmentos de su ucrónia *Alter Cuba*. Ha sido el editor de la revista electrónica *Qubit* desde 2005 hasta la actualidad, y es el director del ezine *Korad* desde 2010. En 2011 la editorial de la Casa de las Américas publicó su selección *Qubit. Antología de la nueva ciencia ficción latinoamericana* y en el propio año la editorial electrónica Cubaliteraria publicó, con selección y prólogo suyos, *Ciberficción. Antología de cuentos cubanos ciberpunks*.

EN BUSCA DE ESTRAVEN*

YASMÍN S. PORTALES MACHADO

I. Sobre el sentido de la especulación feminista en las historias de ciencia ficción

Ningún otro género invita tan activamente a crear recreaciones de las metas finales del feminismo.

GARY WESTFAHL

Antes de empezar, o de los derroteros de la crítica feminista

Como dicen que la venganza es un plato que se come frío, me parece que la reflexión es lo más oportuno cuando de revancha

* «En busca de Estraven» reúne una serie de tres artículos: los dos primeros fueron publicados en el portal Cubaliteraria en 2010: «En busca de Estraven1. Sobre el sentido de la especulación feminista en las historias de ciencia ficción», en *Cubaliteraria*, 19 de julio (<http://www.cubaliteraria.cu/articulo.php?idarticulo=11763&idseccion=25>), y «En busca de Estraven 2. De la CF cubana en el siglo xx y sus infelices especulaciones

intelectual se trata. Al mismo tiempo, las ideas que siguen son absolutamente pertinentes en la crítica literaria cubana en tanto cubren un vacío metodológico: el análisis de la mujer en la Ciencia Ficción (CF). Así mi desagravio viene a tener un objeto social.

Sin temor al adjetivo, este es un ensayo feminista, que aplica la «hermenéutica de la sospecha» —la frase es de Beatriz Suárez Briones— para releer los metarrelatos masculinos hegemónicos sobre el sentido y devenir de la CF. Comoquiera que «la CF es un género fundamentalmente literario, que utiliza imágenes artísticas para insertar la lógica humana en un contexto coyuntural hipotético y extraer, de su interacción, un aserto admonitorio de carácter comunicativo» (Román 2005: 16-17), no es descabellado preocuparse por el modo en que quienes imaginan nuestro futuro ven a las mujeres —después de todo somos más de la mitad de la población— y ocuparse de que ese imaginario no renueve todo excepto las relaciones de poder entre los géneros de modo impune, lo que entiendo como denunciar la discriminación donde aparezca.

Advierto que esto no tiene nada de novedad metodológica en el mundo: tiempo atrás, la crítica feminista llamó la atención sobre la evidencia literaria de un arraigado prejuicio contra las mujeres o puntos de vista estereotipados sobre ellas, ya fueran autoras o personajes, porque la producción del discurso, crítico

sobre el género (sexual)», en *Cubaliteraria*, 10 de agosto (<http://www.cubaliteraria.cu/articulo.php?idarticulo=11846&idseccion=25>). El tercero es parte de la antología *Anatomía de una isla. Jóvenes ensayistas cubanos* (Reinaldo Lastre, comp., Ediciones La Luz, 2014) (N. del E.)

o ficcional, estaba marcada por la ideología de género (Suárez Briones 1997: 5). Esta crítica feminista denuncia la sistemática aplicación de valores androcéntricos para marginar la producción literaria femenina o la que refleje a mujeres no ajustadas a la norma social vigente (González Pagés 2006: 1, Suárez Briones 1997: 6-7).

Los antecedentes en Cuba de estos enfoques de género para la literatura fantástica, recogen apenas dos nombres en el ensayo: Anabel Enríquez Piñeiro y Sigrid Victoria.

Nunca se me ocurrió preguntarle a Anabel si era feminista, pero me parece que sus acciones de promoción de lo femenino, dentro de los encuentros Ansible, de la primera década de este siglo, son gestos elocuentes. Junto a esta invirtió en la reflexión teórica, por lo que puedo citar ahora su texto «Mujeres y literatura fantástica: los caminos de(l) género», fechado en noviembre de 2005.

Enríquez Piñeiro advierte que su texto es más una exposición de interrogantes que de resultados, porque apenas hay respuestas en la investigación de género de ese vasto campo literario que engloba lo fantástico: CF, fantasía y horror. En mi opinión lo más valioso del levantamiento de Enríquez Piñeiro es su catálogo de mitos no comprobados sobre la participación de las mujeres en el campo y sus singularidades estilísticas. Sumando el antiimperialismo al feminismo, hace hincapié además en que la invisibilización del género se cruza con la geografía, de modo que las autoras latinoamericanas ni siquiera reciben el reconocimiento académico que ya alcanzan las anglosajonas.

Pero Anabel Enríquez Piñeiro no buscaba solo gloria personal. Su esfuerzo por introducir la mirada del género incluyó acciones plurales. Así fue durante el IV Encuentro Teórico del Género Fantástico Ansible, que incluyó en la programación el panel «La literatura fantástica femenina en Cuba», moderado por ella, en la tarde del viernes 25 de mayo de 2007. Esta cita reunió voces de mujeres creadoras de CF y fantasía de diversas generaciones —me falla la memoria, recuerdo a Sigrid Victoria, Gina Picard, Duchy Man y a mí misma tratando de dar voz a lo inefable, que me perdonen las que faltan y contacten aprisa para corregir el error. Aunque se reflexionó sobre la singularidad de la escritura femenina y el problema del canon androcéntrico, el evento no produjo actas o relatorías que puedan ser consultadas, lo cual no invalida la voluntad del equipo del Ansible 2007, la organización del panel fue un paso adelante en sí mismo.

La segunda autora que hay que recordar es Sigrid Victoria, con su conferencia «Ellos como ellas y viceversa» —publicada en el ezine *Disparo en Red*, no. 24, agosto 2006 (s/p). La argumentación está bien intencionada, pero no puedo decir lo mismo de la artillería teórica y esto le hace culpable de más de una ingenuidad. Verbigracia: «Queramos reconocerlo o no, con ese afán del feminismo de negar todo lo que se considera costumbre femenina, lo cierto es que las mujeres somos por naturaleza más escrupulosas que los hombres» ¡Por favor! ¿De qué diccionario sacó la autora esa definición de feminismo? —es digna de M. Rosental y P. Ludin, pero ellos no conocen tal fenómeno, ni siquiera lo mencionan en su diccionario. Lo irónico es que este ensayo parte del presupuesto aportado por el

feminismo de subvertir las lógicas androcéntricas, para develar logros y aportes de autoras al corpus literario del género.

Como es fácil notar, mis antecedentes no son muy felices, los ensayos «Mujeres y literatura fantástica: los caminos de(l) género» y «Ellos como ellas y viceversa», y la memoria del panel «La literatura fantástica femenina en Cuba», constatan la ausencia de una mirada de género al campo literario fantástico cubano. Pero debo a «Mujeres y literatura fantástica: los caminos de(l) género» el haber dado forma a una pregunta que yo intuía. Se trata de la última de las líneas de investigación que propone Anabel para desarrollar estudios: «¿Cómo se comportan las diferencias temáticas, estilísticas e intergeneracionales en las obras de género fantástico escritas por mujeres y hombres en la historia de la literatura cubana fantástica?»

Así mi venganza responde a los sueños de una colega.

De la lógica hermandad entre Feminismo y CF, o ¿por qué cuestionarlo todo menos el maquillaje?

Para explicar por qué la CF no es espacio para la reflexión feminista, muchas personas citan a Sam J. Lundwall en 1971: «Los roles sexuales en la ciencia ficción son tan rígidos como el casco de una nave espacial; emancipación es una palabra desconocida», y se basan en el gran corpus textual de las edades de oro y plata de la CF —1938-50 y 1951-65 respectivamente—, cuando la mayoría de quienes escribían y leían las revistas del *fandom* eran hombres blancos norteamericanos. Esta era una literatura que cuestionaba el valor de la tecnología y la capacidad de comprensión de lo desconocido, pero que reproducía,

sin el menor rubor, las relaciones de poder entre los géneros y las razas que normaban la sociedad del momento. A pesar de su carácter políticamente subversivo, estos autores reconocían un «techo de vidrio» en el papel femenino dentro de tales ficciones, y solo repetían una y otra vez un juego de estereotipos según lo demandase la trama. Estos «modelos de feminidad para la CF» eran apenas cinco de acuerdo con Lisa Tuttle: la virgen tímida, la Reina de las Amazonas, la científica solterona y frustrada, la buena esposa y la hermana pequeña marimacho (Lara 2005).

Lo antes expuesto no deja de sonarme paradójico, al igual que a Lola Robles: «Pero realmente es curioso —o incluso paradójico— que una literatura cuyo carácter de marginalidad le ha permitido ser profundamente crítica con la sociedad, y que se ha caracterizado por presentar todo tipo de alternativas a ésta, por tratar de abrir nuestras mentes a infinitas posibilidades, más allá de lo conocido, de las creencias aceptadas, se haya mostrado tan conservadora respecto a las mujeres, o incluso decididamente reaccionaria y misógina».

En realidad es lógico si recordamos que la CF es paradojal en sí misma: durante las primeras seis décadas del siglo XX se le entiende como estrechamente ligado al masculino dominio de la ciencia, aunque haya sido creada por una mujer.

Aclaremos los términos: digo «creación de una mujer» porque hay consenso respecto a que el género nace en 1818 con *Frankenstein o el Moderno Prometeo*, de Mary Shelley. Es tan fundadora la novela que, como bien apunta Rafael Lara, «carece, sin embargo, de personajes femeninos».

Digo «el masculino dominio de la ciencia» a partir de la conciencia de la existencia de una masculinidad implícita en la lógica positivista de la ciencia occidental. Este «machismo de la laboratorio» fue denunciado por una línea investigativa del feminismo. Gayatri Spivak y Donna Haraway, entre otras feministas, señalaron desde la década del setenta la normalización dentro de los círculos científicos de un sistema de valores con sesgo de género, ya que los procesos de construcción y ordenamiento del conocimiento priorizan atributos culturalmente masculinos —la búsqueda de dominio, la objetividad, el pensamiento lineal. El que se las llame «ciencias duras» no es entonces coincidencia, sino, por supuesto, un referente fálico.

De lo que se trata es de que este modo de pensar y reconocer méritos ha relegado la labor de las mujeres en la ciencia a puestos de apoyo y, peor aún, desautorizó los conocimientos tradicionales de las mujeres sobre economía, agricultura, salud o arquitectura, porque no podían ser equiparados al discurso positivista de supuesta objetividad que se articula desde los centros de poder hegemónicos. El resultado de este desprecio por las «habladurías» y «antojos» de las mujeres, está a la vista en fenómenos tan dispares como a) afirmar que las mujeres «no trabajan» porque trabajo es solo lo que se hace fuera de la casa por dinero; b) diseñar sistemas de urbanización que no consideran los patrones de movilidad de las mujeres —porque a los urbanistas no se les ocurría que son diferentes a los de los hombres—; c) imaginar que una cocina cómoda es un lujo burgués innecesario en apartamentos para familias proletarias. Pero no es el objetivo de este ensayo explicar de qué va la crítica feminista a la ciencia.

Dicho esto, sigamos adelante con la inducción–deducción:

Aceptemos que la ciencia ficción es un tipo de literatura cuyo presupuesto narrativo descansa en la reflexión sobre el impacto del desarrollo tecnológico en las sociedades. Entonces para hacer buena CF hay que preguntarse «¿qué pasaría si [aquí se incorpora un sintagma verbal relacionado con la ciencia y/o la tecnología]...?» y argumentar sobre el impacto del hecho en las relaciones interpersonales como un todo, porque la cultura es un tejido de trama apretada. La CF no es escapismo, pero para que la mirada sea verdaderamente seria tiene que llevar sus especulaciones hasta las últimas consecuencias: políticas, raciales, económicas, ecológicas, sexuales, etc.

Aceptemos que el feminismo lucha por lograr la igualdad entre los géneros y la eliminación de los prejuicios sexistas que limitan las posibilidades de desarrollo —material o espiritual— de hombres y mujeres. El feminismo no es solo reflexión pura, pero para hacer visibles las ataduras culturales que constriñen nuestras expresiones de afecto o conocimiento, tiene que sacarlas de contexto, hacerlas extrañas a nuestras percepciones socialmente condicionadas; por eso, si se trata de la narrativa debe acudir, en primera instancia, a la eliminación o la exageración.

Entonces, para exponer los argumentos del feminismo hay que acudir a las claves de la CF ya que solo en «otros mundos» podría: dejar de importar la genitalidad en el prestigio social, no ser compulsiva la heterosexualidad, industrializarse la reproducción —esto es desfeminizarla. Así es evidente el hermanamiento de presupuestos que da vida a la ciencia ficción feminista (CFFem), en la actualidad reconocida como un subgénero con vasta bibliografía.

grafía, espacios editoriales, circuitos de eventos y premios, peso económico significativo en el mercado y, lo más importante, poca tendencia al estancamiento temático o formal.

A través del uso mayoritario de utopías, distopías o ucronías, la CFFem debate sobre las condiciones materiales e inmateriales que modelan las asignaciones de valor a los géneros en la sociedad o si estos son necesarios. Se plantean hipótesis sobre cómo la sociedad asigna roles de género, de qué manera el papel reproductivo de la mujer influye en su posición, y se revela la desigualdad entre el poder personal y político del hombre y la mujer.

Claro que todo eso no llegó de la nada.

Una sala VIP llena de mujeres

La CFFem es producto de la irrupción masiva de escritoras en el campo de la CF, a partir de la segunda mitad del siglo xx. Ellas eran mujeres que escribían con una calidad literaria superior a la media y dilataban las fronteras temáticas del género. Cualquier persona del *fandom* sabe algunos nombres y no puede negar que son tan imprescindibles a la historia de la CF como Asimov, Pohl o Heinlein. Aquí algunos de los nombres de la primera oleada de estas «hijas de Mary Shelley»:

Catherine L. Moore (1911-1987). Casada con Henry Kuttner (1914-1958) en 1940, integró uno de los matrimonios más famosos y prolíficos del género. Suya es la novela *La mañana final* (1957). Su relato a cuatro manos «Mimsy Were the Borogroves» («Mimosos se atristaban los borloros») fue incluido por Daína Chaviano en *Joyas de la ciencia ficción*.

Alice Mary Norton (alias Andre Norton, 1912-2005). Autora de *Guardia estelar* (1955), *Las encrucijadas del tiempo* (1956), *El planeta de las brujas* (1963) y *Dama imperial* (1989).

Leigh Brackett (1915-1978). Colaboradora de *Astounding Science Fiction*, *Planet Stories*, *Strange Stories*, *Startling Stories*, *Super Science Stories*, y otras revistas del género, desde 1940 con relatos y noveletas. Suyas son las novelas *La espada de Rhiannon* (*The Sword of Rhiannon*, 1949), *The Long Tomorrow* (1955), *The Secret of Sinharat and People of the Talisman* (1964), *The Hounds of Skaith* (1974) y *The Reavers of Skaith* (1976).

Alice Sheldon (alias James Tiptree Jr., 1915-1987). Ex-miembro del ejército norteamericano y de la CIA, durante una década se le creyó hombre por su seudónimo y su estilo de escritura. «Hay para mí algo ineluctablemente masculino en sus narraciones», dijo Robert Silverberg. Suyos son el relato «*Houston, Houston, ¿me recibe?*» (1976) y la novela *En la cima del mundo* (1978).

Anne McCaffrey (1926). Conocida principalmente por su saga *Los jinetes de dragones de Pern*. Fue la primera mujer en ganar un premio Hugo en 1968 (compartido con Philip José Farmer) y obtuvo el premio Nébula por uno de los relatos que forman parte de su libro *El vuelo del Dragón*. Tienen una saga de Pern: *Dragonflight*, *Rapp & Whiting* (1969), *The White Dragon* (1981) y *Dragonquest* (1982) y una serie de novelas ambientadas en ese mundo.

Kate Wilhem (1928). Recibió el Nébula al mejor cuento en 1968 por «*The Planners*», el Hugo a la mejor novela en 1977 por *Where Late the Sweet Birds Sang*, el Nébula por noveleta

de 1986 por «The Girl Who Fell into the Sky» y el Nébula de cuento en 1987 con «Forever Yours, Anna».

Sheri S. Tepper (1929). Ha publicado con diversos seudónimos como A. J. Orde, E. E. Horlak, B. J. Oliphant, y Sheri S. Eberhart. Algunas de sus novelas traducidas al español: *La Bella durmiente* (*Beauty*), *Hierba* (*Grass*), *El Árbol familiar* (*The Family Tree*), *Tras el largo silencio* (*After Long Silence*) y *Despertar* (*The Awakeners*).

Marion Zimmer Bradley (1930-1999). Creó el planeta Darkover como marco de la saga de Darkover. Aparte de la saga de CF, sus novelas más conocidas son *Las Nieblas de Avalón* recreación de la leyenda artúrica desde el punto de vista femenino (en el que la narración corre a cargo de Morgana le Fay) y *La antorcha*, historia de la guerra de Troya narrada por Cassandra.

Julian May (1931). Creadora de varias sagas y series: La saga Pliocene Exile: *The Many-Colored Land* (1981), *The Golden Torc* (1982), *The Nonborn King* (1983), y *The Adversary* (1984). The Galactic Milieu Series: *Intervention* (1987), *Metaconcert* (*Intervention no. 2*) (1989), *Jack the Bodiless* (1991), *Diamond Mask* (1994) y *Magnificat* (1996). La serie Trillium comenzó como una colaboración a seis manos: *Black Trillium* (de Marion Zimmer Bradley, Julian May y Andre Norton, 1990), luego cada una continuó la serie por caminos independientes, ella aportó *Blood Trillium* (1992) y *Sky Trillium* (1997). Serie The Rampart Worlds: *Perseus Spur* (1999), *Orion Arm* (1999) y *Sagittarius Whorl: An Adventure of the Rampart Worlds* (2001). Serie Boreal Moon: *Conqueror's Moon* (2004), *Ironcrown Moon* (2005) y *Sorcerer's Moon* (2006).

Suzette Haden Elgin (1936). Autora de ficción y ensayo, fundó la Asociación de Poesía de Ciencia Ficción. Sus libros más famosos acaso sean la trilogía de La lengua nativa: *La Lengua nativa* (1984), *La Rosa Judas* (1987) y *La canción de la Tierra* (1993).

Joanna Russ (1937). Autora de cuentos y novelas por igual; empezó con *Picnic en el paraíso* (1968) y pasó a la historia con el escalofriante ejercicio de mundos paralelos *El hombre hembra* (1975), una de las obras más polémicas de la CFFem.

Suzy McKee Charnas (1939). Ha ganado varios premios literarios con su obra, entre ellos el Hugo, el Nébula y el James Tiptree Jr; este último reconoce las obras de ciencia ficción que expandan o exploren el conocimiento de la orientación sexual, lo que incluye obras que traten de forma directa o tangencial temas gays, lésbicos, bisexuales o transgénero.

Octavia Butler (1947-2006). Ganó los premios Hugo y Nébula. En 1995 se convirtió en la primera escritora de ciencia ficción en recibir el título “Genius” de la Fundación MacArthur. En español se han publicado su relato “Hijo de la sangre” («Bloodchild»), la trilogía de Xenogénesis: *Amanecer*, *Ritos de madurez* e *Imago*, y dos novelas *La Parábola del Sembrador* y *La Parábo-la de los Talentos*.

(He roto el orden cronológico por razones dramáticas, ya que no hay lista de autoras —o autores— de CF en la que se pueda excluir a Ursula K. Le Guin, la señora del Ecumene.)

Ursula Kroeber LeGuin (Berkeley, California, 1929) pertenece al escaso número de escritores del fantástico —fantasía y ciencia ficción— que han obtenido la consideración de la crítica literaria fuera del género. Ello se debe a un rico estilo narrativo y, sobre todo, al uso que hace de la CF como herramienta

ta especulativa de alto nivel. Una de sus definiciones de CF es un excelente tapaboca a quienes acusan al género de vacío y/o escapista: «Toda ficción es metafórica. Lo que diferencia a la CF de las otras viejas formas de ficción es el uso de nuevas metáforas.»

Fiel a este principio, Le Guin utiliza sus numerosos cuentos y novelas de CFFem como vehículo de exploración en inquietantes preguntas de los terrenos social y humano. Los conflictos que sostienen *Planeta de exilio* (1966), *Ciudad de las ilusiones* (1967), *El nombre del mundo es bosque* (1972) o *Los desposeídos* (1974) son claras trasposiciones de diversos problemas latentes en nuestra sociedad a mundos imaginarios, suerte de laboratorios sociales donde se desarrollan y nos aterrorizan los fantasmas de lo que el ser humano es capaz de hacer.

Sin duda, esa es una de las claves para el éxito de su saga de novelas del Ecumen. Estos relatos se detienen, de modo especial, en las «distorsiones» sociales de la diversa proporción demográfica entre los géneros y las relaciones de poder que cada sociedad establece. El punto culminante de estas especulaciones ocurre, para mí, en *La mano izquierda de la oscuridad* (1969), donde ya no se trata de la explotación del hombre por la mujer o la separación de hombres y mujeres, sino de la importancia que en nuestra sociedad ha tenido —y tiene— la división hombre/mujer y el instinto sexual.

En el helado planeta Geden, prospera una raza humanoide muy particular: los individuos son asexuados, excepto durante un par de días al mes, cuando se definen sexualmente como femenino o masculino, para permitir la reproducción. A partir de las observaciones del enviado Genly Ai se establece una no-

vela de delicado equilibrio entre la antropología apócrifa y las aventuras, un llamado de atención acerca de la importancia de los roles sexuales en la Tierra, y lo que esto supone en la construcción de la civilización misma, tal como la conocemos.

Conclusiones que obligan a seguir pensando

Leer con cuidado cualquier libro de especulación científica implica sumergirnos en miradas personales al futuro de la especie humana. De este modo, la CF —la que aspire a ser buena— tiene un compromiso ineludible con la emancipación, en tanto señala los defectos y bondades de la sociedad que analiza. Ya sea el poder desbordado de las corporaciones a la caza de armas biológicas —*Alien, el octavo pasajero*—, las relaciones de dependencia política y económica que implica el subdesarrollo tecnológico —*Las cavernas de acero*—, el sentido de la vida si la tecnología lo resuelve todo —*Playa de acero*—, la CF tiene un compromiso ineludible con la emancipación porque al adelantarse señala, advierte, alerta.

En el campo de la superación del sexismoy la heteronormalidad, la CF estuvo vergonzosamente limitada hasta que el ejemplo de las fabulaciones de James Tiptree Jr., Joanna Russ, Octavia Butler o Ursula LeGuin pusieron en evidencia que la vasta mayoría de esos mundos del futuro eran para hombres blancos y heterosexuales —bueno, heterosexuales lo dudo, porque sin mujeres... ¡ejem! Eran mundos donde la discriminación se había resuelto por exclusión y donde no cuestionarla equivalía a refrendarla. Por tanto, la reflexión sobre lo desconocido era falaz, sesgada, pero quienes escribían, editaban y leían, estaban

de tal modo inmersos en la lógica discriminadora, que era necesaria la irrupción del extrañamiento para denunciar lo poco coherentes que eran esos relatos.

Lo que en este ensayo llamo CFFem encarnó en códigos narrativos a la Segunda Ola del Feminismo. Un sistema de pensamiento que se renueva desde las ciencias sociales y el activismo político, para desmontar las relaciones entre hombres y mujeres. Sin carecer de contradicciones internas, las reflexiones del feminismo argumentan la imperiosa necesidad de dinamitar la conservadora cultura hegemónica de la sociedad occidental, a partir de la sexta década del siglo xx. Los nuevos temas fueron introducidos, entonces, por personas con profunda conciencia de su género y sexualidad, sus fábulas plantearon nuevas preguntas desde lo fantástico sin temor al escándalo, porque se apuntaba más alto y más lejos que a las revistas *pulp*. En 1975 Úrsula K. Le Guin exponía el salto temático y de enfoque de esta manera: » El problema que aquí se discute es la cuestión del otro, el ser que es distinto de uno mismo. Ese ser puede diferir de uno mismo en el sexo, en sus ingresos anuales, en su modo de hablar, de vestirse y actuar, en el color de su piel o en el número de piernas y cabezas que posea. En otras palabras, existe el extraño sexual, así como el extraño social, el extraño cultural y, finalmente, el extraño racial.»

Mirando el comportamiento de mi librero dedicado a la CF cubana, tengo que preguntarme entonces: ¿Cómo es que la CF de esta isla permaneció ajena a los cambios de roles sexuales si nacía con una Revolución que hizo realidad la agenda básica soñada del feminismo latinoamericano?

La respuesta es historiográfica, por supuesto. Y así mi venganza tiene continuidad.

La Habana, mayo de 2010.

II. De la CF cubana en el siglo xx y sus infelices especulaciones sobre el género (sexual)

Sin embargo junto a este tipo de CF subsiste otra muy conservadora, en ocasiones incluso reaccionaria y desde luego, patriarcal.

LOLA ROBLES

La primera parte de estas reflexiones terminaba yo con una pregunta: ¿Cómo es que la CF de esta isla permaneció ajena a los cambios de roles sexuales, si nacía con una Revolución que hizo realidad la agenda básica soñada del feminismo latinoamericano?

La respuesta es historiográfica, repito, pero no tan sencilla como «el machismo es parte de la nacionalidad», por eso mi venganza —¿recuerdan quienes me leen que esto es una venganza?— se extenderá un poco, para explorar tres líneas argumentales: 1) el conservadurismo sexual en la CF cubana del siglo xx, 2) la defensa de tales presupuestos patriarcales en la ensayística que intenta su exégesis y 3) el cambio de paradigma hacia un enfoque emancipador de la sexualidad en las producciones narrativas del siglo xxi. Hoy nos encargaremos de la primera línea argumental.

Antes de entrar al análisis de la CF cubana del siglo xx, aclaro que no me refiero a un período de cien años, sino que suscribo el modelo geopolítico del británico Eric Hobsbawm, que define los siglos por coyunturas históricas, dejando al xx con setenta y cuatro años: de 1917 a 1991. Esta última fecha se refiere al derrumbe del socialismo europeo y la desaparición de la Unión Soviética. La tesis puede ser aceptada o no, pero su solo alumbramiento da una idea clara de la magnitud del impacto del colapso euro-oriental.

Me parece que esta visión encaja a la perfección para Cuba, estrechamente ligada en el siglo xx —el cronológico y el histórico— a las tensiones políticas entre los cercanos Estados Unidos de América y la poderosa URSS. La caída del Muro del Berlín y posterior desmerengamiento del Campo Socialista —el neologismo es de Fidel Castro—, significó en verdad una ruptura socioeconómica, política e ideológica mucho más significativa que la conmemoración cronológica del segundo milenio de que el Hijo se hiciera carne para redimirnos y etcétera.

De las influencias de la CF cubana

Hay consenso establecido respecto a los dos grandes referentes que influyeron a la CF de Cuba en el siglo xx: en la primera mitad las revistas *pulp* de los Estados Unidos, a partir de la década del sesenta la CF del campo socialista —especialmente de la URSS. Para comprender las lógicas de los roles sexuales en nuestro objeto de estudio, debemos detenernos un poco en los modelos sexuales de estos movimientos literarios.

Respecto al papel de la mujer en la Edad de Oro de la CF norteamericana, ya hablamos en la primera parte: era generalmente de compañera de los protagonistas masculinos o figura eróticamente perversa. Estas narraciones fueron coherentes con la tradición del género *pulp* definida entre las décadas veinte y treinta, en los que se defendía un modelo de la masculinidad hegemónica asociada a la violencia, el racismo, el sexismoy la homofobia.

En la CF llegada desde Europa Oriental, mientras, se había superado hacía tiempo la «mala costumbre» de reflejar las contradicciones y problemas de la construcción contemporánea de la nueva sociedad; en cambio, se imaginaba un futuro luminoso donde hombres soviéticos —o de una Tierra sovietizada— llevaban la luz del socialismo a las estrellas (Henríquez 2009, Yoss 2008). Como su homóloga norteamericana —como toda literatura—, la CF socialista reflejó los presupuestos socio-culturales de su realidad política. Los gobiernos de corte estalinista que se sucedieron en Europa Oriental, a partir de la Segunda Guerra Mundial, tenían un férreo control de la producción literaria —del otro lado de la Cortina de Hierro el control lo ejercía el mercado. Por lógico deseo de autoconservación, al poder no le interesaba ser cuestionado desde sus prensas, así que se impuso la expresión argumental de una lógica triunfalista que complicaba bastante la creación de conflictos interpersonales.

Nada de pesimismo social o ecológico, de protagonistas con dudas o problemas existenciales indignos de la moral socialista, ni tampoco de extraterrestres agresivos, por favor... si alguno parece atacar, debe ser por un error o sim-

ples problemas de incomunicación (...) ¿Conflictos? Sí, si no quedaba más remedio... pero en todo caso entre buenos y mejores, entre los científicos teóricos y los prácticos (...) o cuando más entre el humano y las Inteligencias Artificiales que ha creado (...) Pero al final, los mejores DEBÍAN triunfar sobre los buenos, los malos resultaban castigados, y todos de nuevo en paz y armonía. O más o menos... (Yoss 2008: 66)

Se imaginarán que en este ambiente era difícil cuestionar la naturaleza de la sexualidad. Las relaciones entre los hombres y las mujeres de estos relatos son, por lo mismo, profundamente conservadoras, en lo que respecta a las relaciones de poder —los hombres son jefes o creadores, las mujeres investigadoras talentosas y/o asistentas—, el cortejo y el ordenamiento de las parejas —todos sabían que el divorcio y la homosexualidad eran problemas burgueses— o la vida sexual que en la mayor parte de los casos no existe, pues el tiempo se ocupa en la investigación y la lucha contra los rezagos del capitalismo, a menos que vivas el drama de ser Dios y te enamores de una mujer del medioevo.

En términos de referencias desde el exterior, entonces, Cuba salta del misógino *pulp* de la Guerra Fría al aséptico y asexual futuro luminoso del socialismo mundial. El giro temático de la CF occidental de los años 60, donde impacta fuertemente la crítica social articulada desde el feminismo, llegará de modo muy escaso, pues las editoriales cubanas no dan espacio a tales títulos y lo que se importa viene de un ambiente político donde el cuestionamiento del patriarcado es visto con malos ojos.

Para exponer el resultado de esas influencias en Cuba, voy a tomar a varios autores de lo que podríamos llamar el canon nacional: Miguel Collazo (1936-1999), Arnaldo Correa (1936), Agustín de Rojas (1949), F. Mond (1949), Bruno Henríquez (1947) y Julián Pérez (1950). Estos hombres pertenecen a momentos distintos de la CF cubana: Collazo y Correa son de la etapa pionera (1969-1979), los otros cuatro de la década del ochenta, caracterizada por el apoyo al género de los premios David y Juventud Técnica y el florecimiento de los talleres literarios (Román 2005, Yoss 2008).

Para que nadie diga que me saco los ejemplos de debajo de la falda, los relatos cortos cuentan con el aval del ubicuo Yoss, quien los incluyó en la antología *Crónicas del mañana. 50 años de cuentos cubanos de ciencia ficción*, y las citas textuales se referirán a esta edición. La elección de las dos novelas si es enteramente responsabilidad mía. En todos los casos se refieren los datos de la primera edición, pues el orden cronológico me parece importante para la comprensión de cómo evoluciona el tema. En estas narraciones hay mucho del asombroso conservadurismo sexual de la CF cubana del siglo XX, al mismo tiempo que asoman, tímidos, los cambios que impuso en la vida de Cuba la revolución de 1959.

Pasemos a los análisis:

1966 ¿A las saturnianas les gustan los tipos duros?

«El orate andrajoso» es un fragmento de *El libro fantástico de Oaj*, de Miguel Collazo. Yoss lo incorporó a la antología *Crónicas del mañana* (pp. 24-33) para no dejar fuera a este decano

de la CF cubana. Como narración funciona bien, ya que las características de los personajes y sus tensiones están resueltas con brevedad y eficacia. Como en un buen cuento, además, nos quedamos con la sensación de que hay mucho —todo un iceberg— debajo de las breves pinceladas con que se resume la historia.

En una perspectiva de género, «El orate andrajoso» expresa un modo de pensar a las mujeres que pasa de ellas mismas: el personaje que genera el conflicto, la antropóloga saturniana Yarno ó, es constantemente referida por los varones que protagonizan la trama. El conflicto se construye a partir de la perspectiva contrapuesta entre Orlandito, guapo y semianalfabeto, y Orate, culto y viejo.

Orlandito, desde una masculinidad hegemónica que valora la promiscuidad, defiende su derecho al romance con Yarno o recalando su carácter femenino, de objeto sexual: «¡Bueno, caballeros!, ¿qué es lo que pasa? ¿Es una jeba, no? Qué importa que sea roja o que sea verde o que sea amarilla. Yo las he tenido de todos los colores y formas.» (p. 30)

El Orate se le enfrenta porque no concibe la posibilidad de que una mujer culta vea algún atractivo en un delincuente común: «¿Su mujer? (...) ¡Son seres superiores! ¿Y usted dice que ella... que ella y usted...? ¡No! (...) Eso es una infame calumnia. Una criatura sublime no puede... ¡No!» (p. 32).

Pero leamos con atención. Ni Orlandito ni el Orate se refieren a las opiniones de Yarno ó, a sus intereses. Ambos asumen a la extraterrestre como proyección de sus imaginarios de la mujer. Orlandito ve en ella la encarnación del eterno femenino, que en este caso trasciende los planetas. El Orate imagina cierta espiri-

tualidad consustancial a una cultura tecnológicamente superior que tiene que haber superado su fascinación sensual por los donjuanes como Orlando.

La resolución del conflicto llega con la aparición física de Yarno ó, la cual rompe con los esquemas de uno y otro hombre. Escapa del guión mental de Orlando porque no es dócil ni obediente. Pero, al mismo tiempo, se defiende del intento de golpe de su efímero marido, rompe con lo imaginado por el Orate: Yarno ó responde a la violencia con violencia, de modo nada sublime —a menos que consideremos los recursos telequinéticos que despliega.

En este relato están entonces, en embrión, dos de los problemas para el abordaje de los conflictos de género en la CF: la dificultad para valorar los intereses de seres de otros mundos y construir relaciones interpersonales y los violentos malentendidos que puede generar otra construcción de los roles de género.

1969. Si ellas no paren, es que la tecnología fue demasiado lejos

Aparecido en la antología *Cuentos de ciencia ficción* que organizara Oscar Hurtado, este relato de Arnaldo Correa es calificado por Yoss como «traviesa fábula futurista». La inclusión de «Retroceso» en *Crónicas del mañana* (pp. 56-63) es feliz para mis fines investigativos, ya que de nuevo unas pocas cuartillas rebelan abundantes detalles sobre heteronormatividad y patriarcalismo incorporados a fondo.

El grueso del relato transcurre en el mismo tiempo y lugar: la MCXIV sesión de la Asamblea de Gobierno Universal. Allí tres delegados debaten y someten a votación la nueva línea de desarrollo de la especie humana. El conflicto que deben resolver las treinta mil millones de almas reunidas en asamblea —merced a la transmisión de datos en tiempo real—, se refiere a los elementos tecnológicos recientemente incorporados que ponen en solfa la naturaleza de la especie humana. La situación no podría ser más divertida para Donna Haraway, pero de eso hablaremos luego.

Primero deseo llamar la atención sobre el modo en que Correa describe la sesión, los asambleístas y el estilo de vida de la sociedad. Sírvanme las palabras del mismo autor: «Mientras no se iniciaba la sesión los espectadores enfocaban el selector sobre algún delegado o delegada y, de esa forma, podían hasta oír sus conversaciones. Las mujeres prestaban especial atención al vestuario de las delegadas. [...] Su cabeza [la de Plinio] tenía un brillo mate, señal de varonil descuido.» p. 57

La descripción de los intereses específicos de cada sexo, no puede ser más elocuente: las mujeres; aún cuando tienen representación en el gobierno, en realidad solo se fijan en la ropa de sus pares. Para los hombres, las pautas de la masculinidad siguen criterios que valoran la resistencia al arreglo personal. En fin, la especie se extendió por cuatro planetas y nueve satélites para no cambiar nada.

Los protagonistas del relato son tres hombres que por turno exponen, rebaten y defienden la propuesta del «desarrollo en retroceso» para conjurar un destino definitivamente dependiente de las máquinas. El proponente es Plinio Catón, de for-

midable elocuencia y polémicas opiniones (p. 57), la discusión corre por Xestronio Xestor, filósofo creador de algunas de las ecuaciones fundamentales de la filosofía moderna (p. 58) y la defensa de la moción la concede Plinio a Saturnio Palladio, gran macrobiólogo, joven y de elegante prestancia (p. 60).

Para Plinio Catón y su facción «Hemos llegado a una terrible alternativa»: seguir avanzando hacia la dependencia de la tecnología o regresar a potenciar los atributos físicos de la especie: el «desarrollo en retroceso» (pp. 57-58). En un discurso de varias horas, el político enumera las comodidades de la modernidad que implican peligrosas dependencias, pero —y es un pero importante— Correa salva el ritmo al resumir esta argumentación mediante la elipsis. Solo tenemos dos argumentos de los muchos expuestos por Plinio: la atrofia muscular en las extremidades por falta de uso (23.7 % menos fuertes que 700 años atrás) y la tecnologización de los procesos de reproducción y lactancia.

Aquí es donde la elipsis deja ver lo que Eduardo Heras León llama «la oreja peluda del escritor»: si Correa resume el discurso de su protagonista con estos dos elementos es porque los considera capitales. Y si dedica apenas tres oraciones al peligro de los cohetes transportadores, pero un largo párrafo a las implicaciones bioéticas de una matriz mecánica, entonces está claro qué es lo que horroriza a Plinio, a Saturnio y al autor: el cambio radical en los roles reproductivos... en beneficio de las mujeres.

Las mujeres perdieron todo vestigio de los antiguos senos hace mil años, por atrofia debido a la falta de uso y ahora,

con el nuevo invento de la matriz mecánica, es loable pensar que en mil o dos mil quinientos años pierdan la facultad de procrear por sí solas. Este horrible aparato del cual hablo, recibe un óvulo femenino que es fecundado por un espermatozoide presexado y seleccionado. Así, el llamado hijo de esta pareja reúne casi todas las características deseadas por los «progenitores», evitándose además los inconvenientes de la gestación y el parto. (p. 58)

En resumen: hemos llegado muy lejos porque las mujeres ya no tienen tetas y pronto (dentro de dos mil años) no podrán embarazarse. Todo un escándalo. De ahí en adelante la lógica patriarcal del autor se expresa sin limitaciones:

- 1) Las mujeres no tienen voz: ya mencioné que los tres personajes son hombres, cuando este asunto de perder la capacidad de gestación interesa —digo yo— de modo especial a la mitad femenina de la humanidad.
- 2) No tiene sentido cuestionar los roles sexuales a partir de la tecnología: quienes se expresan a favor o en contra de la idea de esta nueva técnica y su impacto, no consideran necesario poner en la balanza que esta «victoria de la ciencia» tendría implicaciones sociales emancipadoras: liberar a la mitad de la humanidad de una carga que limita sus aportes al desarrollo general de la sociedad.
- 3) El verdadero objetivo de la humanidad es la preservación de la especie: por lo que no podemos arriesgarnos a experimentos que pongan en peligro la autonomía repro-

ductiva, aunque esos experimentos signifiquen ventajas netas para la mitad de la población.

Por último, Saturnio Palladio —el segundo alter ego del autor— confiesa una fe en el esencialismo biológico que no pude menos que hermanarse a la lógica tecno-patriarcal expuesta por su correligionario Plinio: «vamos intelectual y físicamente a algo que no es el hombre, algo monstruoso y deformé: animal-máquina o máquina-animal, pero no hombre» (p. 62). Al llegar a este punto de la lectura, por supuesto, no pude sino recordar a Donna Haraway, su *Manifiesto Cyborg* (1985), y la apuesta por un futuro tecnologizado donde las identidades se deslicen merced de cuerpos híbridos entre máquina y organismo. Sobre el impacto de esta idea en la narrativa cubana del siglo XXI, se reflexiona en la parte IV de este ensayo.

En resumen: el destino en retroceso votado por unanimidad porque «una cierta raíz animal» hizo comprender a todos los seres inteligentes del universo (?) del peligro que se cernía sobre la especie —por culpa de la matriz mecánica— (p. 62), será muy satisfactorio y divertido para los hombres, pero no es coherente.

1983. *Las feministas son extraterrestres*

Julián Pérez publicó «Luisa», en la antología *Juegos planetarios*. Cinco años más tarde en su recopilación personal *El elegido. La breve historia* (páginas 163 a la 174 en *Crónicas del mañana*) deviene excelente especulación acerca de las limitaciones que la cultura impone a la relación entre los amantes, en este caso personas de distintos planetas.

Como bien señala Yoss, el argumento no puede ser más clásico: chico encuentra chica, amor aplastante, chica con secreto terrible. Pero el autor aprovecha las diferencias culturales entre Luisa y Joaquín, para explorar las lógicas patriarcales en las relaciones amorosas. No tengo idea de si el autor estaba familiarizado con los debates del feminismo sobre el concepto del «amor romántico», y su uso para el control de la sexualidad femenina —la tesis es que andar buscando al príncipe azul hace a la mujer dependiente del otro para su protección, valoración y sentido vital (Reyes Bravo, 2001: 12)—, pero sin duda Julián Pérez podía percibir las tensiones acumuladas entre los hombres y las mujeres que llegaban a la adulterez en la década del ochenta en Cuba. El conflicto que generan los nuevos modelos de feminidad que se formulan al calor de la entrada de las mujeres al espacio público, y la resistencia de los hombres, empeñados en mantener sus posiciones de superioridad. Estas diferencias se expresan a través de la metáfora de una mujer que llega del futuro tecnológico y social, «Imagínate reencarnado en el medioevo» (p. 171) y un hombre de estos tiempos, pero capaz de seguir la voz de su sentido de lo justo, no de lo que le enseñaron como verdad (p. 165).

Tras la primera lectura, llama la atención que la mayor parte del relato transcurre en el debate sobre la naturaleza de la relación amorosa y el deber-ser del género femenino. Los argumentos del patriarcado más rancio, el feminismo emancipador y el sexismó solapado se alternan dando profundidad al conflicto que significa para Joaquín amar a Luisa... sin cambiarla. El giro dramático radica en que ella sí cambia.

La prosa de Julián Pérez nos conduce, con habilidad, de la felicidad absoluta a la tensión y el miedo y de ahí, a un desenlace previsible —para personas familiarizadas con la CF—, pero no menos eficaz: Luisa no es de este mundo y su amor por Joaquín, por la especie humana, le ha hecho perder la capacidad para permanecer en el planeta. ¿Irónico? Sin duda, pero la argumentación es sólida.

El autor opta por recordarnos que el amor no cambia solo a la persona más «atrasada», sino también a la más «adelantada». Con la ventaja que implica narrar en primera persona, Julián Pérez ha desviado la atención hacia la evolución de Joaquín sin dejar ver que Luisa también cambiaba. Construye así, con igual maestría, el ambiente de asombro y felicidad en la primera parte y el desconcierto agarofóbico de la segunda. Mientras, Luisa permanece como una incógnita, intentar comprenderla es uno de los resortes para la progresión dramática de la historia: «Con plena capacidad de mis facultades mentales, yo hubiera podido resistir el rayo. Pero no tuve en cuenta los instintos: el afán de posesión, los celos, el temor de perder al ser amado... Me hice demasiado humana, perdí parte de mi poder.» (p. 172)

Repite que la solución no carece de ironía y confirma la profundidad psicológica del autor. Luisa no puede permanecer en la Tierra porque se ha hecho humana, porque ha involucionado —metafóricamente— y ya no puede controlar la tecnología de su planeta de origen. Leyendo el asunto en clave de teoría de género, su involución no se concreta en hacer concesiones al machismo, sino en una educación sentimental que incorporó el deseo de posesión y control consustanciales al concepto del amor romántico de nuestra cultura.

Nada, que las feministas pueden enamorarse de neandertales, pero esos amores no tienen un final feliz.

1985. Ella es más fuerte de lo que los hombres imaginan

Con *Una leyenda del futuro*, Agustín de Rojas publica la continuación de *Espiral* (1980), saga que deviene trilogía con *El año 200* (1990).

Una leyenda del futuro, no escapa a la actitud hegemónica y triunfalista de la CF soviética de la cual se nutre. Se reconocen sus huellas por tres de los elementos fundamentales de la trama: el cambio en las conciencias de los personajes; el progreso en algunos aspectos tecnológicos —atención, se avanzó en los viajes, pero no en las telecomunicaciones, y eso es muy importante en una de las peripecias de Gema— y la situación geopolítica internacional —todo el planeta está alineado con la Federación (comunista) o con el Imperio (capitalista), tensión que se resolverá algunas décadas después con la rendición (¿!?) del último. Coincido con Anabel Enríquez Piñeiro en que «esto lastra sensiblemente la veracidad artística, quizás evitable con otra datación» (s/a), ya que la trama se ubica en la tercera década del siglo XXI.

La línea argumental principal es casi arquetípica de la CF hard: una nave espacial choca con un asteroide, el impacto mata a tres de los seis exploradores y destruye el centro de integración lógica del ordenador central. Ninguno de los sobrevivientes —el jefe de grupo Isanusi, la fisióloga Gema y el psico-sociólogo Thondup— tiene una esperanza de vida de más que pocas semanas. La historia se desarrolla en la medida que se

agotan los recursos para que la *Sviatagor* llegue a la Tierra, con saltos temporales bien dosificados sale a flote la historia que comparte la tripulación, la naturaleza de esta férrea unión que les hace tan fuertes como equipo y tan frágiles como individuos (pp. 109-111). Aunque no hay rencores ni dobleces entre ellos, ya que para Rojas «los personajes son proyecciones de sociedades paradigmáticas, de altos valores humanos y eficaz integración colectiva» (Enríquez Piñeiro s/a), sí existe una tensión soterrada que aleja a Thondup de Gema y conducirá al cabo al enfrentamiento.

Lo que me interesa señalar de *Una leyenda del futuro* es el extraño juego de fortalezas psicológicas que establecen los sobrevivientes de la expedición a Titán. El foco descriptivo de Rojas explora, con habilidad, la conciencia y los sentimientos, la lucha de los tres personajes por mantener su humanidad, por reconstruir esa estabilidad de la cual gozaban como grupo, antes de morir. Sin embargo, cada personaje cuenta con una limitación específica que complica tan sano deseo: Isanusi pierde la movilidad y percepciones sensoriales, está inválido y la necrosis amenaza su sistema nervioso central; Gema ha sido despojada de toda capacidad sentimental para evitar que su depresión comprometa su labor como navegante de la nave; y Thondup es víctima de alucinaciones crecientes.

Es entre la fisióloga Gema y el psicosociólogo Thondup que se centra la tensión dramática de la narración, pues Isanusi —como jefe, como persona convaleciente y finalmente como cyborg omnisciente dentro de la nave— es más un consejero, un testigo de los enfrentamientos entre su esposa y su amigo. En las primeras páginas parece que la relación de poder está

clara: Thondup es uno de los miembros del equipo al que se le consideró en la Tierra capaz de soportar las pérdidas. Es por ello que asume la responsabilidad de «desinhibir» a Gema en cuanto ve los primeros signos de histeria (p. 30), y la deja convertida en una versión orgánica del Cibercerebro Proteo II, con el objetivo de hallar un modo para que la *Sviatagor* llegue a puerto (p. 65). El enfrentamiento surge de la oposición entre el objetivo de Gema —alentado por Isanusi— de recuperar su sensibilidad e integrarla a esta nueva personalidad y la seguridad de Thondup de que eso es imposible. Al mismo tiempo, el hombre muestra una creciente inestabilidad psicológica con la cual Gema debe lidiar. Eventualmente, la pérdida total de anclaje conduce a la disyuntiva de matarle o dejar que destruya la nave y la posibilidad de sobrevivencia de Isanusi.

En los elementos que Rojas argumenta para dividir al grupo entre personas «estables» y personas «inhibidas», hay inconsistencias que dejan en claro el sesgo de ese equipo de computadoras y psicosociólogos al que se refiere varias veces la narración. Gema es juzgada «inestable» por las psicosimulaciones, a pesar de que su historia personal ilustra una precoz capacidad de tomar decisiones de ruptura y llevarlas adelante. En cambio, Thondup, hombre de prejuicios sexuales y sociales acusados, es declarado apto para decidir cuándo deshumanizar a los otros integrantes del equipo. Ya sea porque el autor desea exponer como tesis la capacidad humana de ser irredimiblemente sentimentales o porque no supo enmascarar mejor esa costura de la trama —lo cierto es que sin eso la novela se queda sin conflicto—, el caso es que Gema demuestra que su fortaleza espiritual es mayor de lo que sus mentores calcularon. El

enfrentamiento dentro de la nave es también —y mucho— un enfrentamiento entre géneros, en el sentido de que Thondup subestima todo el tiempo las capacidades de su compañera para procesar información, proponer soluciones para el regreso a la Tierra o integrar armónicamente su antiguo Yo-sentimental con el Yo-desinhibido. Y Thondup actúa de esa manera porque subvalora las capacidades intelectuales de Gema para superar las barreras de su propia mente.

Una de las lecturas posibles, entonces, es que los recursos físicos, intelectuales y psicológicos de una mujer no deben ser subestimados: al final resulta que esta es la historia de cómo Gema salva a Isanusi de morir en la *Sviatagor*, haciéndolo, de paso, casi inmortal.

1988. Misoginia y homofobia son las claves para hacernos reír

F. Mond publicó en 1988 *Krónicas koradianas*, historia sobre las relaciones entre los planetas Korad y Tierra. Vale aclarar que *Krónicas...* es parte de una saga que ubica sus peripecias en un universo paralelo al nuestro, donde el desarrollo social de la Tierra es sistemáticamente influido por los habitantes de Korad, planeta que «ocupa la misma órbita y cuenta con igual masa y con igual velocidad traslatoria y con igual rotación que la Tierra; empero, se halla en el punto opuesto de la elipse terrestre, con el Sol siempre de por medio» (pp. 331-332). En distintos momentos de la misma línea temporal se ubican sus novelas *Con perdón de los terrícolas* (1979), *¿Dónde está mi Habana?* (1980), *Cecilia después o ¿Por qué la Tierra?* (1983) y *Vida, pasión y suerte* (1999).

En el caso específico de *Krónicas Koradianas*, la acción transcurre a partir de 1996, y recorre los cuatro viajes de prueba para un nuevo sistema de navegación espacial basado en la antigravitación. Las intrigas del consorcio militar industrial, el robo de ideas entre los investigadores asalariados y las pugnas entre potencias mundiales, sirven de trasfondo para el desarrollo de una historia que ridiculiza, por turno, a cuatro mitos icónicos del mundo occidental: *La guerra de las galaxias*, *Las tribulaciones del joven Werther*, la *Divina Comedia* y las aventuras de James Bond. La voluntad burlesca del relato implica que la lectura depare «una constante incongruencia, en la que apenas ningún personaje o situación tienen trazos de la más mínima seriedad o verosimilitud» (Toledano s/a).

Los resortes humorísticos de Mond se apoyan en el absurdo y la parodia cultural, pero especialmente en la exposición de las experiencias e intereses sexuales de los personajes: de los cuatro astronautas, tres viven aventuras eróticas que cumplen sus más aberradas fantasías. El ambiente de violencia sexual normalizada que se incorpora en las descripciones lleva al lector a asumir que todas las mujeres de la trama han sido violadas al menos una vez. Por último, la entrada de las asociaciones LGBTI al ruedo político, es tomada como prueba suprema de la «decadencia» de la sociedad capitalista.

Yo no tengo nada en contra de que la narrativa explore las fantasías eróticas de los personajes, en todo caso estoy a favor. Sin embargo, me parece profundamente desagradable que las mujeres sean retratadas como un montón de ninfómanas, que saltan por encima de obligaciones sociales o políticas; y todo ello sin que el autor invierta una línea para hacer notar que eso

no es edificante, ni existe fuera de las fantasías machistas de los personajes —cosa que sí hace para descubrir los dobleces morales de los hombres.

El indicador más elocuente de que la toma de posición con respecto a las mujeres no incluye una crítica implícita, está en la construcción de los títulos de los capítulos. De «Un mundo feliz o casi» pasamos a «La Perra de las Galaxias», para que no queden dudas de la talla moral de la Princesa Lejía. El colmo es la descripción de la agente Vinka Novalenko: «Profesión: ¿usted es bobo o comemierda? (...) Una mujer así nada más puede dedicarse a vivir pensionada en los mejores hoteles de las grandes capitales» (pp. 303-304). Vamos, que según Mond, las mujeres bellas, por lógica elemental, se dedican a la prostitución de alto nivel. Pues qué alegría.

La violencia sexual contra las mujeres es, en efecto, un mal que afecta a muchos países —está estrechamente imbricado con el patriarcado—, y acaso sea legítimo utilizarlo como índice de lo podrido de un sistema social, pero de nuevo lo importante es el modo en que se asume la referencia. Mond incorpora la violación como experiencia normal del paso por la pubertad para las mujeres de los Estados Sumidos. No debemos olvidar que al naturalizar una discriminación o una práctica violenta la estamos, de hecho, apoyando. Por tanto, Mond apoya la violencia sexual cuando su narración, no establece distancia crítica respecto a las violaciones de Miss Kitty (p. 15) y Jane Pity (pp. 124-126). Y la invoca porque debería esperarse de un autor que tanto cuida de hacer explícito su punto de vista en temas mucho más frívolos, como la garantía de los productos Hitachi.

Respecto a la participación de las personas LGBTI en la lucha política. Las reflexiones del presidente Timothy Thorpe sobre la conveniencia de cumplir o no sus promesas de campaña a las organizaciones gays, podrían pasar como muestra de la hipocresía de la clase política: «No quería imaginar la reacción que provocaría la aprobación de la ley que debía presentar en ambas cámaras para... legitimar las uniones entre..., entre esos... ¡Maricas! (...) La «Ley Rosadita», como le decían los opositores» (p. 42) y más adelante «Un mandatario de la Unión, el país más poderoso del lado de acá, no podía tener compromisos de esa índole» (p. 43). Pero la «oreja peluda» del autor revela la auténtica homofobia en el momento que describe al lobby gay y las consideraciones seudosociológicas que le despierta el movimiento: «¿Se habría vuelto loca toda aquella sociedad? No. Pero..., del treinta por ciento de los electores que le habían dado sus votos... ¡El noventa y seis era homosexual! Las plumas lo habían elevado al poder.» (p. 43)

Al cabo, entonces, el humor de F. Mond no supera los burdos resortes de la lógica patriarcal que degrada todo comportamiento disidente de la «lógica» relación de poder entre hombres y mujeres, entre personas heterosexuales y LGBT.

Si se supone que el humor enseña a través de la risa, no me gustan estas enseñanzas.

1989. No hay modo de hacer todo lo que hace una mujer

En la revista *Juventud Técnica* 262 (septiembre de 1989), se presentó el relato de Bruno Henríquez «Sólo Marta». De corte

intimista, esta es una de las más logradas piezas de Henríquez, nombre imprescindible de la CF contemporánea nacional.

El argumento se enfoca en el impacto social de los adelantos técnicos: el narrador presta, sin ningún cuidado, a su amiga Marta un multiplicador dimensional porque ella tiene que hacer más de cuatro cosas al mismo tiempo y... felizmente la base técnica de semejante artefacto es obviada, en su lugar, Henríquez alcanza la eficacia dramática con el cuidado relato de las peripecias de cada versión de su amiga. Y es en este recuento que se revela un trasfondo de clara denuncia feminista.

Una de las muchas razones para validar el feminismo contemporáneo, es que la igualdad «formal» con los hombres fue, en la mayoría de los casos, una trampa para mantener intactas las lógicas del sistema patriarcal. Las mujeres votamos, estudiámos, ganamos dinero, heredamos, dirigimos empresas o viajamos al cosmos, pero todo eso es además de ser lo que «siempre hemos sido», o sea, madres, sirvientas, cuidadoras de enferm@s, ancian@s o niñ@s, y objetos del deseo sexual por los cuales compiten los hombres. De este modo, las mujeres, para ejercer nuestro derecho a la ciudadanía plena —en versión occidental eso es tener propiedades y opinar en política—, debemos enfrentar la doble jornada: una en el espacio público, donde somos teóricamente iguales que los varones, otra en el espacio privado, donde estamos supeditadas a los varones, a su cuidado, protección, etc. Comoquiera que la mayoría de los hombres no han sido forzados a ejercer roles en el sentido contrario, al cabo corremos la misma distancia con doble carga ¿de qué manera alcanzar entonces el éxito?

Este drama se acentúa en sociedades como la cubana, donde la vida cotidiana incorpora a cada habitante una jornada más: la de participación social. Esa esquizofrenia de jornadas superpuestas —cada una con su propio sistema de valores y exigencias socialmente pautadas— destruye la autoestima y hace casi imposible detenerse a pensar sobre el sentido de la vida.

Bruno expone esta odisea de mujeres sobrecargadas y amargadas —sobre el que se han vertido ríos de tinta académica y se han hecho millares de encuestas, proyectos comunitarios y políticas públicas—, y lo soluciona con sencillez inusitada. En la línea de la mejor CFFem, distorsiona la realidad para que reconozcamos su terrible naturaleza: cuando las esferas de la vida de Marta colisionan, sólo multiplicándose a sí misma por cinco tendrá tiempo para hacer felices a sus familiares y a sí misma.

Obsérvese que cuatro de las Martas se dedican a cubrir los campos de acción femenina tradicional y aquellos que la sociedad contemporánea confía a las mujeres «liberadas» para que ejerçiten sus «derechos». En la misma noche ella tiene que asistir a una reunión de naturaleza no especificada que durará seis horas (política), visitar a su madre anciana y a su tía hospitalizada (cuidado de la familia), hacer las compras y limpiar la casa (trabajo doméstico) e ir al cabaret con su esposo (satisfacción sexual del hombre). La quinta Marta, generada por error del inventor, se dedicará al inaudito placer de ser «completamente libre de ir a donde le viniera en ganas hasta las doce de la noche» (p. 88).

Esta Marta V es el elemento más elocuente del extremo de enajenación al que puede llevar la vida cotidiana de las mujeres. La Marta «libre» está desorientada porque no tiene un progra-

ma, un orden que seguir. Lo que en clave de género podría formularse como que ha perdido la capacidad para el autocuidado. Marta V simplemente sale a caminar sin rumbo por la ciudad «a buscar una fuga a las tensiones acumuladas». Como Marta II, la V es atrapada por la nostalgia, pero no en función de la comunión espiritual con otras mujeres de su familia, sino por sí y para sí.

De todos modos, el final obligado de la multiplicidad —a las doce de la noche, como en un buen cuento de hadas— implica también la imposibilidad de apostar por soluciones como la duplicación espacio-temporal para resolver los problemas de la doble —o cuádruple— jornada.

En este caso la CF advierte que la solución no es técnica, sino social.

Conclusiones

En los ejemplos citados, el diapasón se mueve de la más rancia misoginia a la intuitiva exploración de los problemas del género social y sus posibles soluciones, dentro del marco lógico de la CF. Nótese que no hay una línea evolutiva coherente, sino acercamientos erráticos a los temas centrales de la CFFem: la tecnología y el papel social de la mujer, la relación amorosa inter-especies, el cambio en los paradigmas de relaciones sexoeróticas y afectivas desde las perspectivas muy personales de los autores analizados. Los enfoques, por lo mismo, oscilan entre el más rancio patriarcalismo y la ingeniosa solución de los conflictos relativos al género, aunque esos finales no siempre sean felices. Por tanto, los autores del canon cienciaficcionario cubano del siglo xx confirman las palabras de Lola Robles:

La ciencia ficción puede ser un género de gran calidad literaria y con un potencial enormemente subversivo: por su inquietud y su capacidad de imaginar, especular sobre un futuro distinto, lo que la hace rebelde, radical, crítica, inadaptada. Sin embargo junto a este tipo de CF subsiste otra muy conservadora, en ocasiones incluso reaccionaria, y desde luego, patriarcal. No hay que olvidarlo, aunque asombe que, en algunos casos, el arte y la literatura, en vez de ir por delante de la sociedad, le vayan a la zaga y admitan casi a regañadientes, como las leyes, y por intereses de éxito, sus avances. (2006)

Pero deseo recordar a quienes me leen, que esta producción narrativa no existe sola, sino que dialoga con un discurso teórico que ejercita la exégesis, contextualización y crítica de la ciencia ficción escrita en la isla. Aunque de existencia agónica, la mayor parte del tiempo esa crítica está encarnada en prólogos de libros u artículos promocionales, e implícita en los criterios para conformar antologías y otorgar premios literarios. La crítica de CF cubana ejercida por plumas del patio respiró con mayor soltura a partir de la aparición del *Guaicán Literario* y otros fanzines en formato digital, lo cual ayudó a que el ejercicio ensayístico adquiriera sentido, en especial por las posibilidades de profesionalización que abriera el *Guaicán* a partir de 2001.

La tercera parte de mi venganza será, entonces, una crítica de la razón crítica.**

** Este último objetivo está pendiente, por el momento. La tercera parte de «En busca de Estraven» se concentra en un problema que me parecía

(La Habana, julio de 2010).

III. Homofobia, feminismo y (homo)sexualidades en la ciencia ficción cubana del siglo XXI

And what would the universe be like with people like you in it?

Not as rumors and as something dimly seen in the distance, but as neighbors. Already we have begun to question our own history and our own ideas of right and wrong.

ELEANOR ARNANSON, *Ring of Swords*, 1995.

1. Las reglas del juego

Antecedentes

Este texto es continuidad temática y metodológica de materiales que redacté bajo el influjo de Ursula K. Leguin y Sandra Álvarez, a propósito de la posibilidad de ejercitar la epistemología feminista en la ciencia ficción cubana —en lo adelante CFC. Por la extensión de los temas cubiertos, la primera y segunda parte de «En busca de Estraven» fueron publicadas entre julio y agosto de 2010 en Cubaliteraria.cu. Más tarde sinteticé y fundí las referencias para un solo artículo en el fanzine *Cuenta Regresiva*. Hasta inicios del 2014 no se publicaron suficientes títulos

más urgente: el análisis de la producción de CF más reciente en Cuba. (N. de la A.)

como para ejemplificar con claridad las tesis allí expuestas en la CFC actual.

Metodología

Aquí se aplica la «hermenéutica de la sospecha» —término de Beatriz Suárez Briones— para llamar la atención sobre las lógicas de la subordinación entre géneros y orientaciones sexuales. Comoquiera que la CF «destruye nuestra propia y cómoda sociedad. No trata con la restauración del orden, sino con el cambio, e idealmente con el cambio continuo» (Asimov 2002: 1163), no es descabellado preocuparse por el modo en que se ve en ella la sexualidad. Eso es la crítica: denunciar la discriminación donde aparezca, y llamar la atención sobre aportes emancipadores.

Esto no es novedad: la razón de existir de la crítica feminista es llamar la atención sobre el prejuicio contra lo femenino, o el uso de puntos de vista estereotipados sobre ellas, sean autoras o personajes. Ya que la producción del discurso, crítico o ficcional, está marcada por la ideología de género (Suárez Briones 1997:5), es nuestra tarea denunciar el uso de valores androcéntricos para marginar (González Pagés 2006: 1, Suárez Briones 1997: 6-7).

Otra impugnación podría ser por el material utilizado: literatura CFC. La academia cubana se niega a reconocer la naturaleza de la literatura fantástica como un producto cultural respetable (Yoss 2012a: 105). En el caso de la CF, esta negativa es ridícula: no se puede entender el siglo xx sin considerar el impacto social del género y su capacidad para mirarnos —en

los retos éticos, bélicos, raciales, bioéticos—, ya que somos una especie tecnológica.

Más aún, amparada en la patética diferencia entre alta y baja cultura, muchas personas descartan la posibilidad de que la CF merezca crítica literaria «La CF, dirán, es una forma de paraliteratura o de literatura pop. Intrínsecamente vulgar, en el mejor de los casos burdamente vigorosa, e ingenuamente inventiva» (Pringle 2002: 1234-1235). A ese argumento respondo: ¿en qué torre de cristal, apartados de las presiones de empresarios y público, escribieron Shakespeare y Balzac? Lo pop —la escritura que responde a la demanda temática del vulgo— no es nuevo, nos dejó el Teatro Isabelino. La dependencia material del poder para la adquisición de condiciones materiales que permitieran la creación, tampoco, eso era el mecenazgo.

Desdeñar lo que no se comprende, disfrazar la ignorancia con supuestas exigencias de calidad tampoco es novedad. Guste o no a quienes diseñan los planes de estudio, «Como género literario plenamente cumplido, la CF tiene su propio repertorio de funciones, convenciones y recursos. Muchos de ellos son sumamente interesantes y pudieran resultar de lo más revelador para la historia y la teoría literaria en general» (Suvin 2002: 1265).

Campo de estudio

Aquí se presentan catorce textos publicados en Cuba, por siete personas que entraron al campo literario después de la Caída del Muro de Berlín —lo que equivale a estar dentro del Siglo XXI histórico, de acuerdo con Hobsbawm (1998). Dentro de la

crítica de CFC, el último cuarto de siglo se ve de dos maneras diferentes.

Para Yoss, en 1990 se abre la tercera etapa estilística de la CFC (2008: 215-222 y 2012a: 73-80). La caracteriza su diversidad: «La joven guardia, a caballo entre la *space opera*, el humor y el ciberpunk, sin creer en corsés ideológicos, decidida a hacer pensar y reflexionar sobre las problemáticas actuales y futuras, y cada vez más preocupada por el aspecto literario del género, viene pisando fuerte» (Yoss, 2008: 222).

Para Raúl Aguiar, a la década de 1990 corresponde la tercera etapa del género, relacionada con el taller literario «El negro hueco», y en lo que llevamos del siglo XXI se desarrolla la cuarta etapa, marcada por la formación del grupo Espiral (2005: 5-6).

N. V. Román, autor del único libro de historia de la CFC hasta ahora, usa un criterio cronológico básico y detiene su investigación en 1999 (2005: 213-217), así que no es útil para esta investigación.

Del grupo analizado, el único que publicó antes de 1990 fue Yoss, precisamente con el libro que marca el cierre del siglo XX para la CFC. Los cuentos de su *Timshel*, revelaron el cambio ideológico generalizado, ya que ganó el Premio David de CF 1988, a despecho de su ruptura con el canon soviético al uso, pues en los relatos del estudiante de Biología «apenas si aparecían Cuba o el socialismo como escenario o ideología» (Yoss, 2012a: 73).

El análisis no será cronológico, sino temático: la producción de estas siete personas —que considero imprescindibles en la CFC del período es agrupada, de acuerdo al modo en que se

alinean con diversos modelos de sexualidad, como patriarcales, feministas y queers.

2. Textos de, por y para el Patriarcado

¿Qué es el patriarcado?

Como la palabra se usa tanto, es mejor definir qué significa en el contexto específico de este ensayo. Vamos a dejarlo en que Patriarcado es un sistema de dominación entre los géneros, con la masculinidad en posición dominante y la feminidad como subalterna, que incluye un conjunto de prácticas y creencias que justifican, a través de la naturalización y el esencialismo, las relaciones desiguales entre hombres y mujeres.

Este entramado socio-ideológico se desarrolló, se supone, a partir del surgimiento de la propiedad privada, para controlar la fuerza laboral y capacidad reproductora de las mujeres, en beneficio de los varones. Por lo mismo, una de sus expresiones más importantes e insidiosas es el concepto «rol de género», que define lo que individuos de cada sexo biológico pueden hacer en su sociedad, transformándoles en hombres y mujeres sociales. El patriarcado está naturalizado en nuestra cultura, de modo que toda ruptura con los roles de género socialmente aceptados implica un atentado a la integridad social y la decencia —como el voto femenino, la homosexualidad, o los padres que dejan el empleo para cuidar a sus bebés.

Las creaciones de Vladimir Hernández Pacín y Elaine Vilar Madruga caen de lleno en la defensa de las lógicas patriarcales, ya que sus personajes se aferran a ordenamientos fami-

liares y modelos de educación sentimental que reproducen el patriarcado.

Ciberpunk para super-machos

Vladimir Hernández Pacín (1966, ingeniero) reúne en *Hipernova* varios años de trabajo creativo. El relato más viejo es «Semiótica para lobos», con primera versión en 1991. «Luciérganas», que cierra el volumen, es de 2008. Aunque «El oráculo de Penrose» y «Langosta pálida» no están fechados, su cercanía estilística y continuidad temática con «Emperatriz» (2003) y «Signos de guerra» (2000) les ubican en el primer quinquenio del siglo XXI.

Dividido en tres partes, *Hipernova* dedica sus primeras doscientas páginas al post-ciberpunk (Yoss 2012a: 33), la segunda parte es de *space opera*; y cierra con tres relatos que exploran la evolución post-humana a través de la ingeniería genética o la trascendencia mental. El estilo de escritura permite reconocer la formación técnica del autor, que no deja inconsistencias en sus descripciones de edificios, armas o los efectos corporales de una caída libre. La prosa de Vladimir es irónica y cuidada, poética o feroz según la necesidad.

Casi todos los protagonistas son varones que ejercen con total tranquilidad la violencia física y que justifican la violencia de género —como parte de las prerrogativas que detentan los varones poderosos de este universo. En consonancia, la mayoría de las mujeres se ocupan de tareas secundarias dentro de la trama, o son objetos sexuales. Solo hay tres féminas protagonistas en los nueve relatos de este libro.

La primera es Óníx, de «Semiótica para lobos», trabajadora sexual. Es una mujer empoderada de acuerdo a las lógicas de ese mundo, una depredadora, pero estamos viendo su última noche. Quien ella creía fácil presa —feble burgués en busca de emociones fuertes—, resulta ser un cazador aún más despiadado. La impronta de la crisis de los noventa en Cuba es fácil de reconocer en este —otro más— relato de prostitutas, cuyo toque de horror final parece una advertencia moral del peor tipo.

La segunda es Max, líder en el «peligroso universo de la mercancía ilegal» seducida por el misterioso Kyle. La historia tiene de trasfondo una guerra Humana para contener la invasión de la civilización espacial Langosta. Aunque Max es madura y selectiva, sucumbe desde el primer encuentro al atractivo de este hombre misterioso... para ser traicionada. Es algo incongruente que alguien que lleva veinte años dueña de sí, caiga tan fácil, sin que medie algún tipo de droga o manipulación mental. En «Sueños de interfaz», el autor explica así las incautas acciones de Anna —aunque son coherentes con el personaje—, pero la mafiosa Max no merece tal absolución por sus malas decisiones. Por último, Kyle no es ni siquiera humano, así el honor masculino ante el trabajo sexual queda a salvo.

El único relato que sigue a una mujer exitosa es «Némesis». Paola es una prometedora arquitecta microbiológica que, tras el abandono de su amante Sarah —porque bisexual = infiel—, toma venganza mediante el diseño de un virus xenotrópico «que tuviera como objetivo buscar, infectar y destruir organismos con material cromosómico XY».

En este relato dos inconsistencias científicas se revelan a la primera: presenta a la especie en términos sexuales binarios, pifia biológica que ignora la intersexualidad; y atribuye la violencia social a causas genéticas, no materiales o ideológicas, un sinsentido sociológico e historiográfico. Así, mientras la escritura alcanza cotas innegables de dramatismo en la descripción del genocidio, que avanza sobre hombres, niños y provoca abortos espontáneos, los prejuicios heteronormativos y homofóbicos del autor ondean libremente.

Heteronormativo: Paola basa el criterio de búsqueda y eliminación en un patrón con el que castigará, junto a los causantes de su dolor, a las mujeres transexuales y los hombres homosexuales. No incluirles en el mínimo debate ético que sostiene consigo misma, implica que el imaginario del autor excluye a tales identidades de su sociedad imaginaria. Ahí se revela la lógica del patriarcado heteronormativo, que ignora todo lo que escape del canon del comportamiento sexual «normal».

Homofobia: Hernández Pacín recoge los más enfermizos argumentos sobre la superioridad del amor entre mujeres y los pone en la cabeza de Paola. Al mismo tiempo, deja claro que, en realidad, todo se reduce a «su más íntimo odio hacia esa mitad del género humano». Su prejuicio contra toda expresión sexual no heterosexual está claro en la descripción de la sexualidad de Paola como algo patológico, provocada por algún gen «invertido» y la desigual atención que recibiera de sus padres, además de la残酷 genocida del personaje.

El resto de los cuentos de *Hipernova* expresan la defensa del patriarcado a través de protagonismo masculino, la entronización de la violencia como único medio de sobrevivencia y el

castigo simbólico a las mujeres que se escapan a su natural subordinación. Pero Paola no es una mujer común, y este relato se torna a ratos un panfleto sobre los peligros del lesbianismo. Un cuento sobre el miedo, por lo cualitativamente diferente.

Humanidad al límite del amor

Elaine Vilar Madruga (estudiante de dramaturgia, 1989) explora constantemente la ética de sus personajes. Así son *Al límite de los olivos* (2009), *Promesas de la tierra rota* (2013) y *Salomé* (2013): presentan situaciones dramáticas límites, donde cada individuo debe tomar decisiones de vida o muerte. No me interesa aquí el notable salto de calidad entre el primer libro y los otros dos, sino la coherencia en la ideología de género entre ellos.

Al límite de los olivos, crónica de guerra escrita por una exguerrillera que aprende a vivir sin sus dos piernas. Ella mezcla sus recuerdos con otras voces que describen el combate en distintas zonas de la Reserva, donde la humanidad sobrevive. Los relatos presentan un mundo marcado por luchas, pobreza, retroceso social y pérdida de la memoria cultural.

Los hombres son duros proveedores. La ética austera y resistente de la guerra castiga a quienes dudan, como Amenhor («Al pie de la cama»). En este mundo cruel, que solo premia la dureza, Elaine no concibe mujeres dueñas de sí mismas, todas renuncian a su autonomía y viven —o tratan de vivir— en sintonía con un varón que las valide.

De ese modo piensa Lena, que sigue a Liem a pesar de que viene del futuro y tiene certeza de la derrota: «pero jamás im-

puso su criterio. Lo seguía a él como líder y amante»; y algo similar guía a Atti, que acepta la violación de su hermano como la vía para construir una familia en «A solas». La traición también tiene rostro femenino, pues las divagaciones románticas de Alsion la llevan a caer en manos de las Patrullas y allí revela todo. La educación sentimental de las mujeres de este libro se resume en Elena, que lleva toda la vida esperando a un amante intuido en sueños. Le verá por un instante para confirmar su existencia y dejarlo ir a la lucha. «Te abandono hoy por la humanidad que agoniza. (...) ¿Me esperarás, Elena...?». ¿Qué va a responder ella? «Aguardaré». ¡Claro!

Parece que *Promesas de la tierra rota* es un relato post-apocalíptico. Estructurado a través del viaje formativo de Melkar a lomos de su dragón Sulk —padre, perceptor y amigo—, el relato describe a tres sociedades marcadas por la decadencia: Río Arriba, comunidad de cazadores y agricultores cerca de monte Uzurra; la ciudad numeraria número 1, dedicada a la guerra; y Castarok, antigua base de los dragones y sus pastores.

Una nota aquí: la autora es incapaz de explicar los dragones en lógica CF, necesito llenar esa tremenda pifia. Propongo que los dragones son IAs de base orgánica que permanecen en estado latente dentro de una matriz criogénica, conectada a un banco de memoria común. Este complejo tecnológico —bancos de memoria, fábricas de tejidos, artefactos para monitorear el exterior— está en el interior del monte Uzurra. Como todo en esa Tierra, sus archivos se deterioran por el retroceso tecnológico, de ahí las constantes fallas de Sulk en proveer información y explicarse a sí mismo. Al terminar de educar a sus humanos, los dragones «mueren» sobre la falda del monte Uzurra, son

absorbidos por el «suelo» y suman los conocimientos adquiridos durante la «vida» a la memoria común de la especie.

Queda claro desde el inicio el papel subalterno de las mujeres, educadas como reproductoras e impedidas de acceder al poder. En el caso de la ciudad numeraria número 1, la guerra ha eliminado a la familia. Allí las mujeres fértiles están recluidas en el Nido, su vida se reduce a ser fecundadas por vía artificial, y el concepto de paternidad ha desaparecido. La capacidad reproductora es manipulada y ellas devienen meras gestantes de fetos genéticamente modificados, futuros niños soldados. Al agotar sus capacidades reproductoras son desecharas, y las otras mujeres sienten poca o ninguna solidaridad por el destino incierto fuera del Nido. Mujeres que ya no son madres —capaces del amor—, ni personas —capaces de la solidaridad—, sino úteros.

En *Salomé*, reescritura del relato bíblico, el escenario es la ciudad comercial Vilda, parte del imperio interplanetario de los Ilgrim. Allí conviven las más sofisticadas técnicas de comunicación y viaje, con el fanatismo religioso y el ambiente escabroso de la vida cortesana. El libro padece de inconsistencias inadmisibles, pues cuesta creer que una sociedad que domina el salto hiperespacial no pueda curar la úlcera ni resolver rutinas médicas básicas como la anestesia y la cauterización.

La novela se desarrolla a través de cinco monólogos, las transcripciones de cuatro grabaciones y un testimonio final. Los narradores son hombres, todos relacionados con Salomé, una criatura capaz de manipular la mente, cuya racionalidad nunca se esclarece. De estos hombres, el mercader Tameréw, el consejero Yayne-yw y el comendador Ero sienten pasiones «tabú» en el mundo de los Ilgrim.

Tameréw es un violador y pedófilo que solo se arrepiente de lo que gastó en tales placeres. Yayne-yw es consejero, amigo y ex-amante del comendador, se sometió a la castración para acompañarle a Vilda; ahora el amor de ese hombre y su masculinidad perdida; es el único que muestra alguna resistencia a Salomé. Ero Antipas Ilgrim, sobrino del emperador Sonner II y comendador de Vilda, vive torturado por la cobardía que le impide confesar su amor a Yayne, que le costaría todo en esa sociedad homofóbica.

Dejemos a un lado el carácter monstruoso con que dibuja la autora a Tameréw. Los dos personajes homosexuales perciben sus sentimientos con una carga de culpabilidad que impide si quiera un horizonte de felicidad. Está claro que su educación sentimental lo impide, que Yayne y Ero Antipas han internalizado la homofobia de tal modo que no imaginan más condición que la clandestinidad, u otro futuro que la miseria, en caso de ser descubiertos. Pero, ¿cuál es la necesidad dramática de esta pareja? El rol de mediador de Yayne durante la crisis que precede a la Tercera Guerra Civil Mercamentista, podría ser asignando a una mujer. Pero para ser coherente consigo misma —con su ideología de género—, Vilar Madruga no puede presentar a una mujer empoderada, así que introduce al personaje del eunuco.

¿Era imprescindible que fueran infelices? No. Un pasado feliz entre Yayne y Ero no habría cambiado la historia, pues para el momento en que Salomé aparece en Vilma ese amor terminó. Yayne y Ero son solo amigos, y lo que destruye la criatura es esa amistad. Incluso, si hubieran sido felices, el poder para superar esa fraternidad tendría que ser tremendo, lo que implicaría una

Salomé aún más fuerte. La clave es que, al dibujarles, la autora no les imaginó lo suficientemente comprometidos con su amor como para hacerlo funcionar ante lo adverso. Esa es una elección marcada por el imaginario de la homofobia, que concibe a las personas no heterosexuales incapaces de compromiso, condenadas a relaciones desordenadas.

3. Feminismo en la red y en el espacio

¿Qué es el feminismo?

Así como el patriarcado normaliza la desigualdad entre los géneros y las identidades, el feminismo busca desmontarlo y normalizar la igualdad entre hombres y mujeres en cualquier ámbito de la vida. La CF ha sido vehículo frecuente para la especulación sobre las relaciones entre los géneros y la estructura social a partir de las posibilidades especulativas que abre, en especial con la xenobiología, la distopía y el ciberpunk (Portales Machado 2010a).

En los casos de Sigrid Victoria Dueñas, Anabel Enríquez Piñeiro y Erick Mota, es asombroso cómo la normalización de la igualdad —intelectual, sentimental y social— entre sus personajes masculinos y femeninos agrega su cuota a la progresión dramática de las historias.

Un guiño ciberpunk para Martí

Ciudad en red (2011) mezcla de manera hábil la lógica ciberpunk de cruce sistemático entre la vida material y virtual con la cultura cubana: narra el desarrollo del xxi Certamen de La Ha-

bana en Red para menores de edad, dedicado a la obra de José Martí. Sus participantes compiten con el apoyo de unidades de Almacenamiento Masivo de Información (AMI), las cuales pueden personalizar hasta parecer IAs. Con este presupuesto, La Habana se despliega de un modo extrañado: es la ciudad del siglo XIX donde vivió el gran poeta y político cubano, y también urbe 2.0, donde las diferencias entre personas e IAs se borran por unas horas.

Además de los obligatorios combates entre las AMI y los acertijos sobre Martí, se introducen los temas de las diferencias generacionales, las relaciones interpersonales y la ética. Estos dos últimos se combinan en el claro enfrentamiento al sexism. Ya desde la introducción, sale a flote uno de esos lugares comunes muy manejado en ambientes científicos y de videojuegos: «ustedes las mujeres no están hechas para la matemática» afirma Mega a su madre. Toda *Ciudad en red* puede leerse como un desmontaje de tal afirmación.

Durante la competencia se sigue a ocho personas —y sus AMIs. Los hermanos Mega y Chibi, las cuatro muchachas y el chico que quedaron finalistas el año anterior —Samu, Cisne, las gemelas Géminis y Ying Yang, el varón es Salgari—, y al violento Faren.

Chibi, es un niño solitario, aprovechará el certamen para pasear con su AMI Pilar, pues la considera su única amiga. Mega, ganador del año anterior solo está interesado en ganar puntos junto a su AMI Rocky para poder mejorar su hardware y llegar a convertirse en un ciborg.

Samu es la mejor competidora, con un dominio envidiable del código binario y los lenguajes de programación, estrate-

ga cautelosa, consciente de sus limitaciones, y especialista en combates de habilidad y reflejos. Algo que reconocen Faren, por lo que la enfrenta con trampas, y Mega, con el cual tiene una clara tensión sexual. Mega evita enfrentarla, y da el mismo consejo a su hermano.

Cisne y Salgari trabajan en pareja, este es su tercer Certamen como equipo. La autora pone cuidado en que se note el respeto mutuo con que trabajan, la igualdad en sus interacciones a pesar de la diferencia de género y edad.

Se deduce que las gemelas fueron eliminadas por Faren, pero en su presentación parecen compartir una actitud respetuosa por el resto de las personas en competencia y desaprobar la violencia gratuita.

Además del equilibrio entre los géneros, los personajes femeninos están concebidos con gran autonomía, destaca también la ecuanimidad con que las cuatro adolescentes se toman la dinámica del Certamen, mientras que para Mega y Faren el día es una excusa para acumular riqueza virtual e involucrarse en enfrentamientos violentos, respectivamente.

El último giro del relato obligará a Mega a tragarse su comentario machista sobre las mujeres y la ciencia, aunque ya había admitido ante su hermano solo estaba resentido ante la superioridad de Samus.

Mucho que declarar

Anabel Enríquez Piñeiro ganó el Calendario de CF en 2005 con *Nada que declarar*. Coincido con Yoss (2012a: 81-83) en que es un libro desigual, al que le sobran un par de cuentos, mien-

tras otros podrían crecer más, y en que «Ectoplasmia» no es CF. De todos modos, la autora revela coherencia ideológica y buen sustrato tecno-científico.

De los siete relatos de CF, tres están protagonizados por féminas —«Deuda temporal», «Castigo de los dioses» y «Cartografía galáctica de la hospitalidad»—, otros dos enfrentan la violencia y el miedo —«Suicida» y «Teoría del rumor». «Espectros del Erg» llama la atención sobre el racismo, eso y que la muchacha usará su poder con sabiduría, es casi lo único que se entiende. «Nada que declarar» aborda el tema de la migración ilegal, pero desde un punto de vista novedoso, el de un niño de menos de diez años responsable por sus dos hermanos, metidos los tres de polizontes en un carguero espacial. Quiero detenerme en «Deuda temporal» y «Cartografía galáctica de la hospitalidad».

El primer relato es una exploración del desfasaje temporal. Lo novedoso es que el conflicto se construye a través de la relación entre la exobióloga, que parte al cosmos, y su hija, astrónoma que se ancla al natal Cerena-Seti. El relato es denso, pues Anabel incorpora reflexiones sobre el sentido de la familia y sus compromisos, así como preguntas sobre la posibilidad de trascendencia una vez que el camino al cosmos y el salto temporal se abren, ¿sobreviviremos a través de la inmortalidad o de la descendencia? Preguntas feministas —no femeninas—, en tanto se eluden con inteligencia declaraciones esencialistas sobre la sensibilidad de las mujeres o el valor de la maternidad. Lo que se cuestiona es el compromiso, el modo en que lo evade la madre, el modo en que su hija lo mantiene.

Aunque «Cartografía galáctica de la hospitalidad» no sea el mejor relato del libro, considero el adjetivo «desangelado» un exceso (Yoss 2012a: 83). Poco queda del «original» chejoviano «Cronología viviente», cargado de sobreentendidos, y caemos de lleno en una de las constantes de la CF feminista: ¿cómo se podrán reescribir las lógicas familiares a partir de la diversidad biológica y cultural más allá de nuestro planeta?

Me interesa aquí el dibujo de dos mujeres: Fiana, esposa del Cónsul Cultural del planeta Varsavam, ejerce sus propios criterios sobre la hospitalidad sin rubor, con lo que suponemos el apoyo implícito del esposo. El otro personaje femenino es la oficial Hunter, que narra el evento en primera persona. Queda claro que mantiene una relación profesional de igualdad con Thomas Kirk, además, sus funciones no podrían estar más invertidas —en términos de roles de género—: ella es la astronavegante, él se ocupa de las relaciones públicas. De las aventuras de Hunter y Kirk sabremos más a través de Erick Mota.

Métalo en olla de presión y...

En 2008, el Concurso «La Edad de Oro» reconoció una noveleta de CF de Erick Mota que, cosa rara en Cuba, hacía explícita su deuda con «Cartografía galáctica de la hospitalidad». De hecho, *Bajo presión* es una precuela del cuento de Enríquez Piñeiro, y revela cómo se conocieron Kay Hunter y Juan Tomás «Thomas» Kirk. Lo que se insinuaba en aquel relato queda confirmado: son un hombre y una mujer heterosexuales que comparten amistad y proyectos de vida como iguales. Adiós a la dependencia sicológica de ella, adiós a las confesiones de amor se-

creto de él, si asoma la muerte. Kay y Kirk tienen su amistad y un objetivo común, explorar el espacio. Si eso no es superar el patriarcado...

Al año siguiente, Mota publicó *Algunos recuerdos que valen la pena*. De los cinco relatos que lo integran, dos presentan a mujeres como objeto del deseo, pero de un modo inusual. En «¿Quién nos librará de la derrota?» y «Cuando llueve en Claudia» los protagonistas dependen de ellas, buscan aprobación —en el primer caso—, estar a la altura de su ejemplo —en el segundo. Son ellos quienes están llenos de miedos, quienes no existirían sin sus mujeres. Con tan simples recursos, el autor revierte la tradicional desigualdad genérica consustancial al ideal de amor romántico —donde ella alcanza plenitud a través de él.

«Memorias de una puta» es una ucronía. Aprendemos de Maya, mientras se prepara para otra noche de trabajo. A través suyo conocemos los avatares de otra Cuba, aliada estratégica del Imperio Japonés, en un mundo donde Tokio y Moscú son las superpotencias. Mota evade el lugar común de la prostitución como respuesta a la pobreza —explorado hasta el asco por la literatura cubana de los noventa. Maya y el narrador no tienen dudas sobre la legitimidad del oficio, aunque ella lamenta carecer de motivaciones ideológicas ulteriores. El autor aborda sin aspavientos otro de los temas candentes del feminismo, el trabajo sexual, y se pone en el bando de quienes apoyan el derecho de las mujeres para usar libremente su cuerpo, y quedarse las ganancias.

3. El ciberpunk mata la identidad de género y el space opera a la orientación sexual

¿Qué es lo queer?

La Teoría Queer parte de la consideración del género como una construcción y no como un hecho natural, y establece ante todo la posibilidad de repensar las identidades, ni el sexo es constitutivo de identidades fijas, ni hay diferenciación binaria entre las personas. Porque desde la lógica queer todas las identidades sociales son anómalas: no tiene sentido clasificar universalmente a las personas como «homosexual», «heterosexual», «hombre» o «mujer», pues tales términos implican consideraciones culturales específicas. Ya sé que esto contradice el sentido común al uso, pero es que la Teoría Queer busca sistematizar los fluctuantes meandros del deseo, de ahí que su naturaleza sea elusiva para el lenguaje de las ciencias sociales (y obligue a empujar los límites del idioma).

Se puede decir que esta es la génesis de la saga de Estraven: tenía que establecer un mapa temático que permitiese al público comprender el contexto literario dentro del cual algunas obras de la CFC retan las lógicas al uso de identidades sexuales, relaciones afectivas y arreglos familiares, así como los ordenamientos macrosociales que de ellas derivan. Creo que los casos más claros de estas exploraciones son Michel Encinosa Fu, porque su ciberpunk hace «real» los más arrebatados sueños de Donna Haraway, y Yoss, donde las especulaciones exobiológicas, en ambiente de *space opera*, se empeñan en recordarnos la singularidad de la especie *homo sapiens* y la inutilidad del antropocentrismo como modelo para la moral.

Un puñado de sueños y mucha violencia

El juego de rol ciberpunk «Ofidia» nació a fines de la década 1990, creado por Michel Encinosa Fu y Juan Alexander Padrón, cuya colaboración se remonta a 1994, cuando integraban el Círculo Lhork-Atlantis. Tiene un gemelo llamado Sotreum, de fantasía heroica (Yoss 2012a: 125-143). Esos universos son escenarios de la mayoría de los relatos de Encinosa Fu, cuya calidad de escritura —acaso la mejor del fantástico cubano actual— y vocación por la tragedia impide dejar de leer, o contener la depresión.

Ofidia es el escenario de cuentos recogidos en antologías diversas, dos libros de relatos *Niños de neón* (2001), *Dioses de neón* (2006) y la noveleta *Veredas* (2006). Se trata de una megaurbe donde nunca llueve, capital de un planeta donde el capitalismo se ha impuesto, está naturalizada la violencia, el control social gubernamental queda sustituido por el de nuevas megacorporaciones y toda experiencia o necesidad humana es un proceso potencialmente lucrativo. Aunque la lectura cuidadosa revela que las barrocas descripciones enmascaran una débil formación científica —en contraste con Hernández Pacín, Mota o Yoss—, la complejidad y realismo de Ofidia y sus personajes la transforman en hito imprescindible de la CFC. Es probable que Michel no pueda explicar qué física o bioquímica sustentan a sus personajes, pero lleva sus existencias hasta las últimas consecuencias.

Tomo los primeros ejemplos de *Niños de neón*. ¿Quién es 74? Una criatura «Vacío» de última generación, ser artificial que nació adulto, creado para la violencia y con plenos derechos

ciudadanos. Su ventaja frente a los humanos consiste en que tienen capacidades de autorregeneración y morfomodificación casi ilimitadas, siempre que cuenten con el biocombustible Mu-chavida. En «Besa el látigo», 74 cumple su misión de proteger a Verónica, para lo cual cambia de cuerpo tres veces. Durante el proceso habla de sí como individuo femenino o masculino, al ritmo del sexo biológico del cuerpo que use.

No hay ni una pista sobre la identidad de género «real» de 74, porque no importa. Como ser nacido para la transformación constante, 74 no puede detenerse en las etiquetas del género: tiene «número social, un par de mascotas y un bosque bonsai en la sala de mi apartamento», eso le hace persona.

Otro que excluye el género del núcleo de su identidad es el protagonista de «1ro soy un jerbo», quien se hace y deshace la cirugía transexual a voluntad, tiene más de la mitad del cuerpo sintético y sueña con el único amante que dejó huellas, Demonio Temporal, del que nunca supimos qué por ciento era sintético.

En «Ángel», el problema no es la familia de tres que componen la informática Katrina, la exmilitar Laura y el poeta vagabundo Ángel. Mientras se respetan todo va bien: ellas ganan el pan, él se encarga de la cocina y compone collages poéticos. La tragedia se desata cuando Laura no puede aceptar que él se vaya con la misma ligereza que llegó.

Aunque en *Dioses de neón* no hay personajes protagónicos con sexualidad «disidente», está clara la normalización de expresiones identitarias libremente (auto)construidas gracias al desarrollo de la cirugía, la genética, las prótesis y la nanotec-

nología. Por ejemplo, en «Como tuvieron que morir las rosas», Encinosa expone el credo social y ético de los «exóticos», y explica sus modificaciones corporales con la «combinación de partes animales o vegetales» como expresión de la solidez del individuo, praxis heredera de las pinturas corporales prehistóricas. Aunque el tema es el racismo, la defensa del derecho a la singularidad y su valor para la sociedad, como parte de su senda evolutiva es fácilmente extrapolable a toda expresión de identidad no normativa: queer.

En el policiaco *Veredas* sí se habla directamente de sexualidades. Vicky, retoño del policía Chico, nació «con la dotación completa de genitales de ambos sexos». El padre le trata de «ella», la detective privada Randy como «él», y se expresa por etapas con roles de género femenino, masculino o andrógino. La cirugía definitoria fue olvidada, «a fin de cuentas, Vicky se sentía muy bien con su dualidad».

Randy investiga al club Reina de las Nieves, «el principal núcleo de las lesbianas de ultraderecha del orbe». Una de las «malas» del relato es Calenda Suárez —pasó de Vicepresidenta del Reina de las Nieves a esposa del millonario Alfredo Tomo—, defensora de la «limpieza genética» y la eliminación de «síndromes incontables», entre ellos la «multisexualidad» —¿querría decir intersexualidad o transexualidad?

Por último, el asesino «súper malo» resulta tener objetivos de control mundial —que incluyen algo de limpieza social—, y expresa sin rubor su desprecio por ciborgs, exóticos y el «cachorro hermafrodita» con el que se encariñó Randy.

Especulación biológica para hablar de amor y racismo

Los más recientes protagonistas de Yoss no son gente muy ortodoxa. No pueden serlo, ya que su creador está sumergido en una deliciosa fase de especulación biológica extremadamente *hard*, enfundada en el molde genérico de la *space opera*. *Pluma de león* (2009), *Súper extra grande* (2012) y *Condonautas* (2013) se desarrollan en universos donde la humanidad ha contactado a otras especies inteligentes, cuyos orígenes biológicos e historias evolutivas poco o nada tienen que ver con la vida terrestre. Tan radical como Encinosa, Yoss pone mucha atención a los impactos ideológicos y morales del fenómeno.

La teniente Xandra (*Pluma de león*), el veterinario Jan Amos Sangan Dongo (*Súper extra grande*) y el especialista en contactos Josué Valdés (*Condonautas*), protagonistas de estas historias, tienen un par de puntos de contacto que me parecen significativos. Hogares disfuncionales: Xandra es huérfana de padre y no soporta a su madre, la pareja que engendró a Jan Amos ya estaba separada cuando él nació, y Josué vivió hasta los cinco años en una casa-asilo de Barrio Ripio, a partir de esa edad se ganó la vida por su cuenta. Experiencias tempranas de exclusión: las infancias de Xandra y Josué estuvieron marcadas por la pobreza y la violencia, mientras Jan Amos era visto como atracción de feria por su desmesurada talla (2.32 m de altura, pies de 63 cm, 169 kg de peso). Por último, los tres personajes romperán límites sociales y personales en lo que respecta a las relaciones con otras especies.

Pluma de león ocurre en el siglo xxiv, el *homo sapiens* domina a cuatro especies extraterrestres, para justificar y reproducir

esta relación, las élites de la Tierra han generado un discurso antropocéntrico y discriminador, normalizado entre los humanos. Pero Sandra tiene catorce años y vive en la pobreza, así que se traga su orgullo y acepta ser amante a sueldo del adinerado Tuen, un arlequín. Un año después, ha pasado de la repulsión contenida al amor, mediante las artes eróticas de Tuen y su tutelaje intelectual que le permiten superar las convenciones y reconocer la visión distorsionada que ofrece el poder sobre arlequines, tritones, mecs y formicos —aquí hay serios problemas de estilo, ya señalados por la crítica (Duarte Cano y Yoss, 2012: 176). Luego vendrá la guerra, rebelión de xenos contra humanos, un montón de sexo lesbico y violencia, y el final... pero eso no es lo importante aquí.

Lo importante es la normalización de la atracción física y el amor como argumentos válidos para que cualquier tipo de arreglo sentimental sea legítimo, y el crecimiento espiritual e intelectual de una mujer, que superará valores sociales (racismo) y diferencias biológicas.

En *Súper extra grande*, para la segunda mitad del siglo XXI la humanidad se extiende por la Vía Láctea y convive (más o menos) pacíficamente con otras seis especies inteligentes, cuyos desacuerdos se dirimen a través de la Coordinadora de la Comunidad Galáctica. El veterinario Jan Amos Sangan Dongo, víctima del Síndrome de González —que provocó sus 2.32 m—, solo se siente cómodo con animales que no se la pierdan entre las manos, y prospera dedicado a curar a las especies irracionales más grandes del espacio conocido. El relato de sus estudios y desempeño profesional, así como el singular sesgo que la formación como veterinario da su visión del universo,

permite a Yoss presentarnos las más sorprendentes formas de la vida, reproducción, arreglos familiares y educaciones sentimentales.

La historia personal de Jan Amos lo ha hecho tímido, eso —y anticuados prejuicios por el sexo interespecies—, le impidió corresponder a las declaraciones de amor de sus secretarias Enti Kumusa (descendiente de masáis) y An-Mhaly (del cuarto planeta de Tau Ceti). Es llamado para salvarlas cuando la nave en que ellas desarrollan una misión secreta cae en el planeta Brondignag, y decide que, si salen vivos, pedirá a ambas una segunda oportunidad. Lo curioso en este universo es que el sexo interespecie, aunque normalizado, no se acepta como fundamento de familia, sino solo como diversión juvenil. Así que Jan, Enti y An serán la comidilla de los medios en Gea, donde viven. Pero no importa, Jan Amos afirma que para la convivencia no basta la tolerancia —aceptar el intercambio sin compromisos—, hay que disfrutar la diversidad —llegar a amar lo que nos hace básicamente personas, sin importar nuestra especie.

Cononautas sigue las aventuras de Josué, que vive a fines del siglo XXII en la colonia humana NuBarsa («Nueva Barcelona»), tras haber escapado de la Tierra, contaminada por la radiación nuclear. La humanidad convive en la Vía Láctea con unas 29 000 especies inteligentes, y en cada encuentro para comerciar se sigue el estricto Protocolo de Contactos definido por los tarplinos hace miles de años: al sellar un trato, un representante de cada especie involucrada deben encontrarse y «cohabitar». Josué es Especialista de Contactos: su tarea es tener sexo con cualquier especie que se tope la fragata *Antoni Gaudí*.

Ser Especialista de Contactos es una profesión muy importante en este universo, pues del gremio depende la prosperidad de la humanidad. La presión material hizo que, en menos de un siglo, la falta de escrúpulos sexuales pasara a ser un atributo deseable, y la heterosexualidad una identidad anticuada. Yoss destaca el trasfondo oportunista en este cambio moral, que liberó del estigma a todas las parafilias sexuales en nombre de la conquista del cosmos.

Lo que diferencia a Josué de Xandra y Jan Amos, es que él no encuentra el amor en un xeno, sino que compensa su incapacidad de relacionarse con humanos a través del sexo transaccional —muy bien pagado— con otras especies. Josué alcanza la epifanía sentimental durante el contacto que le pone en la Historia de la Humanidad (con mayúsculas). Comienza así su regreso, y la recuperación de la posibilidad de amar.

Al construir universos no antropocéntricos y llevar estos principios hasta las últimas consecuencias, Yoss destruye una de las esencias mismas de nuestra cultura: la jerarquía entre géneros, orientaciones sexuales e identidades de género. La especulación biológica que alienta estas tres novelas pone en crisis las lógicas sociales de binarismo sexual y heteronormatividad, que pautan una parte significativa de nuestra vida cotidiana. Es que en medio de tantos géneros y modelos de reproducción, la orientación sexual no puede permanecer como elemento definitorio de la valía social o la identidad individual. Semejante desmontaje estructural de los ordenamientos del amor y la familia no se veía en la CFC desde que Ángel Arango normalizara el intercambio de parejas y la paternidad colectiva en *Transparencia* (1982).

4. *Mapas posibles de la CFC: modelo para armar*

Es fácil notar la ausencia de nombres en este recuento, la CFC actual cuenta con más de siete buenas mentes, pero la selección es parte del ejercicio crítico. El mapa categorial trazado hasta aquí pretende 1) compartir los principios ideológicos y las herramientas de análisis literario, 2) normalizar la lectura interesada en las relaciones de género y 3) dejar la puerta abierta para ampliaciones, refutaciones o investigaciones que desarrollen otros enfoques críticos sobre relaciones sociales —como el racismo o los modelos educativos, por citar dos a la mano.

Usando estas categorías se puede mirar al siglo xx de la CFC y ubicar a algunos nombres de un lado u otro. Por ejemplo: «Retroceso» (Arnaldo Correa, 1969) es claramente patriarcal y «Solo Marta» (Bruno Henríquez, 1989) feminista (Portales, 2010b), pero con «Luisa» (Julián Pérez, 1983) entramos al queer: se trata de un ser de otra especie, no podemos saber a qué equivale su género en el planeta de origen, ni qué identidad (o identidades) tuvo en la Tierra antes de ser Luisa —los tres cuentos están en *Crónicas del mañana* (Yoss 2008a).

Me interesa señalar las tensiones tecnología – sociedad – cultura porque creo que es, en última instancia, lo que da valor a la CF: la reflexión comprometida sobre cómo un sistema socioeconómico moldea las tecnologías y su uso, y de qué manera respondemos a estas oportunidades, en tanto personas de identidades únicas, deudoras de condicionamientos que nos abren o limitan ante al cambio —clase social, nacionalidad, religión, profesión, grupo étnico, género, edad, preferencias musicales... Se trata de especular, como en toda ficción, pero con

el ojo puesto en la posibilidad, si hemos de creerle a Umberto Eco:

Insisto en la ciencia ficción como narrativa de la conjetura por un motivo bastante sencillo: la ciencia ficción buena es científicamente interesante no porque hable de prodigios tecnológicos —y podría incluso no hablar de ellos—, sino porque se propone como juego narrativo sobre la propia esencia de toda ciencia, es decir, su conjeturabilidad. (2002: 258)

Todavía queda por preguntarse qué llevó a la (escasa) crítica literaria de CFC a ignorar todo esto, pero esa es otra historia... Ahora, les invito a releer y repensar.

La Habana, primavera boreal de 2014

Bibliografía general

- AGUIAR, RAÚL. 2005. «Prólogo» en *Secretos del futuro. Cuentos cubanos de ciencia ficción y fantasía*, Juan Pablo Noroña y Ricardo Acevedo Esplugas. Santa Clara, Sed de Belleza.
- ASIMOV, ISAAC. 2002. «Cuentos policiacos en la ciencia ficción», en *Los desafíos de la ficción*, Eduardo Heras León, 1162–1163. La Habana: Gente Nueva.
- DUARTE CANO, CARLOS, y YOSS. 2012. «6-9: seis nuevos títulos de ciencia ficción cubana, año 2009» en *La quinta dimensión de la literatura. Reflexiones sobre la ciencia ficción en Cuba y el mundo*, 153-188. La Habana: Letras Cubanas.

- ECHO, UMBERTO. 2002. «Los mundos de la ciencia ficción» en *Los desafíos de la ficción*, Eduardo Heras León, 1255-1259. La Habana: Gente Nueva.
- ENCINOSA FU, Michel. 2001. *Niños de neón*. La Habana: Letras Cubanas.
- _____: 2006a. *Dioses de neón*. La Habana: Letras Cubanas.
- _____: 2006b. *Veredas*. Colección Impacto. La Habana: Ediciones Extramuros.
- ENRÍQUEZ PIÑEIRO, ANABEL. 2007. *Nada Que Declarar*. Premio Calendario CF. La Habana: Casa Editora Abril.
- ENRÍQUEZ PIÑEIRO, ANABEL, s/a, «Trilogía de anticipación: reflexiones y aflicciones», en *Biblioteca Digital de Literatura Universal*. Disponible en: <http://www.sld.cu/sitios/bibliodigital/temas.php?idv=2928>
- _____: 2005, «Mujeres y Literatura Fantástica: los caminos de(l) género», en *Cubaliteraria*, La Habana, 12 de noviembre. Disponible en <http://www.cubaliteraria.cu/articulo.php?idarticulo=11220&idseccion=25&skin=2>. [Publicado también en el ezine *Qubit. Boletín Digital de Literatura y Pensamiento Ciberpunk*, no. 44, marzo 2010. (Especial: ciencia ficción cubana escrita por mujeres), [pp. 5-11].
- GONZÁLEZ PAGÉS, JULIO CÉSAR. 2006. «Feminismo y masculinidad ¿mujeres contra hombres?» en *I Jornada Cubana de Estudio de las Masculinidades. Memorias*, La Habana, Editorial CENESEX.
- HENRÍQUEZ, BRUNO, 2009, «La ciencia ficción rusa y los lectores cubanos», en *El hombre que hizo el mar Báltico. Cuentos de ciencia ficción*. Arte y Literatura: La Habana.
- HERNÁNDEZ PACÍN, VLADIMIR. 2012. *Hipernova*. Colección El Cuento. La Habana: Letras Cubanas.

- HOBSBAWM, ERIC. 1998. *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Gijalbo-Mondadori.
- LARA, RAFAEL, 2005, «Mujer, feminismo y ciencia-ficción» en *Página Abierta* n. 162, septiembre. Disponible en <http://www.pensamiento-critico.org/raflar0905.htm>.
- MOND, F., 1988, *Krónicas Koradianas*. Letras Cubanas: La Habana.
- MOTA, ERICK J. 2008. *Bajo presión*. Concurso La Edad de Oro CF. La Habana: Gente Nueva.
- _____.: 2009. *Algunos recuerdos que valen la pena*. Premio Calendario CF. La Habana: Casa Editora Abril.
- PORTALES MACHADO, YASMÍN SILVIA. 2010a. «En busca de Estraven 1. Sobre el sentido de la especulación feminista en las historias de ciencia ficción» en *Cubaliteraria*, 19 de julio. <http://www.cubaliteraria.cu/articulo.php?idarticulo=11763&idseccion=25>.
- _____.: 2010b. «En busca de Estraven 2. De la CF cubana en el siglo XX y sus infelices especulaciones sobre el género (sexual)» en *Cubaliteraria*, 10 de agosto. <http://www.cubaliteraria.cu/articulo.php?idarticulo=11846&idseccion=25>.
- PRINGLE, DAVID. 2002. «¿Qué es la ciencia ficción?» en *Los desafíos de la ficción*, Eduardo Heras León, 1231-1236. La Habana: Gente Nueva.
- REYES BRAVO, ROSA MARÍA, 2001, *Ser mujer y proyecto de vida en mujeres jóvenes*, Tesis de Maestría del Centro Nacional de Educación Sexual, tutora Mariela Castro Espín, La Habana.
- ROBLES, LOLA, 2000, «Mujeres y ciencia ficción», en *Mujer Palabra*.
- ROJAS, AGUSTÍN DE, 1985, *Una leyenda del futuro*, La Habana: Letras Cubanas.
- ROMÁN, N. V. 2005. *Universo de la ciencia ficción cubana*. La Habana: Ediciones Extramuros.

- SUÁREZ BRIONES, BEATRIZ. 1997, «Feminismos: qué son y para qué sirven» en *La Página*, No. 29, vol. IX, España.
- SUVIN, DARKO. 2002. «Extrañamiento y cognición», en *Los desafíos de la ficción*, Eduardo Heras León, 1260–1269. La Habana: Gente Nueva.
- TOLEDANO, JUAN CARLOS, s/a, «Krónicas koradianas: el resurgir del choteo cubano en una novela de CF a finales de los 80», en *Guai-cán Literario*. Disponible en: <http://www.cubaliteraria.cu/guaican/cronicas/koradianas.html>.
- VICTORIA DUEÑAS, SIGRID. 2011. *Ciudad en Red*. Colección Ámbar. La Habana: Gente Nueva.
- _____. «Ellos como ellas y viceversa», ezine *Disparo en Red*, no. 24, agosto 2006 (s/p)
- VILAR MADRUGA, ELAINE. 2009. *Al Límite de Los Olivos*. Colección Impacto. La Habana: Ediciones Extramuros.
- _____. 2013a. *Promesas de la Tierra Rota*. Colección Ámbar. La Habana: Gente Nueva.
- _____. 2013b. *Salomé*. Premio Calendario CF. La Habana: Gente Nueva.
- Yoss. 2008a. *Crónicas del mañana. 50 años de cuentos cubanos de ciencia ficción*. La Habana: Letras Cubanias.
- _____. 2008b. *Pluma de león*. Colección La Novela. La Habana: Letras Cubanias.
- _____. 2012a. *La quinta dimensión de la literatura. Reflexiones sobre la ciencia ficción en Cuba y el mundo*. La Habana: Letras Cubanias.
- _____. 2012b. *Super-extra-grande*. Colección Veintiuno. La Habana: Gente Nueva.

_____. 2013. *Condonautas*. Colección Nébula. La Habana: Casa Editora Abril.

Y muchas páginas de la Wikipedia en español e inglés.

Yasmín Silvia Portales Machado. Licenciada en Arte Teatral, perfil Teatrología, por el Instituto Superior de Arte (2007). Graduada del quinto curso de Técnicas Narrativas del Centro de formación Literaria «Onelio Jorge Cardoso» (2003). Cursó la Maestría en Ciencias Sociales con Mención en Género y Desarrollo de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), sede Ecuador. Miembro de la Latin American Studies Association (LASA) desde 2010. Coordinadora en Cuba del Grupo de Trabajo de Anticapitalismos y Sociabilidades Emergentes del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Ha publicado ensayos sobre feminismo, derechos LGBT, teatro y blogs en Cuba. Textos suyos han aparecido en *Conjunto*, *Temas* y *La Letra del Escriba*, así como en publicaciones digitales. También ha publicado algunos relatos de corte realista. Fanática confesa de J.R.R. Tolkien, ha seguido la literatura de fantasía y ciencia ficción cubana desde principios del siglo xxi. Colaboradora habitual del *Guaicán Literario* y de *Cubaliteraria* con reseñas y ensayos de este tema. Otros escritos suyos sobre CF y fantasía son: «Harry Potter, crónica de un segundo viaje», «Lo macabro del erotismo inmutable», «Hombres Lobo fuera de Hollywood: entre superstición y realidad» y «Alicia: de la magia a la matemática».

LA INCONSTANCIA DE LA VISIÓN: PANORAMA DEL GÉNERO FANTÁSTICO EN EL UNIVERSO AUDIOVISUAL CUBANO*

ANABEL ENRÍQUEZ

I. Audiovisualizando fronteras

Si trazar las fronteras de lo fantástico en el texto narrativo, dos siglos después de plantada la bandera de género en el vasto territorio de la Literatura moderna, apenas delimitan un cuerpo teórico en constante configuración, ¿qué podríamos considerar como una definición acertada del género al dejar detrás las letras puras e internarnos en el más actual, y por tanto menos reglamentado, territorio de lo audiovisual? ¿Existe una definición de lo fantástico dentro del audiovisual, reñida con los límites establecidos para el género en la literatura? ¿O podemos utilizar los mismos conceptos?

* Publicado en el ezine *Korad. Revista Digital de Literatura Fantástica y de Ciencia Ficción*, no. 8, enero-marzo, 2012, pp. 34-43.

Los medios audiovisuales, en particular las industrias cinematográfica y televisiva, utilizan el texto como un punto de partida, pero al guión literario —la estructura osteomioarticular, el esqueleto— se le incorporan, como órganos, linfas y tejidos diversos, todas las especialidades artísticas —dirección, fotografía, sonido, actuación, escenografía, edición, etcétera.—, que van conformando, modelando, reconfigurando el ser definitivo: la obra audiovisual, un producto colectivo ni mejor ni peor por ello que la obra literaria pero, sin duda alguna, diferente.

Ello nos obliga a establecer que este trabajo es apenas un punto de vista, un ángulo, un encuadre, desde el cual podría tratarse la cuestión, sin que por ello se excluya la posibilidad de aplicar otras teorías, más o menos excluyentes respecto a lo que debe o no considerarse como fantástico, para ofrecer miradas, diferentes e incluso controversiales respecto a la que este trabajo expone hacia el cine y la dramaturgia televisiva cubanos de los últimos cincuenta años.

No nos proponemos hacer en él una minuciosa cronología de obras y períodos, la intención de este trabajo es la de ofrecer una primera sistematización sobre el comportamiento del género fantástico dentro de la industria audiovisual nacional, entre 1960-2010.

Tomaremos como principales unidades de análisis la producción filmica del período, entendida como largometrajes de ficción desarrollados por el ICAIC; y dos de los espacios televisivos dramáticos de mayor relevancia: El Cuento y Aventuras —incluidas algunas series infantojuveniles— explorando la presencia o ausencia de obras de factura nacional clasificables como fantásticas —en sus diferentes manifestaciones—, proyectadas

en las pantallas grandes o chicas en los últimos 50 años. Por otra parte, debemos aclarar que permanecen fuera de este primer análisis, posibles producciones independientes, en vídeo u otro formato más moderno, por razones de tiempo y de disponibilidad de las fuentes.

II. Intentando tomar el mercurio con una cucharita de postre

Definir la literatura fantástica es lo mismo que
tratar de coger mercurio con un tenedor.

BRUCE STERLING

En el *Diccionario de Cine, términos artísticos y técnicos* (Santovenia, 1999), se considera que el FANTÁSTICO es: «un género de filmes» (diferente a decir un filme de género) «basado en la creencia de que existen fuerzas no reguladas por las leyes naturales». Y divide el mismo en «fantástico mágico, tipo cuento de hadas», ejemplificado con la adaptación para el cine, hecha por Max Reinhardt en 1935, de la obra de Shakespeare *Sueño de una noche de verano*, y «lo fantástico terrorífico» al estilo de la versión de James Whale de *Frankenstein*, de 1931. Para más argumento se describe que «...Habitualmente el cine fantástico está considerado como «de monstruos», tanto fisiológicos como psicológicos, pues el monstruo es aquel que infringe las leyes de la normalidad.» Tras repasar algunos temas o tópicos recurrentes, Santovenia no deja de aceptar, y por ello plasma en su definición, que: «Sin embargo, de Drácula al Hombre-lobo, de la obra de Poe a la ciencia ficción, el cine fantástico abarca una materia tan amplia que resulta difícil organizarla;

de hecho hasta el presente no existe un modo de clasificación satisfactorio, para dar cuenta de la diversidad y fecundidad del género fantástico según un orden lógico y coherente...» (R. Santovenia, 2006, p. 91)

Para acercarnos a ese orden lógico y coherente, donde la literatura tiene algo de terreno ganado respecto a la teoría del género, hemos explorado los conceptos ofrecidos por investigadores como José Miguel Sardiñas, Arnaldo Toledo, Rinaldo Acosta y Juan Pablo Noroña.

Sin pretender fusionar el resultado de estos estudios, pero buscando elementos comunes entre sus exploraciones, vendremos en enunciar que pertenecen a lo fantástico aquellas historias cuyo contenido:

- Perturban esencialmente (crean una alteración radical) y de forma comprobable en la obra (no necesariamente explícita pero sí obligatoriamente implícita), el comportamiento de leyes de la naturaleza y/o la sociedad y/o la psicología humana presentando una visión no-mimética de la realidad presente o histórica.
- Producen en el receptor, como consecuencia de esta perturbación que genera un extrañamiento o desfamiliarización cognitiva relevante, el efecto de *sense of wonder*, el «sentido de la maravilla», concepto definido por Gary K. Wolfe, 1977: («*sense of wonder*, ese sentimiento de reverencia [awe] y conciencia ligeramente elevada que se supone que el mito haya producido en culturas más tempranas», Gary K. Wolfe, 1977).

Tocaría ahora aclarar algunos términos, que por su persistencia y tratamiento dentro de la cinematografía cubana, cumplen cierto comportamiento no-mimético respecto al realismo que podrían producir dudas sobre su catalogación. Tomemos otra vez como referencia el Diccionario de cine, de Rodolfo Santovenia, para definir sátira y parodia.

SÁTIRA: Filme que mediante el humor censura acremente o ridiculiza. Obra mordaz, rodada para criticar. V.g: *Tiempos modernos*, de Charles Chaplin (1936).

PARODIA: Imitación burlesca de una obra seria. Rama traviesa y terrible del cine cómico. Se puede parodiar desde una obra concreta hasta un género en su totalidad. Ej: *El joven Frankenstein* (1974), parodia al cine de horror; *S.O.S, hay un loco en el espacio*, parodia al cine de space opera en general y en particular a la saga de George Lucas; y *¿Dónde está el piloto?*, de 1980 (en inglés, *Airplane*) que es una parodia al filme *Airport* de George Seaton, estrenada en 1970.

Creemos importante aclarar, antes de adentrarnos en el análisis de la filmografía cubana, los términos de farsa, y muy especialmente el de alegoría. Estos se extrajeron de otros textos, pues no aparecen comprendidos en el diccionario de cine de Santovenia.

FARSA: Comedia. Pieza cómica, breve por lo común, y sin más objeto que hacer reír. 3. despect. Obra dramática desarreglada, chabacana y grotesca. 4. Enredo, trama o tramoya para aparentar o engañar. (DRAE)

ALEGORÍA. s.f. Modo de interpretar las Sagradas Escrituras y descubrir más allá de las personas, hechos y cosas que tratan, las verdades permanentes de la naturaleza religiosa y moral.

(Diccionario de filosofía) —f. Ficción en virtud de la cual algo representa o significa otra cosa diferente... Figura que consiste en hacer patentes en el discurso, por medio de varias metáforas consecutivas, un sentido recto y otro figurado, ambos completos, a fin de dar a entender una cosa expresando otra diferente. (DRAE)

Lo alegórico es lo figurado, lo simbólico.

La alegoría viste a la realidad de un disfraz, la arropa con elementos ficcionales simbólicos que hacen del texto un discurso tangencial, indirecto, pero obviamente reconocible por sus muchos puntos de contacto con la realidad. La alegoría es la realidad travestida de no-realidad, incluso, en ocasiones de fantasía.

Sobre la alegoría como género literario expresara en los años 50, J. R. R. Tolkien: «Aborreco con toda el alma la alegoría en todas sus manifestaciones y siempre la he aborrecido desde que me hice mayor y me volví lo bastante cauto como para detectar su presencia. Prefiero mil veces la historia, verdadera o imaginaria, con sus diversas posibilidades de aplicación al pensamiento y experiencia de los lectores.»

Creo que muchos confunden la «posibilidad de aplicación» con la «alegoría»; pero lo primero reside en la libertad del lector mientras que lo segundo es un objetivo deliberado del autor.» (L. Carter, 1969, págs. 128-129).

Y por último tratar de definir otro concepto concomitante a lo fantástico, el REALISMO MÁGICO como: mitificación de la realidad, encontrar en lo cotidiano el encanto mítico de lo real, no

hay ruptura ni ambigüedad, la percepción de lo mágico es un *continuum*, sin ruptura o cuestionamiento, porque él representa la esencia milagrosa de lo real, tan solo no comprobada científicamente, pero igualmente sostenida como válida por el empirismo social y la experiencias metafísicas de su personajes.

Una vez más o menos aclarados los conceptos, les propongo ir directo a la sala oscura, y proyectar en la gran pantalla las pretensiones de evaluar la filmografía nacional desde la perspectiva específica de este cine de género.

III. Oro parece, Mithril no es

«Fantástica: película que con mayor frecuencia se lleva el Oscar de efectos especiales.»

Un productor de Hollywood

El propósito de un realizador cuando hace un filme, cúmplalo o no, es un aspecto esencial al evaluar una obra, puede que no lo consiga, puede que consiga más que lo que se propuso, pero es importante considerar en qué género pretendió trabajar. El análisis de entrevistas, sinopsis y reseñas realizado para este trabajo no indica, en ningún caso, la intención de los creadores de obras en la frontera de hacer una película fantástica. Con obras en la frontera, me refiero a aquellos largometrajes, producidos por el ICAIC, y que en los recursos y discurso visual de su puesta en escena, elementos del guión o consideraciones de la crítica hayan podido ser interpretados en algún momento como portadores de rasgos del género fantástico en cualquiera de sus expresiones. No es la intención en ningún caso evaluar la

calidad artística del filme. Y obviamente quedan fuera del análisis muchas películas cubanas: desde *Memorias del subdesarrollo*, pasando por *Baraguá* y llegando a *Afinidades*.

Dentro de lo que podríamos considerar filmes que coquetean con lo irreal, lo no-mimético, se hallan varios comprendidos entre los años 1987-2000, época en que las carencias económicas parecieron disparar el ansia creativa de los realizadores cubanos. Estos filmes se caracterizan por manejar los códigos y símbolos de la puesta en escena con mayor libertad y creatividad, arriesgando más en la ruptura con la estética visual existente hasta entonces, «aunque no todos resultaran artísticamente contundentes» (Borrero, J. A., 2009, p. 158).

Por tanto, la confusión posible con lo fantástico se da en estos por la forma de empleo de los elementos estéticos (fotografía, montaje, composición), pero también por la forma de exponer el contenido, considerándose como rasgos relevantes:

- La utilización de ambientes o escenarios opresivos, decadentes, en ocasiones en lugares imaginarios (como el pueblito de Maravillas de Noriega, de *Alicia en el pueblo...* (1990); o la terminal de ómnibus interprovinciales en medio del agreste y deshabitado entorno de *Lista de espera*), o en la ciudad de La Habana (como en *Sueño Tropical* (1991) o *Madagascar* (1994) de Fernando Pérez). La mayor parte de estos filmes no se clasifican como utopía (en el caso de *La Lista...*) o distopía por varios motivos: la marcada intención alegórica, la ausencia de un nivel de realidad dentro de la trama que evoque una ruptura con la realidad mimética, y el empleo del viejo recurso del

sueño, que hace que toda la situación aparentemente fantástica vivida (tanto en *Lista de Espera* como en *Sueño Tropical*), no sea más que una consecuencia del estado onírico del protagonista.

- La acumulación de hechos singulares, raros, insólitos, que generan una sensación de imposibilidad, no por el hecho en sí mismo, sino por su convergencia, recurso muy propio de la comedia satírica o paródica, a la que pertenecen la mayoría de estos filmes. Lo que sucede es que ningún hecho por sí mismo es fantástico, no hay contrafactuals. Luego la «apariencia del absurdo» se percibe por esa concentración en superposición de hechos. Ejemplos: *Alicia en el pueblo de Maravillas* y *Kleines Tropicana*, ambas de Daniel Díaz Torres, o *Guantanamera* de Titón y Juan Carlos Tabío (1995).
- La marcada intención alegórica de la historia, donde se busca desarrollar un elemento nuevo disruptor, o un universo diferente a las leyes establecidas, de hecho lo importante es que el espectador identifique la metáfora con la realidad, de lo contrario la obra no alcanzaría su cometido, aun cuando empleen visualmente elementos más convencionales o más extravagantes. Destaco aquí a *Pon tu pensamiento en mí* (1998), ópera prima de Arturo Sotto; *La vida es silbar* de Fernando Pérez (recuerden: el protagonista Elpidio, cuya madre se llama Cuba) o en *El elefante y la bicicleta*, de Juan Carlos Tabío.
- La utilización de forma no regular, esporádica, de elementos míticos que evocan lo «real maravilloso» y que pertenecen según la clasificación que empleamos al rea-

lismo mágico. Tal es el caso de los elementos paranormales (nunca confirmados totalmente dada la subjetividad del punto de vista escogido: un policía devenido escritor) presente en *Kleines Tropicana*: la capacidad telepática del personaje de Corina Mestre, o la telequinesis del personaje de Thais Valdés no bastan para producir una perturbación significativa del nivel de realidad. O ese «sueño compartido» que «viven» los personajes de *Lista de espera*, donde al final no hay un solo elemento anclado en la trama que diga que ese suceso común existió para todos, o solo fue el sueño del protagonista, o simplemente un suceso anómalo relacionado con la teoría junguiana del inconsciente colectivo.

El uso de la comedia satírica, el melodrama, y la parodia de géneros (del género policiaco en *Kleines...* por ejemplo), se inscriben en lo que Rufo Caballero considera la característica fundamental del cine cubano en la década del noventa: la recurrencia (y concurrencia, añadiríamos) genérica,... expresada en este caso como una apelación funcional al género para la viabilización estructural de un discurso propio totalmente independiente (Caballero, R. 2006 p. 189). Dicho en otras palabras: usar cualquier recurso expresivo, sea del género que sea, que me permita contar mi historia sin detenerme en ninguno. Llegado aquí se preguntarán si todo este análisis es para decir que el cine cubano, con excepción del cine de animación del que hablaremos más adelante, no ha hecho nada fantástico.

Pero, antes de asegurar tal cosa, tenemos que señalar que aunque mínima y poco relevante dentro de la historia del cine

cubano, existe un filme que parece que, por error o vaya usted a saber, se metió en el terreno de lo fantástico, y cuesta trabajo sacarlo de allí. La sinopsis que aparece en *Cubacine* así lo confirma: «Sinopsis: Un grupo de jóvenes encuentra, en la fantasía, la imagen de sí mismos en su vejez. Esta representación del futuro, los enfrenta a engaños y miserias humanas. Deberán aceptar su destino o intentar cambiarlo.» A pesar de los propósitos de Rolando Díaz, su guionista y director (*Los pájaros tirándole a la escopeta*, 1983; *Como nosotros*, 1987), de emplear ese viaje en el tiempo de los protagonistas solo como un recurso de la estructuración dramatúrgica de la historia, *La vida en rosa* (1989), se fue más allá o al más allá. Su filme, Premio Caracol de Guión 1989, aunque no se le discute su intención estética de ruptura y de experimentación con la dramaturgia, anticipándose al sello que caracterizaría la siguiente década, es el único clasificable dentro del género que nos ocupa. Su tema: el desplazamiento o viaje temporal. Dada la particularidad del hecho (un grupo pequeño e interdependiente de personajes) y el extrañamiento generado de esta situación el filme podría considerarse como una obra donde predominan las características del fantástico clásico.

Y hasta el 2010... nada más.

Dos filmes cubanos en producción actualmente en el 2011, podrían estar cuestionando la tesis de este trabajo. El primero es un filme del joven guionista y director Alejandro Brugués (guionista de *Bailando Cha-cha-chá*, 1999; y guionista y director de *Personal Belongings*, 2003), que pareciera pretender poner la primera losa del cine de terror fantástico con su producción *Juan de los muertos*. El otro, una película de Tomas Piard, en

colaboración con Mariela López, nombrada hasta hoy *El día del juicio*. Sobre la primera se reseña de la siguiente manera en el sitio de *Cubacine*: «El universo de las películas de zombies está a punto de conquistar un nuevo escenario: Cuba. Mientras La Habana se llena de zombies hambrientos de carne humana, la gente comenta que los disturbios son causados por fuerzas al servicio de los Estados Unidos. El pánico se apodera de todos y solo un héroe llega al rescate: Juan. Él descubre la única forma de matar a los zombies, y ve que esta situación tiene una ventaja: puede hacer dinero... Bajo el lema *Juan de los muertos, matamos a sus seres queridos*; en esta comedia cubana de zombies hay diversión para todos los vivos». (Lo subrayado es nuestro).

Sobre *El día del juicio*, su director explicó a la prensa que: «La idea del argumento, y luego del guión, surgió del fracaso de la Conferencia de Copenhague sobre el Medio Ambiente, aunque la problemática del cambio climático es recurrente en mi obra. Tengo una gran preocupación con este tema que afecta tan profundamente la vida en nuestro planeta». De la sinopsis señala que «La acción tiene lugar dentro de un apartamento en lo alto de la torre más alta de una ciudad en una isla, donde se refugian siete sobrevivientes de un tsunami o algo parecido. En este ambiente claustrofóbico, donde se aprecian *grandes obras de la cultura toda, y de la cubana en específico*, chocan con lo peor que los seres humanos han ejercido sobre la existencia en nuestro planeta. Estos aspectos se manifiestan en las respectivas psicologías de los siete personajes mediante las contradicciones que surgen entre ellos por la convivencia obligada. O sea, en todo momento la acción dramática está en contradic-

ción con el entorno donde se desarrolla.» Visto de este modo *El día del juicio* podría ser el primer largometraje del cine nacional con pretensiones de ciencia ficción, a pesar de la carga de alegoría que ya resuma su síntesis argumental. Sin embargo, al ser interpelado sobre ¿a qué género pertenecería esta cinta? Piard declara: *Si hubiera que inscribirlo en un género específico sería dentro del catastrofismo, tan en boga en Hollywood en estos momentos, pero enfocado (y ese precisamente fue nuestro mayor desafío) desde otra perspectiva: la psicológica.* Es aquí donde volvemos a la disyuntiva sobre el análisis de lo que es un filme del género. ¿Es lo que el autor declara que es, o es lo que la teoría define respecto al género? Creo que la clasificación de *El día del juicio* de Tomás Piard, si es o no postapocalíptico, si es o no una película fantástica, tendrá que esperar por el resultado definitivo de la puesta. Habrá que verla.

IV. La animación es cosa pa'chamas... ¡y la fantasía también!

Con respecto al cine de animación hemos tenido una lógica presencia de la fantasía, de la ciencia ficción y lo fantástico. Y digo lógica porque en nuestro país es conocido que existe una devaluación del animado como producto cultural para el público adulto (como no sea para hacer chistes, graficar el choteo). Y si la animación es cosa de chamas... y la fantasía también lo es, pues por propiedad transitiva la animación de obras de fantasía para niños deberá funcionar. Así hemos asistido a la adaptación de cortos como «*Siffig y el Vramontono 45A*» (cuento de Antonio Orlando Rodríguez) dirigida por Mario Rivas (1980), los largometrajes de Juan Padrón de *¡Vampiros en La Habana!*

(1985), comedia al final que conquistó a todos los públicos, y trajo una segunda aunque no tan exitosa *Más vampiros en La Habana* (2003). Se han animado episodios de Yeyín, la cosmopionera, recientemente graduada exploradora espacial (*Yeyín y la ciudad escondida*, 1984; *Yeyín y el cazador androide*, 2004) sobre los originales de las historietas de Ernesto Padrón, y bajo su dirección; a los que se suman varios animados que recrean personajes feéricos del imaginario caribeño como en *Las aventuras de Kukuy*, de Ángel Velazco. Con la llegada del nuevo siglo la producción animada del ICAIC se ha incrementado significativamente. Actualmente en el 2011 se dan los toques finales a una de las producciones más interesantes y ambiciosas de los estudios de animación del ICAIC: *Meñique*, en 3D, con muchos elementos mágicos y personajes fantásticos, que enriquecen la fábula del francés Labulaye llegada a nosotros a través de la pluma de nuestro Apóstol. Hasta aquí el cine.

Reducmos la pantalla. Cerremos los planos, abandonemos la cámara reflexiva y escrutadora, y entremos en el estrecho vórtice de la televisión.

V. La caja tonta alfabetizada

En Cuba se introduce la tecnología de la televisión en el año 1950, fue el segundo país del mundo en contar con el nuevo artíugio. Nueve años después, con la llegada de la Revolución, la experiencia artística y tecnológica, unido a una intención ideológica por dotar a la televisión de un activo papel en la educación y elevación de la cultura de la país, se combinan para dar un salto de diversificación de la programación tanto por los

contenidos como por la representatividad de los públicos destinatarios. En su libro *Cine Cubano, el ojo que nos ve*, Reynaldo Montero deja constancia de que «debe recordarse que el proceso revolucionario cubano fue, desde el principio, un acontecimiento mediático: ante las cámaras anunciaban y explicaban las nuevas leyes, comunicaban las medidas significativas y ocuparían los debates». (Montero. R, 2009)

En 1960 se crea el Instituto Cubano de la Radio y la Televisión (ICRT).

Entre 1960 y 1975, la programación (dramática, didáctica, noticiosa) se produce en vivo y por consiguiente dentro de un estudio de televisión. Ese período pre-videotape estuvo caracterizado en lo dramático por un predominio de las adaptaciones de los autores clásicos del género sobre la creación de libretos propios.

VI. El cuento: el gran sobreviviente

El Cuento es uno de los espacios dramáticos más antiguos de la televisión cubana, y de los que más ha resistido los embates de carencias económicas y erráticas políticas de programación. Desde su surgimiento tuvo la intención de llevar a la pantalla chica adaptaciones de clásicos de la literatura universal y también de lo más relevante de nuestra cuentística nacional. No obstante el balance de obras foráneas adaptadas para el espacio siempre tuvo un predominio respecto a los cuentos de autores del patio, aún en la actualidad. El cuento fantástico clásico supera con creces a otros subgéneros fantásticos, aunque las temáticas han sido variadas.

En los años 80, época dorada de la producción dramática para el país, la adaptación de cuentos no se limitó al espacio nocturno semanal de 27 minutos, y tampoco al público adulto para el que se concibió inicialmente. Surgieron programas para adolescentes y jóvenes como Había una vez o Y dice una mariposa, este último adaptaba cuentos de contenido más nacional expresados a través de la danza y el ballet. Había una vez, bajo la dirección de Iraida Malberti puso a disposición de los niños una vasta representación de cuentos de hadas de las más variadas culturas: «Rip Van Winkle», «Hansel y Gretel»; *Los dos ruijseñores*; entre muchos otros. A mediados de los 80, en programación especial de verano aparecieron un conjunto de historias fantásticas nacionales, espacio al que estuvo vinculada la escritora Daína Chaviano. No fueron más de cinco o seis, más recordamos «El hombre con una flor en el ombligo» de Évora Tamayo. Este espacio vespertino solo tuvo una temporada (hablando en términos actuales).

Es a finales de los ochenta cuando la televisión asume, con pocos recursos pero, por suerte, también con pocos prejuicios, varios clásicos del género fantástico que van desde el terror gótico, el cuento de fantasmas, el fantástico puro latinoamericano y la ciencia ficción. Se adaptan, respetando y reconstruyendo los lugares, épocas y situaciones. El espacio El Cuento estrenó títulos como: «¿Existe verdaderamente Mr. Smith?» de Stanislaw Lem; «La pata del mono» de W.W. Jacobs; «Casa tomada», de Julio Cortázar, esta última en versión y dirección de María de los Ángeles Núñez Jauma.

Ya en la década del 90 y de forma esporádica, la televisión acoge adaptaciones de cuentos cubanos fantásticos que no son

necesariamente costumbristas o de corte mítico. Con el nuevo siglo aparece con más frecuencia el elemento fantástico en el espacio El Cuento (bajo múltiples títulos y horarios diferentes, pero conservando su esencia aún reconocible) Rosaida Irízar adapta y dirige un cuento de fantasmas: «En esta casa hay un fantasma» (2000) de la escritora Karla Suárez, escribe el guión y codirige con Susana Pérez *Sofía y el ángel* y más tarde un cuento fantástico de Alberto Guerra, este sí enmarcado en un aspecto histórico de la nación, titulado «Disparos en el aula» (2003). Un año después, Hugo Reyes dirigió la versión televisiva de «El cohete», de Ray Bradbury, donde la variación los escenarios, no afectó el sentido esencial de la historia. «Satisfacción garantizada», basada en el cuento de Isaac Asimov, adaptado y dirigido por Elena Palacios, anticipa una nueva forma de ver el cuento de temática fantástica en la TVC. Y es que en los últimos cinco años, el cuento parece volver a la tendencia primigenia: la adaptación de cuentos fantásticos de autores extranjeros, pero pasando por una marcada «recontextualización» o «criollización». Tal es el caso de «Remedio para melancólicos» y «Sol y sombra», ambos de Ray Bradbury, dirigidos por Magda González Grau.

Más recientemente asistimos a la adaptación de «No puedo evitar decir adiós», texto de Ann Mackenzie. Debido a la economía de recursos con que esa historia pudo realizarse, se salvó de la obligada condición de narrar el aquí-ahoraya. Con guión original, asistimos en el verano del 2010, a una producción de los jóvenes realizadores Michel Pascual y David Pérez titulada *Hemoglobina*, cuento sobre el nunca agotado tema del vampirismo, con un destello de efecto especial y una dinámica narra-

tiva meritaria. Ambos ejemplos demuestran con cuánta simplicidad de recursos y efectos puede enfrentarse una producción de este tipo en la televisión y salir, al menos, con un resultado digno. Durante varias décadas hemos visto cuentos o teleplays cuya ambigüedad —propia del género que nos ocupa— no confirma, no obstante, su pertenencia a este y dejan los posibles elementos de fantástico solo como recursos de una narrativa no lineal: ejemplo de ello son «Esta vez es la vez...», dirigido por Pablo Javier López. O la versión de «El almohadón de plumas» de Vicente González Castro, quien nos entregó como última obra, un cuento más anclado en el fantástico: «Las manos» (2009).

Como tendencia, hoy en El Cuento se prefieren los cuentos de corte realista, pero si de fantasear se trata, mejor evocar y reinventar los clásicos del género, despojándolos de su raíces anglo-norteamericanas colonizadoras y «aplatanando» su argumentos, antes de apostar por versiones de autores nacionales o incluso obras originales de guionistas del patio.

VI. El espacio Aventuras: una pelea cubana contra los demonios

El espacio Aventuras debutó, en 1960, con la adaptación de la novela de Julio Verne *20 mil leguas de viaje submarino*, dirigida por Silvano Suárez y Antonio Vázquez Gallo. Ellos dos, junto a Erick Kaupp, serían los nombres de los directores más activos del espacio en esta etapa, apoyados en el trabajo de adaptación de una guionista como María Bach. Muchas obras clásicas de la aventura pasaron por la pantalla en este período, con el rigor de la salida al aire en vivo y las limitaciones para conseguir

la verosimilitud del ambiente dentro de un estudio de televisión. Pero la imaginación se imponía y la calidad de los pioneros especialistas, también. Era de esperar que un espacio concebido para los niños y adolescentes no tuviera reparo en albergar un género considerado tradicionalmente como menor y para menores, sin embargo la ciencia ficción debutante no volvió a la pantalla en toda esta etapa inicial; solo una obra de Robert Louis Stevenson se acercaría un poco al género fantástico: *La Isla del Tesoro*.

Aventuras se convirtió entonces en «el espacio de la familia cubana», visto por todos los públicos sin distinción de edades, ni sexos, aun y cuando la telenovela tenía más «arraigo histórico», pues se producía casi desde el nacimiento de la televisión y continuó siendo después de 1959 un espacio de gran atención para los responsables de la producción dramática nacional.

Es en el año 1976 que el videotape se introduce en la televisión, ampliando las posibilidades tecnológicas y creando nuevas formas de producción, que trajeron aparejadas, por supuesto, nuevos contenidos. Si la trascipción de guiones radiales para la pantalla y las versiones libres de los clásicos de capa y espada continuaron, en esta nueva etapa se incorporaron intentos de producciones más arriesgadas, adaptando textos de una época más cercana... como la Segunda Guerra Mundial, sustituyendo la épica medieval y dieciochesca por las heroicas acciones comando de los luchadores antifacistas (*Orden de ataque, El tigre*, etc.). Paulatinamente se van incorporando guiones propios escritos para la televisión, casi siempre relacionados con el pasado histórico y las gestas de liberación y la seudorepública (*El Mambisito; La capitana del Caribe; Los pequeños fugitivos*),

incluso en escenarios latinoamericanos más o menos ficticios (*El jaguar, Rebelión I y II*)

Doce años más tarde de introducido el videotape aparece lo que podríamos considerar la primera aventura cubana de contenido fantástico: *La cueva de los misterios*, dirigida por Eduardo Macías, en 1988. Una aventura fantástica donde en su actualidad un grupo de niños exploradores con su profesor guía, al atravesar una cueva (objeto fantástico disruptor), son transportados a finales del siglo xv insular. El grupo participa en diferentes peripecias junto a un indio taíno llamado Baconao y culmina su viaje heroico de vuelta al presente. Curiosamente, y como énfasis de la esencia fantástica, la historia respetó una equivalencia cronológica: (la cantidad de tiempo en el pasado es igual al tiempo que se ausentaron del presente). Años después, con al auge de los telecentros nacionales, se le dio al telecentro de Santiago de Cuba, Tele-Turquino, la posibilidad de realizar la segunda parte de esta aventura. El viaje se realizaría en el sentido inverso. Baconao viaja al presente donde un grupo de heroicos pioneros lo reciben (se supone que eran los mismos que lo visitaron tiempo atrás) y juntos «luchan» contra unos maleantes contrarrevolucionarios que intentan destruir las conquistas alcanzadas, etc. etc. *La cueva de los misterios II*, fue un verdadero fiasco en todos los sentidos. A tal punto, que la televisión aún no se ha recuperado del «trauma de las segundas pésimas partes», y nunca más ha intentado reproducir el éxito de una serie de este espacio, ni en ningún otro. Los errores de *La cueva... II*, y sus consecuentes críticas por parte de los televidentes, también son hoy argumento para los detractores del género dentro de la institución.

En las puertas del más duro despegue del Período Especial, el espacio *Aventuras* se enfrasca en tres producciones de corte fantástico. Parecía que la fantasía en TV estaba madura y tomaría definitivamente la pantalla. En esa misma época se habían adaptado para espacios infantojuveniles *Konrad, el niño que salió de una lata de conservas*; *El pequeño príncipe*; y florecían las series del tipo *Tato y Carmina*, y *El cucumí se despierta los domingos*, donde la fantasía se destacaba sobre una representación mimética del contexto social.

En 1992, se pone en pantalla *Viaje a los antiguos*, guión y codirección de Cristina Rebull. El tema: el contacto extraterrestre. Ese mismo año, le sigue otra aventura fantástica *Más allá del tiempo*: una mezcla de viaje a mundos paralelos, con científico loco incluido, que más que consolidar la tradición del género en la televisión pujaban por cerrarle las puertas. Tal como en el cine, no haremos aquí evaluaciones artísticas, ni siquiera de guión, solo precisar que el tratamiento de lo maravilloso en ambas series se apoyaba en un diálogo retórico, excesivamente literario, con un tempo abúlico y carente de acción (ni físicas, ni dramáticas), y un intento de suplir lagunas de argumento con «efectos especiales novedosos». La utilización de los recursos principales de la ciencia ficción: analogía, anacronía, extrapolación, inversión e hipérbole (Acosta R, 2010, pp. 374-382) para obtener una plausibilidad del universo ficcional no se concretaron en ninguna de estas obras. En la sima (con s) del cráter económico y social del Período Especial, llega en 1993 a la pantalla una obra que dejaría una huella importante en la historia de la televisión cubana. Aunque no porque se cumpliera aquello que

muchos esperaron y se apuraron en sentenciar, como un antes y un después (entendiendo el «después» como una superación artística en el modo de hacer). Con guión de Chely Lima, Alberto Serret y José Luis Jiménez, y bajo la batuta de este último, se transmitió *Shiraland, el regreso de los dioses*, dos años después de iniciada su producción en 1991. Esta aventura de ópera espacial, catalogable dentro del tópico de novela planetaria, subtópico de «colonia olvidada», con elementos estéticos de fantasía épica; sin despliegue de grandes artilugios ni efectos especiales nuevos, embebida de la épica de los hermanos Strugatski, sería hasta hoy la obra más importante del género —aun cuando varios especialistas directamente vinculados al espacio se apuren en desvalorizarla en cursos de dramaturgia y asambleas de balance. Durante esta etapa se aceptaron varios guiones de corte fantástico en la TV cubana, dos aventuras escritas por la autora Gina Picart, por ejemplo, cuyos libretos aplazaron su producción para mejores tiempos financieros, pero que para dichos guiones nunca llegaron.

Con mucho más presupuesto y mejores condiciones productivas, se trata de hacer regresar el género fantástico a la pantalla en 1997. Otra vez Cristina Rebull como libretista. El mundo paralelo, tópico de género, de *El elegido del tiempo*, buscaba a todas luces ser algo más. Su intención de alegoría quedó enredada en los interminables parlamentos de los actores, especialmente el personaje interpretado por la propia Cristina Rebull. Esta obra, una de las producciones más costosas de la Aventura cubana, fue un paso atrás respecto a su predecesora... Pero estábamos lejos de suponer que cada paso futuro sería en esa dirección.

Con la llegada del nuevo siglo, Aventuras sufre un declive en cuanto a calidad de producción, derivado de los cambios en la estructuración de los departamentos de trabajo, y a una política de programación que comenzó a estimar la serie de aventuras como una producción costosa, obsoleta cuando menos, y que podría ser sustituida por «representativas y contemporáneas» telenovelas o una prolífica (que nunca ha existido) producción de telemovies.

Dos obras que incluyeron elementos de fantasía, pero que se acercaron más al tratamiento del realismo mágico que de lo fantástico en su tramas, fueron: *La leyenda de El Rayo* (2000) escrita y dirigida por Julio Martínez, y *El medallón* (2003), escrita por el veterano Pedro Urbezo y dirigida por Ivo Herrera, Martha Recio y Noemí Cartaya. Obras poco relevantes para los espectadores, cuyos guiños fantásticos carecían de articulación coherente como para pensar en una intención, o al menos en un conocimiento por parte de los realizadores, de utilizar los códigos más básicos de la fantasía.

Cuatro años más tarde, en el 2007, en medio de una profunda crisis para el espacio que venía en crescendo desde los albores del siglo, la obra de José Víctor Hernández, escritor y director de *El guardián de la piedra imán* daría el golpe definitivo al género, y prácticamente al espacio. Tal fue la torpeza (y me refiero, una vez más, solamente al comportamiento de lo fantástico dentro de la obra) en el tratamiento de la fantasía de *El guardián de la piedra...* que en un foro de Internet alguien alzó la voz en su defensa alegando que los espectadores, incapaces de absorber tan profundo tratamiento, criticaban sin razón aquella obra que se ponía a la siete y treinta, pues era

obvio que semejante número de incoherencias no podrían ser por descuido, ni desconocimiento, sino resultado de planificados e intencionales recursos para parodiar de forma inteligente este tipo de género.

Solo como curiosidad, señalaría, que a pesar de lo que representó *El guardián...* en cuanto a retroceso en la comprensión y manejo de los códigos del género de la fantasía en la televisión, en el verano del 2010, José Víctor Hernández vuelve a la dirección con una serie fantástica infantil: *Flores con Patricia*, con guión de Maytée y Ricardo Vila Arteche (sí, los mismos escritores de *Mucho ruido*). Cito parte del argumento dado por sus creadores: «Esta serie trata sobre las relaciones intrafamiliares, los conflictos que generalmente presentan los adolescentes con sus padres, pero dentro de un mundo fantástico y surrealista donde se conjugan estas contradicciones con los misterios que envuelven a un pueblo aparentemente fuera de tiempo y espacio: Buenaventura, un pueblo situado en cualquier lugar del planeta.» Se transmitió a las 6:30 de la tarde, fuera de cualquier espacio establecido para las series cubanas y apenas se promovió. Los resultados de la puesta, a pesar del elenco, fueron cuando más intrascendentes. La televisión cubana ha afianzado su resistencia desde los inicios de este siglo hacia todo tipo de obra que no trate la inmediatez (y por tanto lo circunstancial) de nuestra cotidianeidad, y ha privilegiado los espacios dramáticos como la novela y los llamados «teleplays» o «telemovies», dejando también fuera las temáticas de contenido histórico. Es una política de programación conocida, y que se afianza por día. Se argumentan los gastos excesivos que estas producciones exigen, ausencia de guiones, y sobre todo «malas experiencias

anteriores», pues, según los criterios oficiales, la gente (o sea el televidente) en las encuestas de opinión refiere no querer cosas donde no se vean reflejados. Y eso, a juicio de los que deciden, lo logran solo las producciones que traten de «aquí y ahora». Las Aventuras, que pudo ser un producto de fortaleza, por su exclusividad y años de experiencia productiva, para la industria televisiva cubana en la región, se ha dejado morir, pues se antoja inútil, vetusto, porque nadie tiene un espacio de Aventuras en el mundo...

Para terminar la reflexión sobre las Aventuras y «lo fantástico», a modo de anécdota añadiré un vivencia que resultó de un encuentro docente con un experimentado asesor de la televisión, y en algún momento de este espacio Aventuras, donde surgió el tema del éxito cinematográfico de *El señor de los anillos*. De allí se saltó al género de la fantasía heroica. Con toda su sapiencia, el especialista se apuró en sacarnos del error: «De ninguna manera, *El Señor de los Anillos* no es fantasía heroica». Mucho me costó mantenerme sentada en la silla, pero confiando en que tal vez me expondría un punto de vista interesante, una nueva clasificación por mí desconocida, y en lugar de refutar la aseveración, pregunté. Profesor, ¿y qué debemos entender por fantasía heroica? Y obtuve esta respuesta: «Pues, Tarzán... Tarzán es un ejemplo de fantasía heroica».

VII. Montaje final de un esbozo

Aunque varios directores han alzado sus voces para opinar que el género de aventuras no ha muerto, que simplemente necesita renovar su discurso, emplear creativamente sus recursos y

acercarse más al público receptor final, y menciono entre estos utopistas por naturaleza a Mariela López, Noemí Cartaya, Miguel Sosa, Rosaída Irízar, lo que se perfila en el panorama del espacio, dado el raquitismo creativo y económico (hablo más en términos de recursos que de dinero) al que lo han sometido, en virtud de nutrir otros dramatizados, parece ser su ocaso definitivo. La tendencia que predomina en la televisión es el narrar el aquí, ahora, con mucho realismo y mucho de lo mismo. Es como expresara el personaje de Laura, en el filme *Madagascar* de Fernando Pérez, cuando habla con su psiquiatra y dice: «El problema es que duermo, doctor. Duermo y sueño. Pero duermo con la realidad exacta de todos los días. Lo que otros viven doce horas yo lo vivo veinticuatro. Quisiera soñar con algo distinto. Con cualquier cosa. Pero no. Siempre es lo mismo.»

Decía el joven crítico cubano de cine Dean Luis Reyes, en entrevista para el libro *Polvo de alas* de Oneyda González, «¿Por qué en Cuba no se hacen películas de aventuras, de piratas caribeños, de Hatuey y su rebelión, de unos mambises que fundan una comuna más allá de la guerra; por qué no se cuenta uno de los relatos fantásticos de Feijóo o de Ezequiel Vieta, o se adapta *Donde está mi Habana* de F. Mond, o *Los papeles de Valencia el Mudo*? Estamos inventando el agua tibia a cada rato, poniéndonos profundos y volviendo una vez y otra a querer emular con la política, como si un cine popular, entretenido, hasta escapistico, no fuera útil y rico.»

El cine cubano se ha entendido hasta hace muy poco, tal y como lo resume Juan Antonio García Borrero, en *Otras maneras de pensar el cine cubano* a aquel:

- 1) Donde se use el idioma español.
- 2) Filmación de películas que ocurran en el territorio insular.
- 3) Abordaje de temáticas que se aproximen a los sucesos acaecidos en la Isla, ya sea derivados de las prácticas sociales ejercitadas en esta, o como legitimación del orden político dominante. Este último criterio explica en buena medida la exclusión del género fantástico dentro de la filmografía nacional.

Sin «linaje histórico» latinoamericano, sin «pasaporte identitario», lo fantástico no está contemplado como alternativa de esa especie de plataforma programática entendida como Nuevo Cine Latinoamericano: esas «películas de bajo costo con significados antiburgueses» y «significados expresivos» del gran drama latinoamericano... eso sí «lejano sanamente de la congelación expresiva del llamado «realismo socialista»... (cito a Fernando Birri, 1996) dispuesto a establecer rupturas de prejuicios hacia el actor (los no actores también pueden actuar y a veces son preferibles), hacia el repertorio tópico del cine anterior y concomitante, y hasta de las fronteras entre los géneros... entre el documental y la ficción, claro está, o incluso el noticiario, el reportaje y hasta la entrevista (Caballero, R. 2005), pero no hacia las fronteras que definen lo fantástico. El cine cubano se reproduce en enfáticas alegorías y para ello puede que utilice guiños, trucos, ambientes, casi siempre hilarantes (por tanto paródicos, burlescos, ya saben: el choteo sí tiene linaje histórico) escamoteados al absurdo, al fantástico clásico, a la fantasía en general, pero hasta ahí.

Con laberinto, pero sin fauno.

Bibliografía

- ACOSTA, RINALDO: *Crónicas de lo ajeno y lo lejano*, Edit. Letras Cubanas, 2010. pp. 297-347.
- CARTER, LIN: *Tolkien el origen de El Señor de los anillos*, Ediciones B. 2002. pp.128-129.
- CABALLERO, RUFO. *Un pez que huye. Cine latinoamericano 1991-2003*, Edit. Arte y Literatura. 2005. pp.179, 188-199.
- GARCÍA BORRERO, JUAN ANTONIO: *Otra manera de pensar el cine cubano*, Editorial Oriente, pp. 46, 112-113, 118-119, 158.
- GONZÁLEZ, ONEYDA: *Polvo de Alas. El guión cinematográfico en Cuba*, Editorial Oriente, 2009, pp. 114-115, 160-169.
- GONZÁLEZ, REYNALDO: *Cine cubano: ese ojo que nos ve*, Editorial Oriente, 2009.
- SANTOVENIA, RODOLFO: *Diccionario de cine. Términos artísticos y técnicos*, Editorial Arte y Literatura, 2006.
- SARDIÑAS, JOSÉ MIGUEL, Morales, Ana María: «La literatura fantástica latinoamericana», *Actas del Primer coloquio Internacional de Literatura fantástica*, La Habana, Cuba, 19 al 22 de junio 1999. CD-ROM.
- SARDIÑAS, JOSÉ MIGUEL: *El cuento fantástico en Cuba y otros estudios*, Editorial Letras Cubanias, 2010, pp. 249-288.
- TOLEDO, ARNALDO: *Exploraciones de la zona fantástica*, Editorial Capiro. 2006, pp.13-29, 49-65.
- <http://www.cubacine.cu/>
- <http://www.tvc.icrt.cu/>

ANABEL ENRÍQUEZ PIÑEIRO (Santa Clara). Escritora y ensayista. Licenciada en Psicología y con una Maestría en Ciencias de la Comunica-

ción. Fue fundadora del Grupo de Creación «Espiral» del Género Fantástico y fue parte del Comité Organizador del Ansible, Evento Teórico del género fantástico, que se convocó anualmente entre los años 2004 y 2007. Entre 2004 y 2008 fue una de las figuras principales en la promoción de la CF en Cuba. Premios: Calendario de CF 2005 (Cuaderno de relatos *Nada que declarar*), Primer Premio de Cuento CF Juventud Técnica 2005 por «Deuda temporal», y Beca de Pensamiento Ernesto Guevara de la AHS por el ensayo «Mujeres y Literatura Fantástica: los caminos de(l) género». Graduada del VII Curso de Técnicas Narrativas del Centro de formación literaria Onelio J. Cardoso (2004) y del I Curso Taller de Narrativa Fantástica Cuásar-Dragón (2002). Su cuaderno de relatos *Nada que declarar* fue publicado en 2006 por la Editorial Abril; ha publicado varios cuentos en diferentes antologías. Sobre el tema de la CF y el audiovisual también ha escrito los estudios «Del papel al celuloide: un recorrido por las obras literarias de ciencia ficción adaptadas al cine» y «Narrativa transmedia y ciencia ficción. Una mirada actual al tratamiento audiovisual del género y una reflexión sobre nuestro contexto creativo nacional».

DISTOPÍAS EN EL CIBERPUNK CUBANO: «CH», «OFIDIA» Y «HABANA UNDERGUATER»*

MAIELIS GONZÁLEZ FERNÁNDEZ

Resulta desacertado y prácticamente imposible, hoy por hoy, hacer una lectura de la totalidad de la literatura de ciencia ficción, incluida la producida en Cuba, en el marco de la idea de progreso. Como todo discurso contemporáneo, este género también participa de las manifestaciones de desencanto características de la posmodernidad, época en que las nociones de progreso e Historia lineal y ascendente dejaron ya de tener sentido.

En esta cuerda, las imágenes distópicas que arroja el análisis de los universos ciberpunks —si esto no fuera redundante— «CH», «Ofidia» y «Habana Underguater» de Vladimir Hernán-

* Publicado en el ezine *Korad. Revista Digital de Literatura Fantástica y de Ciencia Ficción*, no. 13, abril-junio 2013, pp. 4-11.

dez, Michel Encinosa y Erick Mota, respectivamente, no conforman hechos aislados ni rarezas dentro del flujo de la literatura cubana. Sobre esto opina Jorge Fornet que:

Aunque los narradores de hoy no pretenden escribir una literatura incendiaria, no se abstienen, en buena parte de los casos, de hacer una literatura «crítica», lo que hoy significa desmontar o impugnar el discurso del Poder, las narraciones del Estado. El complot, la paranoia, la traición, el desencanto, la suplantación [la distopía] y la impostura son obsesiones que permean los relatos de estos narradores. Aún en medio de la diversidad que los caracteriza, ninguno de ellos renuncia a ejercer su función de lector, a perseguir en la madeja del extraño tiempo que nos ha tocado vivir, el sentido de una historia que nuestros padres literarios no supieron profetizar.

«CH», «Ofidia» y «Habana Underguater» constituyen ejemplos de discursos que, desde la ciencia ficción —una literatura históricamente preterida y marginalizada—, realizan una lectura crítica y desacralizadora con respecto a las «narraciones oficiales» o, al menos, respecto a la línea de imaginarios afirmativos de nuestra nacionalidad. La estructura distópica sobre la que se yerguen sus narraciones presentan al lector una ciudad desarticulada, ghetificada, fragmentada en cuanto a su disposición espacial y sus grupos humanos. Una ciudad aparentemente anárquica pero con un riguroso sistema jerárquico subyacente, que se vale de la marginalidad y la proliferación de contraculturas para el mantenimiento de su *statu quo* y la distracción de sus individuos.

El ciberpunk, estética en que se encuentran imbuidos los relatos que se desarrollan en estos micromundos, se vale de estrategias discursivas de la novela negra y de la denominada narrativa de la violencia. Aunque lógicamente se apela a un imaginario ciber-tecnológico característico de la corriente científica ficcional no se deja de utilizar un conjunto de tópicos que han caracterizado a la narrativa cubana, fundamentalmente a partir de la década de los noventa: la prostitución, el SIDA, las drogas, la guerra y la marginalidad de toda clase.

De aquí que estas obras y sus autores confirmen que el ciberpunk, hijo pródigo del espíritu ecléctico y transgresor del posmodernismo, se ofrece ante los estudios literarios como un constructo simbólico de la contemporaneidad —y no ya de un futuro cercano o distante del cual no participaremos—, como una crítica cultural cuyo particular discurso no debe ser, de ninguna manera, desatendido.

El primer libro estrictamente ciberpunk que se publicó en nuestro país fue *Nova de cuarzo* (Extramuros, 1999) de Vladimir Hernández Pacín. A través de varios de los cuentos que componen el volumen se muestra una sociedad de futuro cercano cuyas condiciones socio-políticas son las típicas del ciberpunk norteamericano: ha ocurrido una disolución de los estados nacionales para dar paso a un gobierno global dirigido por las megacorporaciones:

CH, el monstruo del Caribe, era un auténtico paraíso fiscal; una zona franca donde las leyes toleraban libremente el florecimiento de las tecnologías postindustriales y los emplazamientos multinacionales. En solo cuarenta años la

antigua capital de Cuba había pasado de ser una típica ciudad terciermundista a una soberbia megalópolis que había crecido de costa a costa y albergaba al 98% de la población de la isla. El resto del país era una enorme reserva ecológica, un vedado impoluto salpicado de enclaves privados.

La ciudad, a través de estos relatos, es caracterizada como un espacio caótico, destruido por las «guerras sin cuartel entre las bandas locales y los grupos de depredadores nómadas». Esto pudiera hacer pensar que el ciberpunk utiliza la estructura de la distopía, en tanto construcción verbal, como una categoría carente de organización. Sin embargo, lo que ocurre es que la atención se centra precisamente en la desorganización, en el caos; pero las sociedades reflejadas en el ciberpunk están igual de reglamentadas y jerarquizadas que las de cualquier distopía, llamémosle, clásica.

En «CH», los indicios para detectar el sistema jerárquico re gente, se hallan en la insistente alusión a los diversos enclaves privados. Ellos son los que, en última instancia, determinan tanto la disposición físico-espacial de la ciudad como las relaciones entre los individuos que en ella habitan. El traspaso de los límites y las divisiones entre espacios como Neoland —el mayor de los enclaves residenciales— y las zonas periféricas y sumidas en la degradación, será en muchos relatos el detonante de los conflictos que se presentan.

Este es el caso de «Déjà vu». Su protagonista, una prostituta que proviene de la parte más baja de la ciudad, intenta conseguir un cliente, de apariencia, bien acomodado a quien desvalijar. El desenlace del relato, de un tono absurdo —cuasi

piñeriano— devela la transformación del depredador en presa. La protagonista se convierte en «carne genuina» que habría de sustentar a la familia de su otrora cliente, protegiéndola por algún tiempo de la crisis de alimentos y los sucedáneos sintéticos y reciclados a que la clase media solo podía aspirar.

El universo de Michel Encinosa es más denotativo a la hora de presentar la estructuración de su sociedad: todo el mundo, en el que se yergue «Ofidia» como ciudad principal, está controlado por nueve gigantescas megaempresas (Información, Consumo, Energía, Ejército-Policía, entre ellas). Ofidia, a su vez, está explícitamente dividida en tres secciones: Pueblo Alto (el área residencial de las personas más poderosas), Pueblo Medio (un espacio estándar, propicio a las filtraciones de ambos extremos) y Pueblo Bajo (el área marginal de la ciudad; los suburbios, las subculturas, el mercado negro). Esta división ha permitido, a su vez, una asignación de códigos y funciones a cada espacio como modo de reglamentación y dominio. Incluso Pueblo Bajo, cuyas características parecieran permitir más licencias, se halla estrictamente controlado: su estado meteorológico es monitoreado por *geosats* que evitan las molestias climatológicas, por lo que muchos de sus habitantes nunca han visto llover. En «Un puñado de lluvia», la imposibilidad de ocurrencia de este fenómeno natural se convierte en metáfora de la anulación de las libertades individuales en una sociedad que no pierde tiempo en encubrir sus rasgos hegemónicos y autoritarios.

El caso de *Habana Underguater*, pareciera ser la excepción por lo caótico de su modo de estructuración socio-política y de gobierno. El escenario donde ocurren las historias narradas por Mota es evidentemente post-apocalíptico: un evento climato-

lógico ha dejado sumergida buena parte de la ciudad, gracias a lo cual esta ha sufrido una severa refuncionalización y ghetificación que ha llevado a instaurar clanes gobernantes en diversos barrios habaneros (en Alamar, los abakuás; en Miramar, las Corporaciones Religiosas —católicas y protestantes—; en Centro Habana, los santeros —la Regla de Ocha—; en el Vedado, los babalaos —la Armada de Ifá—). Se vive en la degradación y la violencia permanentes. A pesar de existir un órgano de gobierno oficial: la FULHA (Fuerza Armada de la Habana Autónoma), este se sabe incapaz de controlar la ciudad que tiende cada día a la anarquía de los barrios independientes. Sin embargo, son los rusos los que desde la órbita dirigen la totalidad del planeta:

Desde allí nos miran con sus bombas atómicas satelitales diciéndole al mundo cómo debe hacer las cosas.

Ahora bien, si en los casos de «CH» y «Ofidia» el lector puede suponer la ordenación actual de sus sociedades por medio de la extrapolación de un proceso más o menos lógico, que se desprende de las circunstancias sociopolíticas y económicas de los gobiernos contemporáneos; en *Habana Underguater*, para la explicación del funcionamiento de su sociedad, han tenido lugar acontecimientos históricos de una gran repercusión que no se han explicado: los rusos convertidos en la potencia más poderosa a nivel mundial o el territorio de Estados Unidos transformado en un gran desierto radioactivo. De aquí que se haya manejado la posibilidad de leer este universo como una ucronía, esto es, la reconstrucción literaria imaginaria de la historia a partir de la variación de un aspecto significativo del pasado.

Por ejemplo, la nota de contracubierta del libro homónimo de Erick Mota alude a la victoria de los rusos en la guerra fría como razón de la actual ordenación del mundo, sin embargo, esto no es explicitado por el narrador en ningún relato.

En todo caso, no es característico del ciberpunk establecer un «contrato distópico» con el lector en que se explique cómo y por qué se instauró el nuevo orden, como sí se puede apreciar en otras distopías o utopías. Igualmente, distopía y ciberpunk no son elementos que resulten excluyentes en relación a la ucronía; una ucronía puede presentar —y de hecho, tiende a hacerlo— características distópicas (pensemos en *El hombre en el castillo* de Philip K. Dick) o puede acogerse a la estética ciberpunk, la cual se ha insistido en presentar como corriente escritural y no como subgénero de la ciencia ficción.

Más allá de estas disquisiciones, lo revelador de una indagación respecto a las condiciones sociopolíticas en estos ejemplos es la existencia de un sistema jerárquico subyacente a pesar del aparente desorden. De esta manera, si en otro tipo de distopías la inmersión por parte del lector en el universo creado lo hacía suponer la perfección de la sociedad para luego descubrir sus rasgos totalitarios y alienantes, en estos ejemplos del ciberpunk, la impresión primera es la de hallarse ante un sistema caótico y anárquico para luego descubrir la velada, pero implacable reglamentación de la sociedad, con caracteres que igualmente tienden a la enajenación y la coerción del individuo.

Ahora bien, uno de los aspectos que más destaca en la conformación de cada uno de estos micromundos cienciaficcionales es la fragmentación de la sociedad, organizada predominantemente a partir de tribus urbanas o contraculturas. La índole y

función de estos grupos contraculturales es de vital importancia en tanto, al decir de Luis Brito: «Las contraculturas son la necesaria imagen en negativo, o contrario dialéctico, del sistema contra el cual insurgen. Son las contraculturas, y no el establishment, las que nos dan el verdadero retrato de la sociedad.»

Siendo así, en «CH», por ejemplo, proliferan estos grupos con el objetivo de caracterizar la sociedad decadente que describe Vladimir Hernández. En muchas ocasiones estas tribus urbanas solo son nombradas por el narrador sin especificar su comportamiento u origen (guerreros yonquis, Confinados, ninjas, prostitutas sindicalizadas), en otros casos, cuando desempeñan una función importante en el argumento, se comentan sus caracteres definitorios. De las Felinas, por ejemplo, se explica que son un «clan de guerreras gay feno-modificadas que habían logrado ganar cierto estatus entre las bandas suburbanas y los pobladores de detritus fronterizos».

La galería de contraculturas en el micromundo ofidiano es aún más amplia y su autor ha podido profundizar mucho más en sus particularidades. En el panteón de los niños y los dioses de neón se encuentran las Patinadoras: una pandilla de delincuentes femeninas cuyas armas son uñas portadoras de la última versión de un virus letal llamado Gusano; los golpeadores: asesinos callejeros y baratos; los saneadores: encargados de rastrear y ejecutar individuos en la RED o en el mundo físico; los Sombra: asesinos a sueldo profesionales; las Diurnas: prostitutas de nuevo tipo y los Demiurgos: soñadores profesionales que estratifican y regulan los impulsos creadores de sus subconscientes, de modo que sus sueños sean grabados y editados en forma de sensofilmes; los Exóticos: «individuos extremistas

postmodernos que transforman sus cuerpos en un carnaval de implantes y biocirugías, y sus vidas en un carrusel de máscaradas»; los cabletas: adictos a electrodrogas o neurotrans y los Chicos 1000millas: «adolescentes que padecen de alguna enfermedad letal, y que dedican el tiempo de vida que les queda a locuras de todo tipo».

Dentro de estos grupos —los de «CH» como los de «Ofidia»— existen secciones que responden a una función en la sociedad que va del mantenimiento del orden o el *statu quo* (toda la variedad de asesinos a sueldo o por placer) al entretenimiento de las masas (las Diurnas o los Demiurgos). Los otros resultan simplemente inadaptados, drogadictos y rebeldes, que no llegan a engendrar símbolos supraestructurales definitorios de su identidad, sus valores y sus objetivos —de tener alguno. No se hallan integrados al sistema como es el caso de los Demiurgos o artistas «regsen», los Sombra y las prostitutas a quienes pudiera resultar problemático clasificar como contraculturas o subculturas puesto que su labor social se acerca más al concepto de profesión, por más que esta pueda resultar éticamente reprobable —pues hay que analizar también qué tipo de ética está operando en estas sociedades.

Con grupos más fácilmente identificables como contraculturas, como el caso de los Exóticos o los chicos 1000millas, el sistema regente en «Ofidia», en este caso, ha ideado maneras de apropiarse y falsear sus códigos de forma que funcionen como una válvula de escape en la rígida reglamentación de su sociedad. A continuación un fragmento que describe un Carnaval Gusante, o sea, de los infectados por el virus del Gusano:

Abajo, en la calle, ya desfilan las carrozas de los arcoirisados escuadrones de seropositivos voluntarios con sus consignas de turno: «Sea breve y eterno, sea GUSANTE». «DIOS aguarda desde el rostro de la AUTODESTRUCCIÓN». «FE en el momento y a la MIERDA el futuro». «Salve a los mártires de la contemporaneidad». Tal vez debería darme asco.

En «Habana Underguater», aunque la sociedad está igualmente dividida y se puede detectar la existencia de grupos subculturales —los sicópatas de la Organización Charles Manson o los Aseres (asesinos a sueldo en ambos casos; los unos más implacables, los otros más baratos)— los clanes que campean en cada zona aspiran a un poder político, a incidir directamente en el proceso productivo de sus sistemas (las corporaciones petroleras Sunitas y de los Testigos de Jehová, por ejemplo), lo que traiciona su posibilidad de clasificación *contracultural*. Es sintomática la filiación religiosa de la mayoría de los grupos que detentan el poder, en tanto supone una influencia no solo política y económica sino también ideológica.

Unido a la predominante fragmentación de las sociedades, existe otro grupo de aspectos que contribuyen a su imperfección: el papel manipulador de los medios de difusión masiva, el hedonismo que en su búsqueda del placer y el entretenimiento viola los más elementales principios éticos o la despersonalización y la deshumanización. Todos ellos están estrechamente vinculados a la relación ambigua de los individuos con la omnipresente tecnología.

Esta ambigüedad parte de la imposibilidad de lectura del ciberpunk como un movimiento reaccionario; no se posiciona contra la tecnología sino contra determinados usos que de ella se hace. De este modo, a la par que los que ostentan el poder se valen del desarrollo tecnológico para mantener el control sobre las masas, cualquier acción subversiva contra este poder deberá valerse del uso de tecnologías sofisticadas. Dicha mezcla de miedo y culto genera historias que parecen ser al mismo tiempo anti-tecnológicas y a favor de la tecnología.

Otro aspecto relevante en estas sociedades es el desdén por lo físico que trae aparejado una falta de interés por la reproducción biológica, ataques al cuerpo (implantación de prótesis y aumentos que indican el deseo de consumo, de auto-reinvencción del individuo) o la sustitución de la vida social y el espacio público por la interacción con los medios difusivos.

El privilegio de la mente por encima del cuerpo ha permitido el abordaje de problemáticas como la posthumanidad. En el cuento «Mar de locura» de Vladimir Hernández al protagonista se le plantea, hacia el final de la historia, el dilema de regresar a la vida corpórea que es vista como prisión o «dar el salto evolutivo»; pasar a conformar un nuevo tipo de organismo colectivo desprovisto del lastre del cuerpo físico:

Esta es tu oportunidad. Ahora puedes volver al viejo mundo, donde te espera todo lo que siempre has intentado evitar: ciudades aberrantes y ausencia de espacio vital. O puedes venir con nosotros y ser parte del preludio de una nueva era.

La posibilidad de esta utopía cibernetica acerca el relato de Vladimir Hernández a lo que se ha identificado como postciberpunk, en tanto intenta abordar aquello que se supone se halle después del ciberpunk. Sin embargo, existen otras características que distinguen a esta corriente literaria de su antecesora y que tienen que ver con el abandono de la distopía en la concepción de sus sociedades, aspecto que se ha considerado aquí de más peso para no etiquetar a este relato de postciberpunk por más que trate el tema de la posthumanidad.

En todo caso, los caracteres de imperfección de estas sociedades, tal y como apunta Adriana Amaral, dan la medida de un mundo posible construido a partir de la extrapolación de un presente demasiado complejo, en el cual esferas como la sociedad, la tecnología, la estética, la economía o la cultura suelen interconectarse y superponerse. El resultado es la imagen de una ciudad que, a manera de parque de diversiones, se proyecta como simulación de una sociedad complaciente e inclusiva, pero al cabo claustrofóbica, cuya cercanía resulta demasiado inquietante.

Desde el punto de vista de los recursos formales, el ciberpunk, desde su surgimiento norteamericano, se inclinó a utilizar muchas estrategias de la novela negra. El practicado por los latinoamericanos —y los cubanos, por ende— si bien aprovecha este modelo, se nutre, por su contigüidad, de lo que se ha dado en llamar la narrativa de la violencia; no solamente porque sus tramas tiendan a presentar situaciones de enfrentamiento físico, persecuciones y actos vandálicos, sino por la utilización de un grupo de recursos que esta narrativa trae consigo. Entre ellos: la representación del sexo de un modo descarnado, desprovisto del concepto retrogrado y obsoleto del pecado; la

utilización de un lenguaje con tendencia al argot; la puesta en circunstancias extremas de los personajes; la intervención de entidades sobrenaturales y la preponderancia de una ética y una moral bastante flexibles.

En este sentido, la narrativa ciberpunk cubana, aunque trata los temas típicos de esta corriente, participa de igual manera en el repertorio de leitmotivs que se suelen enumerar al hablar de la narrativa de los novísimos. Adaptados a este ambiente futurológico son centrales los tópicos de la prostitución, el SIDA (o una versión mutante de él), los personajes de adolescentes que experimentan con las drogas, los jóvenes soldados participantes de guerras menos épicas que el referente angolano y los marginales de todo tipo.

Respecto a la elección del lenguaje, las descripciones o las construcciones metafóricas apelan a un imaginario ciber-tecnológico de modo que, tanto el universo como el lenguaje con que este es presentado se encuentran imbuidos en una estética y una sensibilidad que tienen como centro la tecnología y la relación ambivalente de los personajes con ella:

El sol en el poniente era una mancha de luz alógena empotrada en un grisáceo cielo de microprocesadores.

La abigarrada monotonía del infierno de asfalto y megaholos se me mete por los ojos y me acaricia las neuronas. Adoro esta ciudad de mierda, sobre todo por las noches.

A este innegable énfasis en la utilización de un lenguaje ciber-tecnológico se ha unido en ocasiones un uso lúdico de

la disposición tipográfica del texto o la elección de caracteres para representar las palabras, en el más puro estilo vanguardista o posmoderno. «1ro. soy un jerbo» de Michel Encinosa es el ejemplo paradigmático:

+/- como 3 semanas antes en el Barrio Halloween, pero con mucho + jugo. Crono 0134. Sólo quedamos 2 de este lado, 2 del otro, escalera de X ½ y 13 cadáveres viola2 por ratas en los pisos inferiores.

Uno de los rasgos más llamativos del ciberpunk en su surgimiento en los Estados Unidos fue la ausencia de explicación de la tecnología que extrapolaba en sus relatos, así como de los términos y la jerga proveniente fundamentalmente de la cultura hacker y cibernética. *Nova de cuarzo*, en este sentido, sin llegar a mostrarse contrario a este carácter, resulta considerablemente explicativo. Vladimir Hernández, si bien utiliza términos propios y relativos al mundo ciberpunk, los va presentando con cautela e incluso se detiene a explicar algunos de ellos:

Cada base de datos en la Matriz cubría sus más íntimos secretos con una capa de hielo protector, la barrera eléctrica que resguardaba los núcleos informáticos de la intrusión y la piratería de los hackers; barreras más o menos complejas e infranqueables para los intrusos comunes en general, no para tipos del calibre de Sharp, siempre respaldados por un poderoso hardware, y armados con programas virales rompehielos.

Además, el libro concluye con un «cibernario»; un vocabulario que contiene la explicación de poco más de cincuenta términos utilizados en los textos, y relativos, por supuesto, al costado *ciber* de dicho tipo de escritura. Esto parece tener que ver con el hecho de estar describiendo un universo inédito para las letras cubanas y para un lector aparentemente neófito en estas cuestiones.

Michel Encinosa, aunque incorpora a *Niños de neón* un vocabulario, los términos que en él se aclaran son pertenecientes a su universo y cosmogonía. Por lo demás, no muestra un interés por facilitar al lector el entendimiento de códigos propios de esta escritura.

Erick Mota revela también en sus narraciones una tendencia a esclarecer no solamente los términos tecnológicos sino las variadas referencias culturales, populares o religiosas a las que apela a través de la utilización de paratextos o notas al pie.

Esto pudiera conducir a una explicación que tienen que ver con la ineludible y ancestral necesidad del escritor latinoamericano de explicarlo todo como si se dirigiese a un interlocutor externo al que se le dificulta el entendimiento de su insólito universo. Situación que se agudiza al tratarse de ciencia ficción; un género que posee un conjunto de códigos ya asentados en su larga tradición literaria.

A pesar de las tentativas de explicación, estos textos del ciberpunk cubano, a la larga, evitan incurrir en descripciones minuciosas del tipo de artefactos que se utilizan y su funcionamiento; del mismo modo que habían sorteado la explicación, dígase, histórica de sus circunstancias socio-políticas. Esto se logra a partir del uso frecuente de una perspectiva limitada, al

estructurar los relatos con narradores deficientes o equisicientes. En cambio, se muestra un interés por hacer hincapié en las marcas y las filiaciones comerciales de los equipos y los artículos que se mencionan:

Fíjese en las armas que lleva. Ha guardado una Beretta Cougar para sí mientras lleva para sus compañeros una Glock 17 y otra Beretta. Es nuestra oportunidad de demostrar qué armería es superior: si la rusa del espacio o la vieja escuela europea.

Esto, aunque encuentra una justificación en la intencionalidad de situar al lector en un ambiente tecnológico y corporativo, establece un vínculo con algunos de los criterios de procesos literarios finiseculares como la generación de McOndo que veía la mayor disyuntiva del escritor joven actual en «elegir entre Windows 95 y Macintosh». Con ello se reafirma la imposibilidad de desvinculación de la ciencia ficción, y aún de la producida en Cuba, respecto al curso de la literatura como sistema, más allá de sus divisiones genéricas o disyuntivas del tipo centro-periferia en una era en que estas delimitaciones parecen haber caducado.

En los casos de «CH», «Ofidia» y «Habana Underguater» se está en presencia de mundos posibles que, según lo explicado por Umberto Eco, son «formas diversas en que habrían podido ser las cosas [o en que pudieran ser], y no descripciones de estas formas»; por lo que cada uno de los micromundos analizados ha sido presentado como un constructo autónomo de propiedades singulares. Sin embargo, no es posible aplicar comple-

tamente a estos ejemplos del ciberpunk cubano la descripción que el semiólogo italiano concede a estos mundos posibles. Eco escribe en *Los límites de la interpretación* que «los mundos posibles son siempre «pequeños mundos», es decir, un curso relativamente breve de acontecimientos locales en algún rincón del mundo actual». En cambio, como se ha visto, los universos analizados son ambientes futuristas que representan una totalidad de espacio y tiempo cuyas leyes regentes, más allá de las extrapolaciones, resultan consecuentes con las del mundo actual y «real», por lo que dichos universos se presentan como congruentes y verosímiles. Si es cierto que las imágenes que de ellos recibimos resultan breves y fragmentarias —en última instancia, por primar la elección del relato corto por encima de la novela— los acontecimientos narrados aunque inevitablemente conforman una pequeña parte de este universo, colaboran en la creación de una imagen panorámica mucho mayor y opuesta a aquellas utopías arcaicas que se definían primordialmente por el carácter de aislamiento de los espacios en los que se desarrollaban.

Habiendo reparado en este punto, surge el indispensable cuestionamiento respecto a ¿qué aporta de nuevo el ciberpunk cubano que lo convierte en un digno objeto de estudio de una investigación académica?, pues hasta ahora solo se ha visto que participa cabalmente de los rasgos predominantes del primigenio ciberpunk norteamericano y de sus réplicas y epígonos en otras latitudes.

En primer lugar, como han señalado críticos extranjeros como Emily Maguire y Juan Carlos Toledano, en algunas historias del ciberpunk cubano se detecta una irreverencia por parte de los

personajes que los lleva a acometer acciones en contra del poder imperante. La posibilidad de existencia de una utopía cibernetica en «Mar de locura» o la rebelión contra el control del clima en «Un puñado de lluvia» ilustran esta lucha de los individuos habitantes de «CH» y «Ofidia», respectivamente, porque su vida no sea controlada. En el relato «Asuntos pendientes» de Erick Mota se puede apreciar también esta característica en la insolencia de su personaje principal:

No quieres seguir jugando a ser el perrito faldero de los rusos. No quieres mirar más La Habana desde arriba. Quieres esta ciudad a medio derrumbar, quieres el agua sucia que corre por las calles hundidas, quieres hasta los helicópteros de la FULHA que sobrevuelan los edificios como pájaros de mal agüero. Y por sobre todas las cosas. Quieres mirar en los ojos de ese jovencito que llama madre a la mujer que una vez amaste. Para saber si sus ojos son tuyos o de él. No importan las consecuencias. Pero tienes que saberlo.

Esto alcanza relevancia si lo comparamos con lo que escribe Isabel Borotto en su tesis sobre ciberpunk chileno *Estudio de la identidad cyberpunk en tres personajes de la novela Ygdrasil de Jorge Baradit*: «En Ygdrasil la memoria y el cuerpo de Mariana [su protagonista] son borrados, destruidos, reconstruidos o alterados a placer sin que la víctima ofrezca resistencia evidenciando así el uso de violencia excesiva propia del cyberpunk.» Pero el hecho realmente novedoso en este tipo de relatos no es la rebelión por sí misma, sino la razón por la cual personajes

como Diana de «Un puñado de lluvia» y Sharp de «Mar de locura» se sacrifican. Más allá de su éxito o fracaso, ellos arriesgan sus vidas para develar el carácter represivo de sus sociedades y brindar, aunque solo sean atisbos, de una esperanza de mejoría.

Esto, en el plano argumental porque en lo referido al aspecto formal de los textos se ha visto que, aunque utilizan los tópicos de un movimiento escritural foráneo, estos autores han sabido dar consistencia e individualidad a sus micromundos, de modo que, en la opinión de Vladimir Hernández: «Sin decir compay, sin hablar de palmas, ni de gallos. No pudiera ser Moscú ni New York, definitivamente no pudiera ser Tokio. Es La Habana. Lo es por los ambientes, el entorno, la utilización del lenguaje». Pero lo verdaderamente importante no es que se trate de La Habana o de Cuba —Ofidía no es un alter ego explícito de nuestra capital— sino que sus autores hayan sabido apropiarse de este tipo de discurso para narrar historias que le resulten atractivas a los lectores cubanos —o no— y que hablen de contingencias particulares a través del oblicuo prisma de la distopía ciberpunk; porque, a fin de cuentas, ninguna ficción (ni siquiera la ciencia ficción) es totalmente artificial, sino que parte de una elaboración de la experiencia.

Así ocurre que en estos ejemplos —fundamentalmente en los casos de Encinosa y Mota— se centra más la atención en la distopía exterior de la urbe que en el mundo de la Red Global, espacio que posee igualmente rasgos claustrofóbicos, restrictivos y letales. Esto hace acercarse a sus micromundos, sobre todo a «Habana Underguater», al ciberpunk practicado en Latinoamérica y ya característico de la región, en que se mezcla

la extrapolación científica e informática con la religión y los mitos autóctonos. Erick Mota, al ubicar como parte central de su cosmogonía a los Orichas —transformados en Inteligencias Artificiales y dueños actuales de la Red— y por la importancia concedida, en general, a las religiones de base africana en su micromundo se acerca conscientemente a este rasgo de la ciencia ficción de América Latina.

En general, todos estos textos aluden a un complejo entramado de referencias culturales y modelos narrativos propios de una escena globalizada de la que Cuba —muy a pesar de las limitaciones— no se encuentra «ajena ni lejana». Con préstamos del mundo del cine, el pop o el rock, estas distopías ciberpuks interconectan su fetichismo tecnológico con los terrores de la sociedad contemporánea, la extrapolación desacralizadora de su presente con aquella Historia, en mayúscula e inamovible, a la que finalmente parecen haber logrado desmaquillar.

MAIELIS GONZÁLEZ FERNÁNDEZ. Licenciada en Letras. Profesora de Literatura de la Facultad de Artes y Letras. Ha publicado: «Las extrañas posibilidades de la ciencia ficción», reseña al libro de Rinaldo Acosta *Crónicas de lo ajeno y lo lejano, La SiempreViva*, no. 13, p. 19, 2012; «Imágenes distópicas en la literatura cubana de ciencia ficción actual. Análisis de los micromundos: «CH» de Vladimir Hernández, «Ofidia» de Michel Encinosa y «Habana Underguater» de Erick Mota», *Upsalón*, no. 10-11, pp. 12-20, (2012); «Imágenes distópicas en el ciberpunk cubano», *MiNatura*, no. 128, julio 2013, pp. 77-85, http://servercronos.net/bloglgc/media/blog/minatura/pdf/RevisitaDigitalmiNatura128_sp.pdf; «*Fahrenheit 451*: una lectura desde la posmodernidad», *MiNatura* no. 131, octubre 2013, pp. 101-108

http://www.servecronos.net/bloglgc/media/blogs/minatura/pdf/RevistaDigitalmiNatura131_sp.pdf; «Juan Manuel Planas y la génesis de la ciencia ficción en Cuba», marzo 2014, <http://www.cubanow.com>, ICAIC; «Jorge Luis Borges y el cambio de paradigma en la literatura fantástica», *Korad*, no. 17, 2014 (premio Oscar Hurtado en la categoría de artículo teórico).

EL AÑO 200 ENTRE LA UTOPÍA Y LA QUIMERA*

JAVIHER GUTIÉRREZ FORTE

El período espiral

La primera obra de Agustín de Rojas que tuve la suerte de leer llegó a mis manos en pleno período especial, época en la que mi necesidad de leer se había acrecentado, quizás como sustituto de otras necesidades imposibles de satisfacer en esos momentos. Los libros eran aún baratos y no había mucho en que usar mi magro salario que tanto trabajo costaba ganar. *Espiral* inició mi profunda afición a la escasa, y limitadamente editada, obra de Agustín de Rojas, quien, como su tocayo de Hipona luchaba por encontrar la verdad de su época. Agustín, el Villarejo, lo intentaría explorando el futuro.

Posteriormente adquirí y leí, todo el mismo día, *Una leyenda del futuro* y más tarde en 1991, *El año 200*. De esta última nove-

* Publicado en *Korad. Revista Digital de Literatura Fantástica y de Ciencia Ficción*, no. 6, octubre 2011, pp. 41-43.

la, de horrible carátula pero apasionante contenido, estaremos hablando a lo largo de este escrito.

Detengámonos en las fechas de edición y mi posterior lectura pues mucho había cambiado el mundo entre fines de la década del 80 e inicios del 90 cuando fue publicado *El año 200*. Tantas transformaciones hicieron afirmar a Fukuyama que la Historia había terminado y a otros que se habían acabado las ideologías. Todo un gran maremoto que transformó y eliminó el punto de partida de la utopía descrita por Agustín de Rojas en este libro. El sistema socialista desapareció, pero no en un espantoso holocausto bélico con daños más o menos definitivos para la vida en la Tierra, tal y como se describiera en *Espiral* o en *El año 200*. Desapareció en medio de aclamaciones populares, casi sin ninguna violencia física, bajo los golpes de los errores acumulados por años. Los sistemas políticos en los cuales se afirmaba que gobernaba el pueblo, fueron destruidos por este, o al menos no fueron defendidos. El muro de Berlín no fue derrumbado por las fuerzas del capitalismo en 1989, sino por millares de personas para las que simbolizaba una limitación a su libertad, no una protección a sus vidas.

En 1990 se reunificó Alemania y dejaron de existir la RDA y el «Campo Socialista». Ya no estaban los «países amigos». Un año después desaparecía la URSS, «la hermana mayor», «el faro y guía del proletariado mundial». En realidad muy mal momento para publicar un libro que describía un futuro en el que este sistema socialista había triunfado contra las «oscuras fuerzas del mal». Más que una utopía posible resultaba entonces una quimera irrealizable.

Sistemas de gobierno y política

La ciencia ficción se ha ocupado, a veces de pasada, y otras de manera profunda, de las relaciones políticas entre los seres humanos. Sus autores han fantaseado con las cruelísimas realidades de la dominación, y de la organización social. En las páginas de incontables libros se recrean diversas versiones de sistemas de estado y gobierno que podrían ser el futuro político de nuestra patética humanidad. En *El Año 200* las formas de gobierno y las relaciones políticas son los verdaderos personajes centrales. En esta novela Agustín de Rojas describe detalladamente el funcionamiento de la sociedad en la que transcurre su historia, quién la dirige y cómo. Y es sobre la política y las formas de gobierno reflejados en esta obra del recientemente fallecido escritor, que trataremos en estas páginas.

La historia de *El Año 200* transcurre en un mundo futuro similar al de las novelas anteriores de ciencia ficción escritas por Agustín de Rojas: *Espiral* y *Una Leyenda del Futuro*. Sin embargo, a diferencia de las dos mencionadas, en *El año 200* cambian algunos datos relevantes, como, por ejemplo, los niveles de afectación causados por la guerra. La Tierra, después de una devastadora conflagración provocada por las decadentes sociedades imperialistas, logra ser restaurada por la Federación Comunista.

Precisamente, la trama de la novela acontece unos doscientos años después de iniciada la restauración de la humanidad, transformada ya, en una sociedad comunista planetaria. Este paraíso es agredido por los últimos líderes del destruido imperio.

Se nos describe un mundo con valores muy rígidos: colectividad, humanismo, trabajo como sentido de la vida y el servicio a la comunidad como fin supremo de la existencia. Una sociedad llena de tabúes e intolerante con lo diferente. Una muestra de esto es el tema de las relaciones de pareja, pues las personas que se salen de la norma son confinadas y se llega hasta a prohibirles su reproducción. Tanta exigencia y rigidez lleva a que muchos de sus habitantes opten por el suicidio al sentirse incapaces de cumplir a la perfección su deber con la sociedad.

En la novela se nos muestra una sociedad dividida en varios grupos:

Los Cibos, surgidos 50 años antes del inicio de esta narración, son personas con implantes en el cerebro de esquemas y mecanismos cibernéticos que potencian el funcionamiento cognitivo. Son doce mil seres que tienen prohibido reproducirse y viven confinados en una isla. Los Cibos son vigilados estrechamente por el Instituto de Estudios Sociológicos al ser percibidos como una amenaza por el resto de la humanidad. Sin embargo, son los propios Cibos los que diseñan las computadoras, y más importante aún, las partes del Sistema Integrado Cibernético.

Los Privos son cinco millones de personas que decidieron retornar al mundo primitivo y vivir más cerca de la naturaleza, huyendo de la exigente, competitiva y demasiado agobiante sociedad moderna. Viven aislados, subsistiendo de lo que les da la naturaleza con un mínimo de tecnología, y también son vigilados por el Instituto de Estudios Sociológicos.

Los Grupos: Personas que fueron obligados a vivir fuera de La Tierra aunque al inicio laboraron en el planeta participando activamente en la reconstrucción. Fue el primer tipo creado fuera

de los «normos». Eran seleccionados desde niños y recibieron una educación particularizada. Cuentan con una dirección propia: la Dirección Solar, mediante la cual negocian con el Consejo Supremo de La Tierra. Evolucionan hacia los mentagrupos (tópico compartido con *Espiral*). A estos telépatas se les reconoció su autonomía en el año veintitrés de la Era de La Humanidad y se les aplicó una especie de apartheid al ser enviados a colonizar un lejano planeta fuera del sistema solar.

Los normos: El resto de la humanidad, la media, el ciudadano común que comparte características y gustos similares.

La dirección del planeta es responsabilidad de tres organizaciones:

El Instituto de Estudios Sociológicos, una especie de policía, formada íntegramente por «normos». Su función es velar por el cumplimiento de las «normas sociales». Además estudian los problemas de la Sociedad, pero no queda claro quién y cómo los resuelven. Esta institución se encuentra formada por direcciones regionales con su burocracia (ni en el futuro nos salvamos de los inefables burócratas). La misma cuenta con una poderosa arma represiva: los reajustes emocionales. Simple subterfugio para nombrar a esta amnesia selectiva que extirpa todos los pensamientos indeseados.

El Sistema Integrado Cibernético: Conocido como Archivo Central. Se ocupa de distribuir los recursos materiales y energéticos, de determinar los trabajos necesarios para la sociedad, teniendo en cuenta el número de beneficiados, el impacto ambiental y las exigencias materiales. Está compuesto por todos los “cibercerebros modernos” conectados a la red. Este Archivo Central funciona como un gobierno unicameral, ejecutivo-

legislativo-judicial. Sus decisiones pueden ser apeladas, pero algo así nunca ha ocurrido.

El otro organismo rector es el Concejo Supremo, compuesto por siete miembros: uno por cada una de las zonas en que se divide el planeta. Tiene carácter corporativo, pues además de representar a una región, se trata que cada individuo represente a un oficio o creencia mayoritaria. Este cuerpo supremo está compuesto únicamente por «normos», sus miembros son elegidos por el Sistema Integrado Cibernetico (SIC) y si alguien se opone, el SIC propone a otro. Nuestro autor aclara que esto nunca ha ocurrido. La principal función del Concejo es juzgar los cuestionamientos a las decisiones del SIC —lo cual tampoco ha ocurrido nunca—. Sus decisiones son inapelables.

Al leer la obra surge la duda: ¿quién ejerce el verdadero poder?

En la respuesta será un tanto ortodoxo: El poder supremo está en manos del que distribuya los bienes materiales, el que autorice los trabajos a realizarse. Y este es el Sistema Integrado Cibernetico, quien además elige a los miembros del Concejo Supremo que son los encargados de fiscalizarlo. Concejo que, además, se aclara que se reúne muy poco. El propio desarrollo de la novela deja claro esta situación. Veamos este pasaje:

Las máquinas parecieron tomar una decisión. El saltador se alejó a largos trancos, atravesándose en el camino del hombre...

Esta es una de las pistas que se nos brinda de que el Sistema Integrado Cibernetico está en el ajo desde el inicio. Situación

que queda sobradamente clara en el final de la obra cuando el Sistema Cibernetico Integrado afirma:

Soy Archivo Central, y yo he intervenido en este problema... Yo mismo comprobé todas las variables posibles, y esta era la óptima.

A esto debe sumarse una especie de poder paralelo muy fuerte, que funciona al margen, subrepticiamente. Un virus que encierra la personalidad de uno de los científicos del pasado capitalista y que de esa manera logró perpetuarse y difundir su ego y sus valores. Es una especie de materialización de «los rezagos del pasado», término conocido de sobra por los que hemos vivido en Cuba después de 1959. Rezagos responsables de un sinnúmero de problemas que entorpecían la marcha de la construcción del socialismo caribeño. Este poder también entorpece la evolución hacia la perfección de la sociedad de *El año 200*, y es uno de los enemigos a combatir por los dirigentes del mundo creado por Agustín de Rojas.

¿Una utopía comunista?

Esta interrogante surge ante la estructura social descrita en la novela, fundamentalmente la manera en que se gobierna. Si profundizamos tan solo en la manera en que se lleva a cabo el enfrentamiento entre las fuerzas del bien y las del retrógrado pasado notaremos donde radica el verdadero poder. El Concejo Supremo se entera de lo que le permite el Sistema Integrado Cibernetico; es mantenido al margen de la amenaza más im-

portante a que puede ser sometido un sistema de gobierno o una formación social: su destrucción.

Los únicos que conocían los planes de contingencia del Archivo Central, eran los Cibor, que se comportan en la historia como criaturas del Archivo Central, al ser impulsada su formación por este. Constructores de su hacedor, son los únicos con capacidad de hacerlo y nadie puede entender su obra y mucho menos alterarla. Es Maya, una cibo, el arma definitiva que protege a la sociedad de los poderosos enemigos a los que se enfrenta, mediante sus terribles poderes mentales. Mientras todo esto pasaba el resto de la humanidad (normos y privos) seguían su vida idílica, como hobbits comarqueños de factura comunista.

No es la fuerza de toda la sociedad comunista la que, armada de su ideología superior, destruye el peligro, como correspondería a una utopía comunista. Son los más capacitados, los más poderosos, los que llevan a feliz término la historia. De la misma manera que son ellos los que han estado dirigiendo la sociedad de *El Año 200*. Esta idea del gobierno de los más inteligentes y capacitados en beneficio del resto de la humanidad desvalida es muy vieja; la podemos encontrar en los textos de Platón, con su gobierno de los sabios y fue luego retomada por los liberales desde los inicios de las revoluciones burguesas.

Entonces, estamos ante un mundo en el que han triunfado, enmascarados en la fraseología comunista, los ideales del liberalismo. Un mundo dirigido por los más capaces. Podemos afirmar más: un mundo en el que, al fin, existe el monarca perfecto, benévolos y justiciero, que ha librado a los hombres de la necesidad de dirigir su sociedad y de una parte de la molesta libertad. Una benévola y responsable *Multivac* que protege y

dirige hasta el punto en el que no necesita ninguna intervención de la débil humanidad, solo deben cumplir sus sabias y bien intencionadas órdenes.

Un mundo centralizado y verticalista, intolerante, donde las personas no soportan las diferencias, amante del gigantismo, con poca participación efectiva de sus pobladores en la toma de decisiones políticas, con una gran apatía política, rezagos del pasado y donde los inconformes solo pueden aislarse o suicidarse. Así es el mundo creado por el autor, ese es el universo descrito por Agustín de Rojas en *El año 200*. Libro en el que su autor organiza una sociedad que no se ajusta a la utopía comunista y que utiliza para criticar elementos negativos de la sociedad socialista de los ochenta, en especial de la cubana, la que conocía más de cerca.

Javiher Gutiérrez Forte. Se licenció en Historia en la Universidad de La Habana (1997). Profesor de Historia hasta 2004. Desde 2003 es colaborador de la Casa de Altos Estudios Don Fernando Ortiz de La Universidad de La Habana para publicaciones y realización de guiones televisivos para dos cursos de Historia de Cuba. Actualmente es profesor instructor de la especialidad de Historia de Cuba en La Casa de Altos Estudios Don Fernando Ortiz de La Universidad de La Habana. Es autor varios trabajos sobre temas históricos. Aficionado a la ciencia ficción, ha sido un conferencista habitual de los eventos Ansible y Espacio Abierto. Algunos de estos trabajos se han publicado en los ezines *Disparo en Red* y *Korad*. Un ensayo suyo sobre la obra de Yoss fue publicado en el ezine español *Alfa Eridiani*.

HISTORIA DEL MOVIMIENTO FANTÁSTICO CUBANO

Talleres, eventos, y proyectos de la ciencia ficción
cubana*

SHEILA PADRÓN MORALES

En nuestra isla calurosa tenemos una tradición de literatura fantástica que ha hecho historia, con el aporte de varios autores importantes que han trascendido por sus cuentos y novelas memorables. Pero es necesario recordar que el género literario ha perdurado en el país gracias al quehacer de talleres, eventos, y revistas, realizados por los propios escritores y aficionados (fans o fandom), intentando superar la marginalización con que ha sido tratado el género en el país.

Este artículo tiene el objetivo de pasar revista al trabajo de divulgación y promoción de la literatura fantástica cubana en

* Publicado originalmente en el ezine *Cuenta Regresiva*, no. 2, septiembre 2011 (pp. 77-84), y en el sitio web *La Jiribilla*, diciembre 2013. Última actualización: diciembre 2014.

nuestro país realizado por estos proyectos. En una primera parte se presentarán los principales movimientos y encuentros en el período de 1980 a 1999 para lo cual me apoyé fundamentalmente en la información contenida en el libro *Universo de la ciencia ficción cubana*, de Nelson Román, Ediciones Extramuros, La Habana, 2005. Y luego se continuará con la historia del nuevo movimiento fantástico cubano en el siglo XXI, gracias a entrevistas realizadas.

Por falta de tiempo y espacio en estas páginas, solo haré referencia a las manifestaciones más importantes que se han desarrollado en la Ciudad de la Habana. Es importante precisar sin embargo, que en casi todas las provincias del país ha existido la promoción del género fantástico.

Años '80. Todo comenzó en la «década de oro» de la ciencia ficción cubana

A decir verdad, los primeros escritores nacionales del género siempre se interesaron por la promoción de este tipo de literatura. Nombres como Oscar Hurtado, Ángel Arango, Miguel Collazo, entre otros, fueron rápidamente asociados a la divulgación de la ciencia ficción nacional. A Oscar Hurtado le fue reconocida la labor de promoción de los géneros policíaco, terror y ciencia ficción, mientras que Arango realizó encuentros literarios en su propia casa. Pero no fue hasta la década del 80, tras el «Quinquenio Gris», que comienzan esfuerzos más sistemáticos para desarrollar el género fantástico con la aparición de los primeros talleres literarios dedicados a la ciencia ficción.



Figura 1. De izquierda a derecha, Antonio Orlando Rodríguez, Chely Lima, Alberto Serret y Daína Chaviano.

Es en diciembre de 1980 cuando se funda en La Habana el primer taller llamado Oscar Hurtado, por idea de Bruno Henríquez, y en honor al padre del género en Cuba. Sus fundadores fueron: el propio Bruno, Daína Chaviano, Nelson Román, Arnoldo Águila, Roberto Estrada Bourgeois, entre otros. Abrió sus puertas en la Casa de Cultura de Plaza, y sesionaba una vez a la semana. Contó con la invaluable asesoría de Daína Chaviano por varios años, y como presidente, Bruno Henríquez.

Tras el Oscar Hurtado, otros talleres comenzaron a aparecer a lo largo de todo el país. El segundo, fundado también en la Habana en 1982 fue el Julio Verne, el cual sesionaba todas las

semanas y estaba ubicado en la Casa de la Cultura de Playa, en 5ta y 70. El taller tuvo varios asesores. Entre sus integrantes y fundadores estaban: Raúl Aguiar, María Felicia Vera, Julián Pérez, José Miguel Sánchez (*Yoss*), Orlando Vila (padre e hijo), Lionel Lejardi, Enrique D'Cepeda, entre muchos otros amantes del género que se formaron como escritores.

Entre 1982 y 1987 se realizaron encuentros en estos dos talleres, donde tenían lugar debate de obras literarias, conferencias de diversos temas y la proyección de películas. Los participantes eran personas de cualquier edad y profesión, una característica que se trasmitirá a los posteriores eventos que le sucedieron. Muchos de los escritores que hoy en día son figuras importantes en la literatura cubana del género fantástico, salieron de estos dos talleres. Además, pronto su influencia rebasaría el ambiente literario.



Figura 2. Obra de teatro *Violente*. Imagen tomada del libro Universo de la Ciencia Ficción Cubana, de N. V. Román, Ediciones Extramuro, La Habana, 2005.

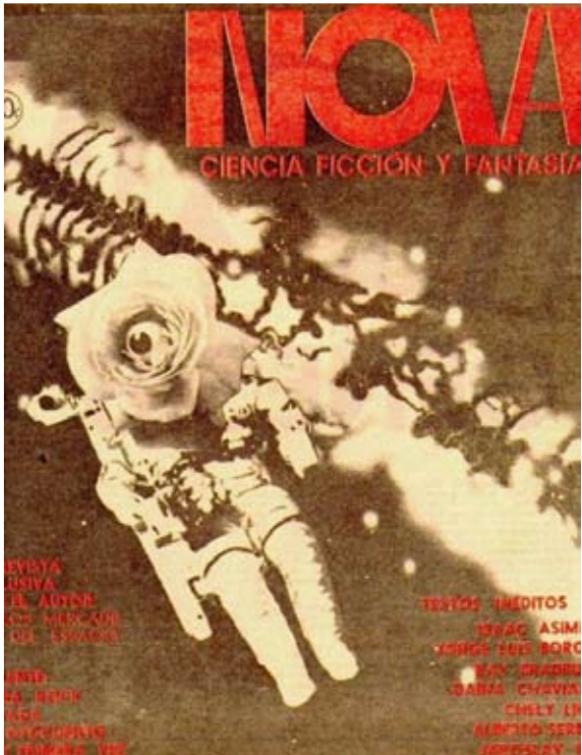


Figura 3. La primera revista cubana de fantasía y ciencia ficción cubana, *Nova*.

En efecto, en 1984 algunos integrantes del Oscar Hurtado (Bruno Henríquez, Daína Chaviano, Eduardo Frank y Roberto Estrada), con motivo de un Festival de Música Electroacústica en Varadero, propusieron la idea de hacer un espectáculo con bailarines, efectos especiales de iluminación y música electroacústica. Llamado Primavera en Varadero, el espectáculo conformaba una trilogía: Génesis, Evolución y Contacto. Por tres

noches consecutivas el público asistente conoció de un grupo de jóvenes creadores apasionados por la ciencia ficción.

En 1987 se estrena *Violente*, ópera rock de ciencia ficción cubana, con guion de Chely Lima y Alberto Serret, y música de Edesio Alejandro. Y en 1988 sale a la luz la primera revista cubana de fantasía y ciencia ficción, *Nova*, editada por Daína Chaviano, Chely Lima y Alberto Serret, la cual publicó un solo.

Un año después, en noviembre de 1989, se realiza el Primer Festival Nacional de la Ciencia Ficción en Guantánamo, el cual tuvo un programa de variadas actividades con una duración de cuatro días. El aspecto más emocionante de este festival fue que se enterró una Cápsula del Tiempo en el Zoológico de Piedra, con mensajes de los escritores de esa generación, para ser recuperada en el año 2050 por las generaciones futuras.

Por desgracia, a partir del año 1989 comenzaron a desintegrarse los talleres Oscar Hurtado y Julio Verne. Esto se une a la desaparición, primero del prestigioso Premio David de ciencia ficción (entregado desde 1979 hasta 1990 por la UNEAC, para creadores inéditos), y luego del concurso de ciencia ficción de la revista *Juventud Técnica*, y provoca que se cierren bruscamente todas las puertas a los creadores. La ciencia ficción cubana cae en un nuevo letargo.

Años '90. Cubaficción: eventos en los años del «Período Especial»

Sin embargo, y pese a la difícil situación por la que atravesó el país en los 90, no faltaron ánimos para que se fundaran grupos, se crearan revistas, y se realizaran eventos del género. En 1991



Figura 4. Trabajo en equipo de los fundadores de *i+Real*.

se funda el grupo Grupo i+Real (léase irreal, como representación de 'i', símbolo matemático del número imaginario, unido a lo real), cuyo presidente fue Bruno por varios años. La labor del Grupo consistió en la organización de actividades (y su intento de crear una Asociación Cubana de Ciencia Ficción, ACCF, que agrupara a creadores y aficionados) y la publicación de una revista en formato digital del mismo nombre, *Revista i+Real* (realizada en un programa para MS-DOS), que se divulgaba a través de disquete de 3.5. Se publicó hasta 1997 y tiene el valor de ser el primer ezine del género en Cuba.

En 1993, en pleno Período Especial, ocurren tres sucesos importantes para la ciencia ficción cubana. Primero, se creó un nuevo taller literario llamado El Negro Hueco, el cual sesionó en la Fragua Martiana hasta 1995, liderado por Aresky Hernández, y asesorado por el Grupo i+Real. Segundo, se estrenó la recordada serie televisiva *Shiralaad*, con guion de Alberto Serret

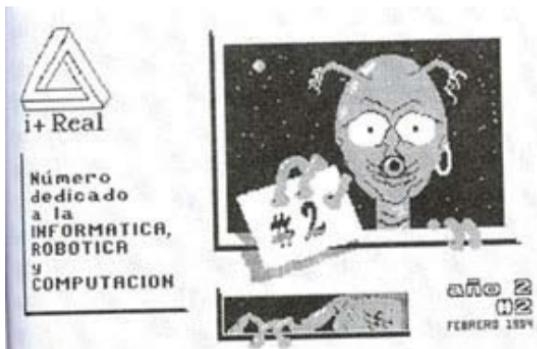


Figura 5. Portada de un número de la revista *i+Real*, año 1994. Primer ezine del género en Cuba.

y Chely Lima, ganadora de siete Premios Caracol. Y tercero, se realizó en Guantánamo el Segundo Festival Nacional de Ciencia Ficción, bajo el nombre de «En otro espacio».

Tras este evento comienzan a surgir nuevas convenciones de ciencia ficción en nuestro país, organizadas fundamentalmente por el Grupo *i+Real*. En 1994 se celebra el evento Ibeficción, de carácter internacional, en el Centro Internacional de Prensa de Ciudad de la Habana. Luego toma el nombre de Cubaficción, y las ediciones del 96, 97 y 98 se realizan en la Casa de la Cultura de Centro Habana, el Instituto Cubano del Libro y el Capitolio Nacional, respectivamente. En estas actividades se impartían conferencias sobre el género en diferentes campos artísticos, científicos y tecnológicos; se realizaban encuentros con escritores; se organizaban exposiciones plásticas, concursos de cuentos, y narraciones orales.

En 1995 tiene lugar un recordado evento: el Quásar Dragón, en el Patio de María, organizado por Yoss y Raúl Aguiar, entre

otros.

Pasados unos años, en mayo de 1999, se celebró el Ciencia Ficción Habana '99 en el Teatro de la Habana «García Lorca», gran evento organizado por Bruno, donde se desarrollaron varias actividades como conferencias, mesas redondas, paneles, espectáculo de ballet, narración oral, el concurso Dragón de cuento corto, y hasta una fiesta de disfraces.

Con altibajos, los CubaFicción se ganaron el derecho a ser conocidos como el evento más antiguo de su tipo en el país. Celebrados principalmente en diciembre, hubo CubaFicción en el 2000, 2001, 2002 (al que fueron invitados los estudiosos de la ciencia ficción Scott Edelman, Charles Brown y Jennifer Hall), 2005 y 2007 y 2008. Todos contaron con el auspicio del Instituto Cubano del Libro y la Biblioteca Rubén Martínez Villena.



Figura 6. Organizadores y participante de los CubaFicción.

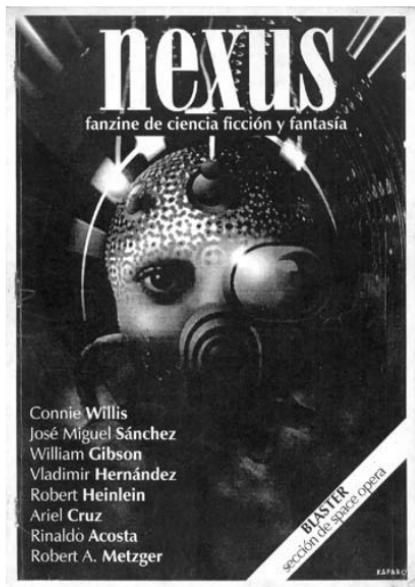


Figura 7. Portada del fanzine *Nexus*.

Es importante señalar que los Cubaficción sirvieron de ejemplo a eventos que desarrollarían otros grupos en años posteriores. Debe destacarse la labor memorable de Bruno Henríquez como promotor del género. Bruno es muy conocido también por haber sido el presentador del programa de TV «Ciencia y Ficción», que estuvo saliendo al aire en los meses veraniegos hasta hace unos años.

Casi terminando el siglo aparecen dos nuevos fanzines que se enfrentan a las limitaciones de ser forjados con medios caseros, y gracias al esfuerzo de los propios autores (característica de la mayoría de este tipo de revistas). Ese fue el caso de *Nexus*, publicado en 1997, editado por los escritores José Miguel Sánchez (Yoss), Vladimir Hernández Pacín, Fabricio González Neira y con diseño y diagramación del ilustrador Antonio Javier Caparó. Con una tirada de cinco a seis ejemplares, estaba destinado a pasar de mano en mano. Solamente salieron dos números.

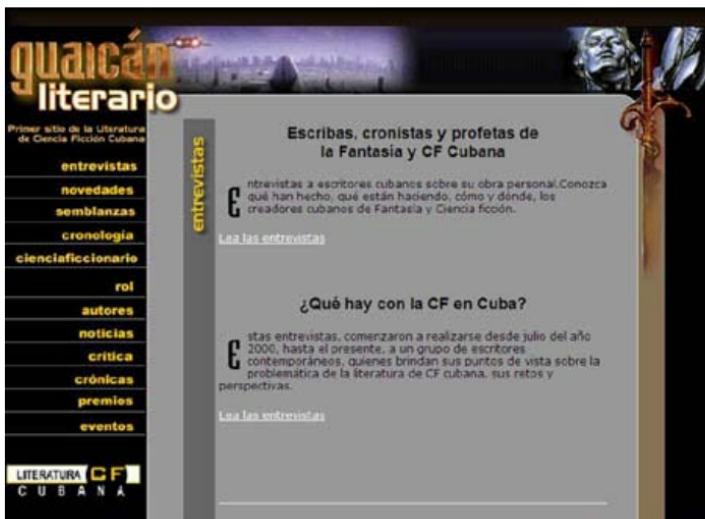
Por otro lado, en enero de 1999 se creó la *Revista Digital mi-Natura*, especializada en microcuentos de fantasía, ciencia ficción y terror. Editada por Ricardo Acevedo Esplugas, integrante de los talleres Óscar Hurtado, El Negro Hueco y el Grupo i+Real.

En sus inicios la revista era en formato de boletín y se publicaba en una sola hoja, gracias al esfuerzo de su creador y el apoyo de alguna que otra institución. Muchos autores jóvenes de entonces se dieron a conocer con ella. En la actualidad *miNatura* es una publicación bimestral que se puede descargar desde su sitio web (Acevedo ya no vive en Cuba), lo que la convierte en la revista de ciencia ficción hecha por un cubano que más años ha estado en activo. Desde el año 2002 *miNatura* convoca un Certamen Internacional de Microcuento Fantástico, y desde 2009 un Certamen Internacional de Poesía Fantástica.

La explosión de proyectos fantásticos en el nuevo siglo

La llegada del año 2000 constituyó un período «mágico» para el fantástico cubano pues se fundaron tres proyectos de gran importancia. El primero, el sitio web cubano *Guaicán Literario*, fundado por Gerardo Chávez gracias al auspicio de la Editora Electrónica Cuba Literaria. El *Guaicán Literario* era descendiente directo de *El Guaicán Dorado*, primer sitio web de ciencia ficción cubana, aparecido entre los años 1998 y 1999 gracias a la colaboración del malagueño José Antonio López Ruiz.

El *Guaicán* desarrolló una labor sistemática de divulgación y promoción de la ciencia ficción cubana. En él se alojaban artículos, ensayos, entrevistas, noticias, cronologías, críticas, crónicas, cuentos, avisos de eventos y concursos, y enlaces a otros sitios electrónicos relacionados con el tema. Durante los años 2003-2004, y con el auspicio del Instituto Cubano del Libro y la editorial electrónica Cubaliteraria, se convocó al Premio Guai-cán de Ciencia Ficción y Fantasía.

Figura 8. Portada del sitio web *Guaicán*.

Hoy en día el *Guaicán* se encuentra desactualizado por razones ajena a la voluntad de su creador. Pese a que se anunciara su regreso a principios del 2009, con un nuevo equipo de colaboradores que trabajaron arduamente para nuevo *Guaicán Literario*, una serie de imprevistos han demorado su renacer. Realmente extrañamos al *Guaicán* en la red de redes.

El segundo proyecto fundado en febrero del año 2000 se llamó Límites de la Realidad, y tenía como objetivo tratar temas colindantes entre realidad y fantasía, como fenómenos paranormales, misterios inexplicables, ovnis y esoterismo. La idea original partió del incansable Bruno, con motivo de un número de la revista *Signos* dedicado a la ufología. Tras el lanzamiento, hubo una estimulación a organizar encuentros para tratar el tema, recordando antecedentes ya plasmados en noviembre

de 1998 por el Grupo i+Real, y la Primera Jornada Científica de Ufología. Ya en el 2001 se instaura como espacio fijo en la Biblioteca Rubén Martínez Villena, los tres primeros viernes de cada mes, de 4 pm a 6 pm. En sus inicios dirigido por Bruno Henríquez y Hugo Parrado. Luego, por cuestiones de trabajo, su dirección pasó a Carlos Alberto Heredero, a Carlos Andrés García, y por último a Adolfo Zulueta-Acunay Roseñada, en marzo del 2003. Este proyecto se mantuvo activo hasta el 2009.

Y el tercer grupo creado en el año 2000 fue el Taller Espiral, a partir de una idea originada durante el CubaFicción 2000. El Taller se fundó para promover el género y fomentar la creación literaria. Sus creadores, Vladimir Hernández Pacín, Fabricio González Neira, y José Miguel Sánchez (*Yoss*), le nombraron así en homenaje a la primera novela del escritor cubano Agustín de Rojas.

Los años del taller Espiral

El Taller Espiral de ciencia ficción comenzó a sesionar en octubre del 2000, todas las semanas, en el Centro Cultural Habana, donde se discutían textos y se realizaban debates sobre ciencia ficción. En el 2001 sus miembros organizaron su primer concurso, el «Media Vuelta», de cuento de Ciencia Ficción y Fantasía, y participan activamente en los Cubaficción. En el 2002 realizan su primer evento de ciencia ficción en la provincia de Santa Clara (por iniciativa de Anabel Enríquez), el VillaFicción 2002, con el auspicio de la AHS (Asociación Hermanos Saíz) de la provincia. Pese a un infortunio inicial (falló el transporte que debía trasladar a los participantes habaneros a Santa Clara), los de Espiral



Figura 9. Integrantes del taller Espiral.

pudieron llegar a Las Villas por sus propios medios a culminar el evento, y dar los resultados del «Concurso Asteroide 259» (cuento breve, historieta y poesía). Al año siguiente, cambios en la AHS de Villa Clara impidieron continuar los VillaFicción.

En diciembre de ese mismo año (2002), Espiral le propone a la dirección nacional de la AHS la realización de la «Jornada 24 Horas Fantásticas» en la Madriguera. Este evento tuvo el atractivo (como su nombre lo indica) de durar todo un día con actividades, proyección de cortos y música sobre temas fantásticos.

Finalizada la Jornada se crea el Grupo Nexos, proyecto conformado por tres grupos: el Taller Espiral, la Madriguera del Mapache (aficionados que promovían la creación de historietas mangas) y el Taller Literario Quasar Dragón (fundado en 2002 por Michel Encinosa y que sesionaba en Alamar). Con el

Grupo Nexos se pretendió crear una fuerza motriz para realizar eventos y actividades. En la primavera de 2003 el Grupo Nexos coordina el evento «Nexo CH» en el Centro Cultural de España (actualmente Centro Hispano-Americanano de Cultura), pero es suspendido por circunstancias políticas, ajenas a la voluntad de sus organizadores.

Con el paso de los años el Taller Espiral cambió de sede varias veces: del Centro Cultural Habana a la Madriguera, y de allí, a la Casa de la Cultura de 10 de Octubre. De responsables y organizadores cambió otras tantas (fueron sus presidentes Yoss, Juan Pablo Noroña y Michel Encinosa), hasta finalmente quedar como coordinadores Anabel Enríquez, Javier de la Torre, Eliete Lorenzo Vila y Eric Mota.

A partir de enero del 2004 el taller adopta el nombre de Grupo de Creación Espiral, abriendose el espectro de acción a múltiples disciplinas.



Figura 10. En pleno taller.



Figura 11. Panelistas del Ansible 2004.

tiples funciones. Además de brindar el taller literario, comenzaron a realizar sus propios eventos, el Ansible y el Concilio de Lorien, y la colaboración con la revista digital *Disparo en Red*, editada por Eric Mota Pérez, con la ayuda de Javier de la Torre Rodríguez.

En abril del 2004 se realizó el primer Ansible, un Encuentro Teórico sobre el género de ciencia ficción en el Pabellón Cuba. En los tres años siguientes, del 2005 al 2007, estos encuentros teóricos tuvieron lugar en el Centro de Formación Literaria Onelio Jorge Cardoso, en los meses de mayo. Además, desde el primer Ansible se convocó al premio literario Arena.

Los Concilios de Lorien, por otra parte, fueron concebidos como un Festival de Arte y Literatura de fantasía, y tuvieron ediciones en el 2004 (dedicado a Tolkien, y donde se celebró una «boda élfica»); en el 2005 («Espada y Hechicería»); y en

el 2006 («Nuestras raíces en la magia»). Los dos primeros realizados en la Madriguera, el último en la Casa de la Cultura de 10 de Octubre. A finales del 2007, el Grupo Espiral organizó su último evento, el Arco de Korad, bajo el auspicio del Cine Teatro Los Ángeles.

Lamentablemente, a principios del 2008 el Grupo de Creación Espiral decide cesar sus actividades por tiempo indefinido. Sin embargo, el arduo trabajo realizado constituyó un aporte ejemplar para posteriores grupos del fantástico cubano. Por el taller pasaron gran parte de los escritores y artistas de ciencia ficción y fantasía que constituyen la vanguardia del género en Cuba como: Yoss, Vladimir Hernández, Fabricio González, Michel Encinosa, Ariel Cruz, Juan Pablo Noroña, Yailín Pérez Zamora, Ricardo Acevedo, Alberto Mesa, Duchy Man, Anabel



Figura 12. Organizadores del Ansible 2005.



Figura 13. Exposiciones del Concilio 2004 y 2005.

Enríquez, Sigrid Victoria Dueñas, Eric Mota, Eliette Lorenzo, Leonardo Gala, Gabriel Gil, y muchísimos otros.

En el 2012, algunos coordinadores del desaparecido grupo crearon el taller literario Convergencia, liderado por Javier de la Torre, Anabel Enríquez y Sigrid Victoria Dueñas. El taller se ocupó de la discusión de textos, crítica, reseña literaria, juegos de rol, creación de universos, etc. Sesionó solo por algunos meses, los domingos alternos en la Casa de Cultura del Cerro.

El fandom se ramifica desde Onírica

En septiembre del 2001, un grupo de amigos, motivados por hacer un club que reuniera a los fans de la fantasía y la ciencia ficción, crean el Club de Arte Fantástico Onírica, el cual en 2004 cambiaría su nombre a Proyecto de Arte Fantástico Onírica. Los fundadores del club (el Concilio Onírica) fueron Izbel Valdés Leiva, Reinel Rodríguez Sánchez-Ossorio, Jorge Félix Peñate Her-

nández, Gonzalo Morán Miyares y Sheila Padrón Morales. Luego se sumaría también a su dirección Jorge Padrón Morales.

A principios del 2003 el proyecto crea el *Boletín Onírica*, realizado por Gonzalo Morán, y enviado cada mes por correo electrónico a los miembros del club e interesados, con noticias y artículos sobre el género. También comienzan a reunirse en parques como el de 21 y H, en el Vedado, donde se debatían diversos temas y se brindaban informaciones.

En septiembre del 2005, el Proyecto comienza a organizar encuentros mensuales fijos para promocionar el género fantástico, primero en el museo «Casa Natal Camilo Cienfuegos» en Lawton, municipio 10 de Octubre, y desde marzo del 2006, en la Biblioteca Rubén Martínez Villena. También en este año, el *Boletín Onírica* cambia a un nuevo formato (MHT), que permite contener varias secciones de artículos, y recibir la colaboración de nuevos integrantes del proyecto como Michel Ibarra, Jeffrey López, Sahai Couso, entre otros.

También el Proyecto contó con una lista de discusión por email, el «Correo Debate», administrado por Jorge Padrón (Vegueta), que consistía en un grupo de discusión a través del correo electrónico que permitía el intercambio de opiniones (a menudo bastante extensas) entre los miembros inscritos en él.

Aunque Onírica se disuelve a principios de 2007, dejó marcas influencias en fundadores y exmiembros, que se lanzaron a realizar sus propios proyectos con características distintivas:

Gonzalo Morán Miyares, fundador de Onírica, creó en marzo de 2005 junto a Yadira Álvarez el *Informativo Estronia*, con el objetivo de divulgar temas relacionados con el fantástico. Gra-

Figura 14. Portada del *Informativo Estronia*.

cias al sencillo formato en que se publica, diseñado especialmente para ser enviado por correo, este informativo es leído por un gran número de suscriptores. Su coordinador principal, Gonzalo Morán, incansable promotor de la fantasía, ha organizado varios eventos sobre el género en coordinación con el Proyecto DiALFa, como los Eventos Tolkien, y el Behique.

La revista electrónica *La voz de Alnader*, fundada en octubre del 2006 por Jeffrey López Dueñas, Sahai Couso Díaz y Sandor Gálvez de la Paz, colaboradores de Onírica, hizo gala de un diseño muy atractivo, con más de quince secciones, en las que se abordaban temas mitológicos, literarios, cinematográficos, juegos didácticos, y se fomentaba la creación literaria.

Por último, integrantes de la ex-Onírica, fundaron en febrero de 2007 un nuevo proyecto cultural de divulgación llamado DiALFa-Hermes (Divulgación del Arte y la Literatura Fantástica), por iniciativa de los hermanos Sheila y Jorge Padrón Morales. Con los mismos objetivos de divulgar el arte fantástico en todas sus manifestaciones, pero con un carácter más dinámico de su directiva y colaboradores, inicialmente el proyecto fue dirigido por Sheila Padrón, Jeffrey López, Sahai Couso, Michel Ibarra, Geober Guibert y Siomel Savio.

Proyecto DiALFa, por y para el fandom

Desde su fundación, DiALFa ha realizado actividades mensuales para promover el género fantástico en la Biblioteca Pública Rubén Martínez Villena, los últimos sábados de cada mes, gracias a su auspicio. Los encuentros están dirigidos a un público joven y adulto. Se brindan conferencias, conversatorios, debates, proyección de filmes, e informaciones de interés, relacionado con la fantasía y la ciencia ficción. En este espacio se reúnen fans, profesionales, artistas, escritores, y otros proyectos afines. Posee una lista de suscriptores para el aviso de los encuentros y actividades.

Actualmente la coordinadora principal es Sheila Padrón, que junto a Williams Suárez, Gonzalo Morán, Geober Guibert, Larissa Jiménez, Ernesto Hernández, Leonor Hernández, Leonardo Gala (informático, escritor y editor de la revista *Cuenta Regresiva*, para la promoción del género fantástico), entre otros miembros y colaboradores, organizan el Proyecto.



Figura 15. Organizadores y participantes del Proyecto DiALFa, año 2008.

También se suma el indispensable apoyo de escritores como Yoss, y proyectos independientes como el *Informativo Estronia*, el Grupo Arcángel (asociación de jóvenes de artistas plásticos creada en 2007, que trabajan en la línea del fantástico y organizan exposiciones), el Proyecto Anime no kenkyū, la Revista *Hikari Guild* y Habana Cosplay (estos tres últimos son proyectos que divultan el anime y la manga japonés, que han participado en la realización de varias actividades junto a DiALFa).

Entre sus acciones, el Proyecto realiza desde el 2008 el evento Behique, un evento de fantasía y ciencia-ficción con sede en el Centro Hispano Americano de Cultura, donde se brindan di-

ferentes actividades como homenajes a figuras, conferencias, conversatorios, encuentro de conocimiento, paneles y exposiciones. Cuenta con el concurso Mabuya del género fantástico, en las categorías de Historieta, Ilustración y Literatura. Este último influyó en el Premio Salomón de ciencia ficción (idea de Jeffrey López), cuyo nombre era una referencia al desaparecido Premio David.

Taller Espacio Abierto, un espacio literario para los amantes del género

Felizmente, los escritores de la capital no se quedaron de brazos cruzados cuando el Taller Espiral recesó sus funciones en 2008 (duro golpe para la fantasía y ciencia ficción de la Isla), y en marzo de 2009 se crea el Taller Espacio Abierto, idea original de los escritores Elaine Vilar y Jeffrey López, quienes pidieron



Figura 16. Proyecto DiALFA: conferencias.

ayuda a Eliette Lorenzo y Juan Pablo Noroña, miembros del ex Grupo Espiral, para ayudarles a conformar un nuevo taller. A ellos cuatro pronto se les sumaría Carlos Duarte, quedando establecidos así los cinco primeros coordinadores.

Tras unas primeras sesiones informales en las casas de Elaine Vilar, Carlos Duarte y Gabriel Gil, el taller empezó a sesionar en la Casa de la Cultura Mirta Aguirre, de Playa. En septiembre de ese año se traslada hacia el Centro de Formación Literaria «Onelio Jorge Cardoso», gracias a una gestión del escritor Raúl Aguiar. En el Onelio se realizan los encuentros, los domingos alternos. Allí se imparten conferencias por especialistas, se debaten y analizan los cuentos de sus miembros, y se hacen ejercicios de escritura. En la actualidad el taller es coordinado por



Figura 17. Taller Espacio Abierto.

Elaine, Jeffrey, Carlos y Raúl Aguiar. Yoss, Gabriel Gil, Leonardo Gala, Yadira y Denis Álvarez, Bruno Henríquez, Jorge Bacallao, Yonnier Torres y Enrique D'Cepeda, son tan sólo varios de los autores que suelen asistir. Las visitas que realizaran Gina Picart y Agustín de Rojas, en la etapa inicial de la Casa de la Cultura de Playa, fueron también muy importantes para el taller. Gracias al trabajo de Espacio Abierto, varios de sus integrantes han obtenido premios en diferentes concursos literarios, y han sido publicados en diversas antologías y revistas.

El grupo posee una revista portavoz, la revista *Korad* de fantasía y ciencia ficción, salida a la luz en julio del 2010, dirigida por Raúl Aguiar (editor también del *Qubit*, revista que divulga la literatura y pensamiento *ciberpunk* desde el 2005), persigue el objetivo de publicar conferencias, ensayos, críticas y reseñas referidas al fantástico cubano, incluyendo la narrativa de ciencia ficción, fantasía heroica, el comic y la poesía especulativa.

También, ante la ausencia de un espacio teórico para debatir el fantástico (como el Ansible, o los Cubaficción), los miembros del taller decidieron crear un evento anual para suplir dicha carencia. Fue así que surge el Evento Teórico de Fantasía y Ciencia Ficción Espacio Abierto, el cual tuvo su primera edición en diciembre del 2009, y han realizado ediciones anuales hasta la actualidad (a las que han asistido conferencistas extranjeros: como Juan Carlos Toledano y Daniel Koon, en 2010, y Emily Maguire en 2011). En el Evento Espacio Abierto se presentan ponencias teóricas; se realiza la premiación del concurso Oscar Hurtado, en las categorías de cuento corto de ciencia ficción, cuento corto de fantasía, poesía fantástica, y ensayo; se pro-



Los escritores Elaine Vilar y Leonardo Gala intervienen en el Primer Encuentro Teórico Espacio Abierto.

yectan materiales filmicos; juegos de participación; se realizan exposiciones plásticas en colaboración con el Grupo Arcángel, entre muchas otras actividades.

Actualmente

Surgen nuevas revistas para la promoción del género como *Meteoron H13*, portavoz del grupo Arcángel, que vio la luz en octubre de 2013, con la dirección de Humberto García Martín.

Sin falta se realizan todos los años los eventos Behique y Espacio Abierto, con el apoyo de las instituciones sede de los eventos. Las interacciones cordiales entre proyectos y escritores, de colaboración y ayuda mutua, han permitido aunar fuerzas para mantener estos y otros espacios, que a veces resultan insuficientes para la demanda, a pesar de ser muy poco conocidos o promovidos por los medios oficiales.

Es importante destacar que en los últimos tres años ha habido un estímulo esperanzador para los escritores cubanos de ciencia ficción (y su público lector), gracias a la apertura de espacios para la publicación de los géneros de ciencia ficción, fantasía y policíaco, de los cuales el más importante es la Colección Ámbar de la Editorial Gente Nueva, a cargo de la editora Gretel Ávila Echevarría, en la cual han visto la luz varios libros en las categorías de novela y colección de cuentos. A este logro se suma el trabajo del Taller Espacio Abierto, cuyos miembros han obtenido diversos premios por la calidad de sus obras literarias.

Recientemente, se ha aprovechado este florecimiento de las publicaciones del género para crear los premios Juracán (idea propuesta por el escritor Leonardo Gala) al mejor libro de ciencia ficción, seleccionado por el público de fans asiduo a las actividades del Proyecto DiALFa, y el premio Agustín de Rojas, al mejor libro de ciencia ficción, seleccionado por un jurado de escritores del género, coordinado por el Taller Espacio Abierto. Las primeras ediciones tuvieron lugar en el 2014.

Solo nos queda seguir trabajando, mientras tengamos fuerzas, por la promoción y divulgación de la literatura fantástica.

Algunas consideraciones finales...

Con más de treinta años de historia, si a la ciencia ficción cubana le ha faltado un mayor apoyo institucional, le sobra el entusiasmo de sus escritores y fans, los cuales se han dedicado a cultivar y divulgar el género por largos años.

Hemos dado testimonio en el presente artículo del trabajo que han realizado, y realizan, muchos intelectuales y aficiona-

dos convertidos en verdaderos promotores culturales sin proponérselo, que invierten gran cantidad de tiempo y recursos propios sin obtener a cambio remuneración monetaria alguna, movidos solo por el interés en llevar adelante un movimiento cultural de creación literaria y artística; fomentando espacios donde se promueve la lectura, el espíritu creativo, emprendedor y crítico. Incluso me atrevería a decir que también hay un aporte sociocultural, a la identidad y el patrimonio nacional.

Aunque hoy en día el género sigue marginado, cada vez se hace más masivo y menos «oculto». Nuevas generaciones surgen con fuerzas renovadoras y creativas, tomando de la experiencia de los proyectos veteranos para realizar sus propios sueños.

Paso a paso el género fantástico cubano va ganando un espacio como formador e integrador de la cultura. Con múltiples influencias extranjeras o con aportes nacionales, al final la ciencia ficción la hacemos nuestra.

Fuentes consultadas

AGUIAR, RAÚL, «La ciencia ficción en Cuba», en: http://www.lajiribilla.cu/2002/n71_septiembre/1675_71.html

«Ciencia ficción cubana», http://es.wikipedia.org/wiki/Ciencia_ficción_cubana

Entrevistas realizadas a Anabel Enríquez, Javier de la Torre, Raúl Aguiar y Carlos Duarte.

GONZÁLEZ NEIRA, FABRICIO, «Ciencia ficción cubana. Problemática y supervivencia», en: <http://www.bibliopolis.org/articulos.htm>

«*Límites de la Realidad*, un espacio para tus inquietudes», en el ezine *La voz del Alnader*, Edición 1, Octubre 2006.

Revista *Disparo en Red*, no. 36, agosto 2007.

ROMÁN, N. V., *Universo de la ciencia ficción cubana*, Ediciones Extramuro, La Habana, 2005.

Revista *Disparo en Red*, No. 36.

Sheila Padrón Morales. Lic. en Bioquímica y Msc. en Biotecnología. Es una de las más importantes promotoras del género fantástico en Cuba. Fue integrante de la dirección del desaparecido Proyecto Cultural Onírica. Actualmente es Coordinadora General del Proyecto DiAL-Fa-Hermes, fundado por ella en 2007, que se dedica a la promoción y divulgación del género fantástico, con la realización de actividades en la Biblioteca Rubén Martínez Villena, sede del Proyecto. Es la organizadora del evento de fantasía y ciencia-ficción Behíque desde 2008, junto a un grupo importante de colaboradores, activistas, promotores y escritores. Ha leído conferencias en los eventos de fantasía y ciencia ficción: Cubaficción, Ansible, Concilio de Lorien, Evento Espacio Abierto y Evento Behíque. A través de la lista de correos del Proyecto para la Divulgación del Arte y la Literatura Fantástica (DiALFa), Sheila informa regularmente acerca de todas las actividades relacionadas con el género fantástico que se desarrollan en La Habana.

II. PERSPECTIVAS TEÓRICAS

GEEKS Y BOHEMIOS*

JUAN PABLO NOROÑA

Es una pregunta que muchos nos hacemos, por qué a algunas personas les gusta la ciencia ficción y no otra literatura, por qué a algunos les revuelve el estómago y porqué hay relativamente pocas personas con paladar suficientemente amplio como para devorar cualquier libro *bueno* sin más; y cómo se puede enfrentar esa aberrante situación. Esto no es un asunto de mera educación, ni de costumbre y exposición temprana a obras específicas; es un problema de mucho más fondo, y tiene que ver con las propias características de la ciencia ficción y su inserción en un panorama general. En principio, todo parte de lo que debe ser el género, de cómo debe ser.

La poética y quienes la hacen

De siempre, tanto creadores como consumidores de ciencia ficción se han esforzado por lograr una poética del género, o sea,

* Publicado en el ezine *Disparo en Red. Boletín Electrónico de Ciencia-Ficción y Fantasía*, no. 24, agosto 2006 [pp. 4-16].

un conjunto de directivas sobre cómo debe ser una obra. No es definir un canon a partir de obras ya hechas o fijar una escala de calidad entre éstas; es proponer-se un modelo de creación para las futuras, un ideal de creación. Esto no se ve sólo en opiniones expresas, como la carta en la que un Asimov de dieciocho años exigía la eliminación de todo lo femenino en la ciencia ficción —si alguien la tiene, por favor, pásela—. Como más y mejor se ha visto es en políticas editoriales cual aquellas de Hugo Gernsback y John W. Campbell, en sus respectivas revistas *Amazing Stories* y *Astounding*. Ambos —el segundo mejor que el primero— establecieron gracias a sus publicaciones un estándar, alto en rigor científico y decente en calidad literaria, al cual se adhirieron *grosso modo* los monstruos sagrados de la Era Dorada en EE.UU, excepto Bradbury. Par de generaciones después, el inglés Michael Moorcock, en la publicación *New Worlds*, modificó la fórmula: más calidad literaria, ¿y el rigor científico?, pues como sal en la sopa, al gusto. Con dos polos definidos, el debate sobre la poética de la ciencia ficción se vuelve, en consecuencia, polarizado. Esto es común a toda creación: la cuestión de la definición de las poéticas y el paso de una a otra son fundamentales en los estudios literarios.

Se puede decir que una poética depende, más que de otra cosa, de lo que el poeta-autor-creador piensa, de su visión del mundo. Toda poética empieza por ser personal. Pero el consumidor —el lector— y el habilitador —el editor, el comitente— pueden tener mucho poder en la conformación de la obra; todo el que les dé el autor, incluso el máximo. Esto es lógico: el autor es dueño de su obra, pero el consumidor desea que la obra sirva a su placer, y el habilitador, a sus intereses. Y aún

pueden haber cuartas personas: los evaluadores —la Academia y la Crítica, especie de consumidores con licencia especial que detentan o pretenden detentar el poder de otorgar dosis de posteridad— pueden esperar que la obra cumpla con sus perspectivas. A todas estas expectativas puede ceder el autor, o negarse a unas y aceptar otras: de la compleja interrelación entre autor, consumidor, habilitador y evaluador, nace una poética *de facto*, la que de hecho determina la obra, y que puede ser diferente de aquella poética personal de inicio. Funciona como una matriz matemática. Una poética puede ser muy personal, como aquella de Kafka y Philip K. Dick; orientada al consumidor, como bien saben Ken Follet y Dan Brown; a placer del editor o comitente, y así se hacen libros por encargo y panfletos; y finalmente, una poética puede ser una gentil genuflexión a los criterios de valor sostenidos por las «mentes brillantes» de la cátedra y la redacción, y por ahí anda Arhundati Roy para probarlo. Estos son los casos extremos: combínense las proporciones para obtener mayor variedad de resultados.

En el caso de la ciencia ficción, por lo menos hasta hace poco no había grandes diferencias entre habilitadores, evaluadores, autores y consumidores; si acaso, los dos primeros eran hiperbolizaciones de los dos últimos, que a su vez están peligrosamente juntos. Existe en este ámbito una relación muy democrática y humana entre autores y lectores, condicionada por la situación de ghetto, de género nuevo y sin jerarquía establecida. Esto se hace evidente en el gusto por convenciones, clubes y otras formas de encuentro que parecen asambleas tribales rousseauianas en las cuales se respetan y admirán las hazañas de grandes guerrer@s —autores—; así la frontera entre crea-

dor y consumidor se borra o se hace permeable, proporcionando mucha comunicación, gran retroalimentación y muy poca separación. También hay una cierta falta de profundidad crítica; la ciencia ficción no es objeto de estudio —o apenas— del *pensum* universitario y sus planes académicos de formación de críticos, y por razones ajenas al caso no atrae lo suficiente aún a pensadores formados. Así las cosas, muchos lectores y autores llenan el vacío y se vuelvan críticos «espontáneos». Por todo lo anterior, se ve una especialización y/o compartimentación mucho menor que la que existe en la literatura general: en ciencia ficción, el autor, el editor y el crítico no son sino superlectores. (Esto es verdad para toda la literatura, pero en ciencia ficción es mucho más evidente y cercano.) Por tanto, tiende a existir una identidad en las poéticas de quienes para cada obra funcionan como autores, consumidores, habilitadores y evaluadores.

Otro aspecto de la «matriz poética» de la ciencia ficción es el poco peso que tiene de todas maneras el evaluador, y esto por razones históricas. La ciencia ficción desde siempre ha estado vinculada a la llamada «ficción popular», o «literatura de masas», que también a veces es descrita como «de género». Recuérdese que el primer relato de ciencia ficción moderna —o sea, que no fuese una fábula fantástica—, fue *Frankenstein o el moderno Prometeo*, el cual era un relato gótico. El gótico fue ni más ni menos que el primer género, el padre del terror, el políciaco y el fantástico moderno; el género con el cual nació la literatura de masas, la ficción popular, y los primeros bestsellers, como *El castillo de Otranto*, *El Monje*, *Los misterios de Udolfo* y varios más. La ciencia ficción no ha dejado de ser en sus mecanismos de promoción y distribución comercial, literatura de

masas, de venta amplia y segura. Y en ésta, el papel del evaluador es casi irrelevante, pues no tiene sentido otorgar posteridad alguna a literatura de pan caliente. Lo más importante es lo que puede dar el autor y lo que el consumidor espera y compra; el evaluador es a duras penas el vocero entre ambos, el *village voice*, y sólo reseña, que es crítica mínima. Claro que hay crítica de ciencia ficción —¿qué es esto si no?—, pero está en pañales y tiene bastante poco peso social, en comparación con la de literatura general. Miquel Barceló, por poner un ejemplo, debe haber firmado muchos más libros como editor que como crítico. En cambio, pregúntense por qué Roland Barthes tiene 335 000 entradas en Google y Alain Robbe-Grillet, Marcel Camus y Honoré de Balzac tienen 47 000, 18 600 y 263 000, respectivamente; tres inmortales escritores franceses no llegan juntos al interés que despierta un solo crítico.

En ciencia ficción el habilitador tiene un papel más serio, por la importancia que tienen las publicaciones periódicas, en las cuales los editores tienen más personalidad, y por el hecho de que una lengua —la inglesa— produzca más obras, con lo cual una política de traducciones —feudo del editor— se hace imprescindible, y así el habilitador tiene más voz para la poética de ciencia ficción en lenguas secundarias, vía selección de modelos creativos. No obstante, los consumidores siguen siendo los más importantes, y los editores son como genios de lámpara, cumpliendo sus deseos.

En última instancia, lo importante es las personas, qué son las personas, qué saben, qué desean, y qué pueden dar. Si todas las personas fueran similares, todas las poéticas fueran similares; pero al menos entre las personas cultas existe una gran

división. Se hace evidente cuando un amig@ nos dice: «compadre, no entiendo por que tú, una persona inteligente, lees esa... ciencia ficción». Y es una división que va de lado a lado del mundo.

Las dos culturas

El padre de la primera poética predominante en la ciencia ficción, Campbell, fue editor y escritor. Campbell pedía a sus autores plausibilidad científica por sobre todo; «si no lo puedes hacer posible, hazlo lógico, y si no puedes investigarlo, extrapóllalo», les decía. El criterio de verdad y la metodología científica al ejercerlo fueron lo más importante en la poética de ciencia ficción durante mucho tiempo. Eso nos da oportunidad de situar este asunto de la poética de la ciencia ficción en una perspectiva más amplia.

En 1959, el matemático y novelista Charles Percy Snow escribió el ensayo *Las dos culturas y la revolución científica*. En él Snow describe cómo la cultura occidental no es unitaria en términos del conocimiento y la visión del mundo, sino que está dividida en dos partes definidas: la cultura científica y la cultura humanista. Snow decía, por ejemplo, que entre las dos se extiende un enorme foso de incomunicación y desacuerdo, y se preguntaba qué pasa con una sociedad que considera culto a un escritor de segunda y no a alguien como Rutherford o Einstein.

Por supuesto, necesitamos proponer una caracterización de ambas culturas. La cultura científica se identifica con las ciencias naturales, duras, exactas o como se las llame. Su principal criterio de valor es la verdad, el hecho comprobado y por com-

pleto objetivo; su discurso se basa en el método científico, que privilegia la claridad, el contenido, la suficiencia y la pertinencia o relevancia del mensaje en términos de información, y posterga la autoridad, la forma en sí, la valoración moral y la relación con el poder. La mayor aspiración del discurso científico es la superación y renovación de sí mismo en cada nuevo acto, como las capas de pintura en una pared —la última es la que se ve, y hay que raspar las anteriores para poner la nueva, si son incompatibles—, y sus mayores victorias son la elevación de la calidad de vida material de la humanidad y su conocimiento del mundo físico. Los individuos proficientes en los códigos de cultura científica reúnen un número de características muy amplias, pero un término, una imagen, parece describirlos a todos: *geek*.

La cultura humanista, en cambio, se identifica con las artes y la literatura —toda, incluyendo Historia, Derecho y Filosofía—. Su principal criterio de valor es lo humano; su discurso el lenguaje artístico y literario, que privilegia la artificialidad, la creatividad, la forma, la originalidad *per se*, el prestigio individual, la intención, la relación con el poder, y en algunos casos, el distanciamiento con el mundo real. Su discurso aspira sobre todo a la permanencia, la posteridad y la existencia simultánea de todos los actos de discurso en relación, los más nuevos sobre los viejos, pero sin ocultarlos, como un palimpsesto. Ciertamente también aspira a la renovación, pero es una renovación pálida. El mayor orgullo que posee es haber sostenido el bienestar espiritual o mental de la humanidad desde el Paleolítico, y haber adelantado en muchos momentos un conocimiento del ser humano como individuo social. No hay una forma de definir al individuo proficiente en la cultura humanista; no obstante,

usando un simbolismo caro a ella misma y a su tradición, lo llamaremos *bohemio*. El cisma entre ambas culturas se manifiesta no en los puntos más altos de ellas —grandes personalidades, avances cimeros—, sino en los bordes, los extremos, los bajos, donde se hacen deficientes y/o se desvirtúan: en individuos, en simplificaciones, en el común denominador. En esas condiciones, ambas culturas contienen por parcelas de prestigio y recursos, o se juzgan mutuamente por criterios no compartidos, a veces antagónicos. El primer aspecto deriva del hecho de que la cultura humanista ha sido casi única en términos de discurso social durante los milenios precedentes a la revolución industrial del siglo XIX, y sigue predominando. La mayoría absoluta de los libros le pertenecen, además posee muchos más medios de expresión —música, artes plásticas, etc.—, y la proficiencia en ella fue la mayor medida del valor trascendente del individuo. Ante ella, la cultura científica enfrenta todos los problemas del último en llegar, pero ha sabido ganarse un espacio entrando por la puerta trasera del confort material y proporcionando medios de trabajo y difusión a la propia cultura humanista. No se ha alcanzado aún una paridad, o al menos una equivalencia entre lo que una hace y la otra significa, y viceversa. El segundo aspecto se debe a que con el crecimiento acelerado de ambas culturas en las últimas generaciones, se vuelve muy difícil *educar* a un individuo en ambas a la vez —y esto forma parte de la deficiencia educativa general de todo el mundo—. Y nótese *educar* en vez de *instruir*: pues no es cuestión de conocimientos o saberes específicos, sino de formas y modelos de conducta y pensamiento, de valores y medidas. Es muy difícil hallar individuos con proficiencia activa en ambas

culturas, aunque sea al nivel de practicar una y apreciar la otra tal cual debe hacerse; generalmente son personas de gran talento. Pero los mediocres, la mayoría, seguimos siendo provincianos, lo cual causa valoraciones injustas y disputas ridículas.

Probablemente por ser él mismo un ejemplo de puente sobre ese foso, Snow veía muy negativas consecuencias en ese dañino nuevo «cisma de occidente». De inicio, la cultura humanista pierde la capacidad de insertarse en una realidad que debe más y más a la cultura científica, y la cultura científica, al verse apartada de las conquistas en prestigio social y conocimiento de lo humano que posee la otra, encuentra obstáculos a su correcto desarrollo y a su posición social. O sea, los bohemios serían incapaces de comprender y aprovechar los cambios en la vida material y el conocimiento del universo, y los *geeks* pierden oportunidades de ser exclusivamente beneficiosos para la sociedad, al tener relativamente poca voz pública, y peor, al vivir algunos de ellos en indiferencia de la relevancia social y humana de su trabajo. Esto es triste; se ve a científicos e ingenieros investigando para el complejo militar industrial y las transnacionales farmacológicas, porque no tienen voz para exigir que se apoye a una ciencia responsable; y se ve a personalidades del arte y la literatura hablando sin suficiente bagaje sobre los daños al medio ambiente —y tienen que hacerlo ellos, porque a los científicos sólo se les atiende si son realmente excepcionales, como Einstein, y para eso sólo un poco—. Aún peor es cuando la una acusa a la otra; por ejemplo, cuando un gran humanista como Harold Bloom correlaciona la decadencia de la lectura en Estados Unidos con la presencia de la moderna tecnología, incluyendo computadoras, en los hogares norteamericanos.

Debe quedar claro, por supuesto, que ni Snow ni el autor de estas líneas consideramos la separación entre culturas una maldición ineludible ni un crimen cometido por alguna de las partes; es apenas una etapa lamentable en la historia, causada, como ya se dijo, por deficiencias educacionales. Una víctima particular del «cisma cultural» es la ciencia ficción, y abundemos sobre esto.

Romeo en casa de los Capuleto

Creo que la poética para ciencia ficción de Campbell se inserta mejor en la cultura científica. Esto se debe no sólo a que reciba sus temas del discurso científico, o a que sean los *geeks* sus más consumados lectores y autores, o a que se haya querido tomar a la ciencia ficción como una prospectiva del discurso científico. Lo que realmente indica en ese sentido es que Campbell pedía plausibilidad e investigación, esto es, verdad; o en su defecto lógica y extrapolación, es decir, suficiencia. También esperaba de sus escritores imaginación científica, un *gadget* nuevo y más interesante en cada cuento, o sea, renovación del discurso y relevancia de la información. Campbell exigía a sus escritores estar educados en valores de la cultura científica —si eran científicos, mejor—, y apuntaba a unos lectores similares —y de paso los creaba—. Debían ser capaces de crear, entender, apreciar y disfrutar un discurso similar al científico y alimentado en última instancia por aquél; debían ser proficientes en dicha cultura. Y, sorpresa, la ciencia ficción, sin renegar de sus orígenes campbellianos, se asoma al pórtico del Parnaso humanista como pidiendo permiso para entrar, con el solo hecho de *manifes-*

tarse en una forma perteneciente al discurso humanista, esto es, como ficción. Grave error, peor que el de Romeo entrando a la casa de los Capuleto. ¿No habíamos dicho que hay un foso de incomprendión y desacuerdo entre ambas culturas? Y en lo que la una y la otra se miran con recelo, hete aquí que sobre el abismo intentan hacer un puente unos completos recién llegados, los cuales ni siquiera son grandes figuras en alguno de los lados —con la honrosa excepción de gente como Huxley o Clarke—. Es obvio que de inicio la ciencia ficción de Campbell —una «literatura geek», si se quiere—, no sabría cómo ganarse la valoración necesaria en la cultura humanista, ni habría un coro unánime de aceptación. Sería un muy mal puente, sin cabeza por un lado.

Romeo entró a casa de los Capuleto en medio de la fiesta de disfraces que fueron los sesenta, concretamente en mayo de 1964, poquito antes del Summer of Love. En tal fecha, el escritor Michael Moorcock asumió la dirección de la revista británica *New Worlds*. Moorcock es un tipo sui géneris, controversial y contradictorio: botón de muestra, escribe fantasía heroica y desprecia a Tolkien. Lo que hizo con *New Worlds* también fue contradictorio; la sacó de circulación abierta en siete años, pero haciendo historia con ella. De todas maneras tenía derecho: él mismo la había salvado de la desaparición con una apasionada carta al anterior editor, John Carnell, quien había decidido cerrarla en 1963. Conmovido al parecer, Carnell lo recomendó a los nuevos impresores-distribuidores.

Hasta 1963, *New Worlds* se adscribía a la línea Campbell, y era considerada la mejor del Reino Unido, con autores como Clarke, Ballard, Aldiss, Silverberg, Roberts, Brunner y otros más

de renombre. Por supuesto, al ser británica tenía estándares más altos que los de *Astounding*, con respecto a la cultura humanista; esa fue probablemente la base para subsecuentes transformaciones. Con el trabajo de selección y edición de Michael Moorcock se definió una nueva poética de ciencia ficción que pretendía superar deficiencias de la campbelliana, sobre todo su falta de ambición creativa y su irrelevancia social. Para ese fin, Moorcock aceptaba y pedía historias con mayor experimentación formal, técnicas literarias de la Literatura General, contenidos de ruptura y relevancia actual y énfasis en lo humano, con la gente como «espacio interior», en contraposición al «espacio exterior» de Heinlein. Pretendía, por tanto, ser válida para la cultura humanista. Como en final de cuentas la poética es asunto de autores, el cambio fue determinado por una pléthora de nuevas «plumas»: Norman Spinrad, Harlan Ellison, Philip José Farmer, M. John Harrison, B. J. Bayley, John Sladek, Thomas Disch, el propio Moorcock y otros. También estaban de antes Ballard y Aldiss, que pasaron la transición con honores, más de los que tenían, y ya es mucho. En sintonía con los tiempos, la nueva poética fue llamada «New Wave», como el movimiento cinematográfico francés. Por supuesto, *New Worlds* no era una isla solitaria; otros autores como el inefable Philip K. Dick, Ursula LeGuin, Samuel Delany —primer autor negro y abiertamente gay de ciencia ficción—, y Roger Zelazny se consideran adscritos a la «New Wave».

Dijimos que Moorcock sacó a *New Worlds* de la circulación abierta, pero a decir verdad no fue su culpa. El nuevo estándar de poética se asemejaba en mucho al estándar de la alta cultura humanista —esta tiene, por efecto de la aspiración a la pos-

teridad y al prestigio, más castas que la sociedad hindú—; y la distribución se realizaba, como ya hemos dicho era común, mediante circuitos de «ficción popular» o «literatura de masas». Y fue la ambición de ruptura y relevancia social la que llevó a problemas con impresores y distribuidores, el más sonado de los cuales fue causado por la noveleta de Spinrad *Bug Jack Barron* —«Jode a Jack Barron», en castellano «limpio»—. Finalmente, *New Worlds* pasó a ser trimestral y por suscripción en 1971, con lo que cedió su protagonismo.

El canon de la «New Wave», la vitrina, fue la antología *Visiones peligrosas*, editada en 1967 por Harlan Ellison —mientras no se peleaba en los bares con Frank Sinatra y camioneros de paso—, e incluye a autores muy anteriores y diversos como Lester Del Rey, Silverberg, Leiber y Bloch —el de Lovecraft—, Anderson y Sturgeon. La variedad es una demostración de que no se trataba del club cerrado de un editor y sus autores amigos y/o pupilos, sino de una poética, un modo de pensar y crear a la cual podía adscribirse cualquier autor con ganas de no ser un dinosaurio. Y no era solo asunto de formas y actitudes: nuevos temas se ganaron, como el sexo, el lenguaje, la historia, la política, la religión, y muchas cosas más que se salían de las ciencias duras.

Con el tiempo, la poética Campbell y la «New Wave» han llegado a convivir en la ciencia ficción, proveyéndonos una de riqueza interminable de asuntos, de libertad creativa la otra. El mejor hijo de este matrimonio es el movimiento Ciberpunk clásico de los ochenta —que no es el ciberpunk de los juegos de rol, el fanfiction y el cine taquillero—. Esa última ola aunaba

la literariedad de la «New Wave» —enriquecida con elementos de la Novela Negra—, con una efectiva presencia de la ciencia y la tecnología en su aspecto más humano y perentorio. Con la «New Wave», la ciencia ficción estaba en el camino de volverse parte de la cultura humanista, con lo cual, además de ganar prestigio e influencia social, contribuiría a cerrar el cisma entre culturas. Sin embargo, treinta años después, una generación después, no ha llegado. Buena parte de la ciencia ficción sigue siendo campbelliana, y en el cine, precampbelliana inclusive —aunque *Gattaca*, *Eterno resplandor de la mente impecable* y otras más sean por completo «New Wave»—. Hasta hoy día la ciencia ficción posee sus concursos propios, sus editoriales dedicadas, su público específico; en otras palabras, sigue siendo un *ghetto* del cual sólo guerrilleros curtidos como, por ejemplo, Ray Bradbury, Aldous Huxley, George Orwell, James Ballard y Rafael Pinedo —Premio Casa de Las Américas 2002— salieron con bien. Esto bien puede ser un momento transitorio, la lenta subida del carrito hasta la parte alta de la montaña rusa; no se puede definir el presente. Una buena señal es que de recién se han publicado libros de gran éxito de venta y crítica, como *Globalia*, de Jean Christophe Rufin, y *El Tonto de la Colina y Pongamos esta casa en orden*, de Matt Ruff, así como otros más, los cuales se venden en colecciones de literatura general, mientras los editores gritan a voz en cuello que NO son ciencia ficción, y entretanto, bajo la máscara Romeo nos guiña un ojo. Está bien. La negación es la primera etapa de un cambio mental. Además, es alentador que buenos escritores y guionistas de ficción general se sientan tentados de aprovechar las posibilidades de la

ciencia ficción, como Charles Kauffman —*Eterno resplandor de la mente impecable*—. Si la ciencia ficción ha de ser un puente entre las dos culturas, un puente tiene dos sentidos de tránsito, y tan bien se va de la parte científica a la humanista, como viceversa.

Puente de dos vías

Pero este puente, esta conexión, no puede verse como la soga que lanza un náufrago para pasar de un barco que hace agua a uno sano, ni como el pase de frontera por donde cruza el emigrado pobre a una nación próspera donde perderá su identidad; ni siquiera como el piolet que clava un escalador para llegar a la cima más alta —y se me acaban las metáforas—. El servicio del puente es para todos; el abismo entre culturas daña a la humanidad entera, pues ninguna de las mitades está sana sin la otra. Y aunque la ciencia ficción necesite conectarse con la literatura general, no es por un sentido de minoridad que debe hacerlo, ni como mendicación. No es por orgullo, pero se debe decir que la ciencia ficción puede subsistir como ghetto, si tal cosa fuera dialécticamente posible, tanto en su gestión económica como en su respuesta social —quizás la literatura humanista no sea tan feliz—. Al cruzar, la ciencia ficción no debe dejar nada detrás en vergonzosa renuncia; ni sus *gadgets*, ni sus maravillas, ni sus búsquedas particulares, tan valiosas punto por punto como las de la literatura general. Y, también, que hay que tener cuidado por dónde se tira el puente, a qué zona de la cultura humanista arribaría la embajadora de la cultura científica. Pues la cultura humanista es todo menos monolítica

e infalible, y algunas partes en ella huelen a pescado —como demostró el *affaire Sokal**—, además de que la preeminencia de los evaluadores en la cultura humanista puede influir en los criterios de valor. El grito de guerra de Rimbaud, «hay que ser absolutamente moderno», es por muchos interpretado como «a la moda o muerto». Los verdaderos valores de la cultura humanista y la literatura general son los eternos, los atemporales, no los que la crítica prefiera hoy. Aún queda otro peligro, y es que de hecho la ciencia ficción ha estado conectada a la cultura humanista, más bien a sus alcantarillas: nos referimos a la mencionada relación, de índole económica sobre todo, con la «literatura de masas» o «ficción popular». Por supuesto, esos lazos deben ser reducidos a la misma proporción que los de la gran literatura general. Cuando esto y todo lo anterior se cumpla, se habrá llegado, no habrá personas a quienes les guste la ciencia ficción y no otra literatura ni aquellas a quienes les revuelva el estómago: habrá simplemente personas con paladar suficientemente amplio como para devorar cualquier libro bueno sin más. No habrá más DOS culturas. ¿Cómo reconoceremos ese momento? Cuando un *geek* y un bohemio entren por separado a una biblioteca, y después de vagar entre los

* En 1996 el físico Alan Sokal logró publicar un artículo paródico y lleno de patrañas en la importante revista crítica y teórica *Social Text*, y a la semana aclaró sus intenciones, mostrando la falta de rigor intelectual de los editores. Posteriormente, Sokal publicó el libro *Imposturas intelectuales*, que denunciaba la deficiente y deshonesta apropiación de la cultura científica por algunas figuras famosas de la cultura humanista.

estantes, se encuentren en la misma sección y tomen a la vez el mismo libro.

2006.

JUAN PABLO NOROÑA. Narrador y ensayista. Graduado de Letras en la Universidad de La Habana. Cuentos suyos han sido incluidos en las antologías *Reino eterno* (1999) y *Crónicas del mañana*, Letras Cubanas, 1999. Fue coantologador (junto a Ricardo Acevedo) de *Secretos del futuro*, Sed de Belleza, Santa Clara, 2006. Colaborador regular de revistas digitales como *Axxón*.

CIENCIA FICCIÓN Y ESPÍRITUS GRAVES*

ARIEL CRUZ VEGA

Desde los principios del género (finales del siglo XIX, comienzos del XX), los hombres que echaron a rodar la ciencia ficción nunca se cargaron a hombros las responsabilidad de ser artistas o intelectuales. Verne, patriarca, cuando escribió su technothriller *Cinco semanas en globo*, dijo: «He tenido una idea, el tipo de idea que hace la fortuna de un hombre. Acabo de escribir una novela en una nueva forma, una forma que es enteramente mía. Si triunfa, habré dado con una mina de oro. En ese caso continuaré escribiendo y escribiendo sin pausa...»

Tanto como de la tecnología, los escritores de ciencia ficción son una creación del mercado y la demanda. Vale decir, generan un arte genuinamente popular. Su producción está dirigida al público mayoritario que no se reconoce en la crítica especializada, y responde a un estímulo de códigos muy precisos y perfectamente estudiados.

* Publicado en el fanzine *Nexus*, no. 2, s/a [¿1998?], pp. 52-53.

Veamos cómo enfoca Bruce Sterling su oficio en el prólogo a *Burning Chrome*:

Si los poetas son los anónimos legisladores de los tiempos, los escritores de ciencia ficción son los bufones de la corte. Somos Tontos sabios que podemos saltar, hacer cabriolas, muscular profecías, y rascarnos en público. Podemos juzgar con Grandes Ideas porque el abigarrado tumulto de nuestros orígenes *pulp* nos hace parecer inofensivos [...] tenemos influencia sin responsabilidad...

Muy acertado. Pero si por ello usted piensa que los escritores de CF son simples mercaderes que hacen dinero dando vueltas a una manivela de estrellas se equivoca, porque no es tan simple. Esa es una opinión tan infundada como la de que pasando los instrumentos de una banda de rock a unos chiquillos y pidiéndoles que hagan todo el estruendo posible, ya puede vender discos en el mercado moderno. Se necesita un arte muy particular para lograrlo. Un arte que es más un olfato, antes que nada, por el público.

El público de la buena ciencia ficción, como el público del buen rock, es extremadamente despierto y consciente en relación a su género: se informan, leen divulgación científica, cada día están más enterados, y cuando atrapan a un escritor en un resbalón difícilmente accedan a consumir otro trabajo suyo, a menos que venga muy bien avalado por algún premio. Nadie en el mundo me convencería hoy de leer un libro de Orson, pongamos por caso. Hay amantes históricos de la CF que alimentan

odios similarmente viscerales hacia Ray Bradbury o Larry Niven, Poul Anderson o Cordwainer Smith.

Los seguidores de este género tienen, por lo general, ideas mucho más categóricas y definidas acerca de lo que sienten por un autor o una obra que los lectores de literatura «seria», a los que me gustaría definir como espíritus graves.

La CF tiene fórmulas, tiene convenciones. Todas las formas de arte popular las tienen, desde la música bailable hasta las películas de horror. Las fórmulas de la ciencia ficción, en particular, se han estado puliendo o probando a lo largo de décadas, en las revistas especializadas, y no están al alcance de cualquiera. Una parte importante de la tarea de la tarea del escritor radica en familiarizarse con un puñado de enunciados y, con mucha imaginación, introducir variantes y combinaciones nuevas. Aquí vemos la suspirante caza del adjetivo exacto sustituida por el presuroso llenar de cuartillas en las cuales se suceden peripecias, sorpresas, maravillas y también, seguro, una que otra falacia. Puesto en funciones, tal método ha ofrecido algunos escandalosos ejemplos de prolividad creativa. Asimov escribió o compiló centenares de libros. Dick, que no tenía nada de superficial, escribía hasta noventa cuartillas finales en un día, y hubo un año en que, alabado sea Dios, largó *¡¡inoveve novelas!!!* El dinero le entraba por una mano y le salía por la otra, y tenía que seguir escribiendo para pagar el alquiler a fin de mes. A Sturgeon le sucedía algo parecido. Y a Delany. Y a muchos otros.

Pero, otra vez, dominar las fórmulas tampoco es suficiente. Ni siquiera basta ser un excelente escritor de realismo. Para citar de nuevo a Sterling, todos los escritores piensan en términos de literatura; el de CF piensa en términos de CF. La forma es

para él, o al menos solía ser, una preocupación muy periférica. No puede esperar para lanzarse al espacio estelar, o al interior de una célula, o de una computadora. Lea el primer libro o el último de un autor de CF, y muy probablemente encontrará poca variación en cuanto al modo de contar la historia.

Pero en cuanto al contenido, a la historia en sí, eso es harina de otro planeta. Porque nuestro autor ha trabajado tanto como ha podido, a sabiendas de que no puede permitirse una trama plana, que no puede fallar en crear en su lector un sentido del éxtasis de la maravilla a través de la ciencia y la tecnología. Para decirlo en pocas palabras, el autor de ciencia ficción no puede escribir una intrascendencia de seiscientas páginas solo porque su prosa sea cultivada, como hacen otros. Y no es tanto una cuestión de arte, como de público y ventas. Lo dicho: un paso en falso puede ser terrible para él. Por eso le es imprescindible ese olfato de perro hambriento que es su sello distintivo: un perro hambriento de cultura pop.

Los espíritus graves se pierden todo esto, para ellos la ciencia ficción es una gota de mercurio en su taza de leche, una discordancia, un elemento exótico que no saben donde colocar en su librero. Y es que, como se ha hecho notar, a diferencia de otro libro cualquiera, el de la ciencia ficción tiene cuatro dimensiones en lugar de tres. Uno nunca está seguro con él.

Es cierto, los espíritus graves han cedido con el policiaco, han cedido con la fantasía, han cedido incluso con el terror. Pero la CF aún no es admitida en el salón. Les causa un dolor casi físico la infantilidad de sus héroes andróginos, el eco metálico de sus decorados, la ausencia de asideros históricos. ¿Por qué? Porque intentan decodificarla con las mismas claves con que han

decodificado a todo lo demás, desde Homero hasta Borges: un intento estéril. Se necesita otra enzima con la que, al parecer, unos nacen y otros, dignos de nuestra commiseración, no. Esos son los que le niegan reconocimientos al género por su falta de profundidad formal, psicológica, social, narrativa, *et al.*, y a la vez admiten que la mejor estrategia de ventas es publicar, radiar, filmar o softwarear con ciencia ficción.

No hay una expresión cultural moderna en este género no sea un candidato de primera línea: del relato al filme, pasando por el *gadget* alegórico, el póster, el cómic, la ilustración de camisetas, el juego de video, el serial televisivo o el juguete electrónico. ¿Qué diablos significa eso?

Que la cultura popular se está haciendo cargo. Y la ciencia ficción va en la cresta de la ola. No más melodramas con caballo o hacienda del siglo pasado. No más zoológicos medievales con duendes, elfos, dragones, brujas u otras criaturas ideológicamente incorrectas, cuya tímida magia retrocede impotente ante el laberinto cibernetico de hoy, avergonzada de no saber cómo lidiar con un virus informático. No más mierda. Vivimos en el siglo de las computadoras, la realidad virtual, Internet, y no nos faltan conflictos. Caminamos en medio del barroquismo político, social, ecológico e informativo, rodeados de paradojas. Para usar de nuevo la frase, la calle encuentra su propio uso para las cosas.

Y el público que vive en esas calles, y cierto público mayoritario, lo percibe. Las tres películas que más dinero han generado en toda la historia han sido de ciencia ficción: *El extraterrestre*, *La guerra de las galaxias* o *Parque jurásico*. A pesar de este reconocimiento masivo, ninguna de ellas ha obtenido un Oscar a

la mejor película. Ciertamente yo tampoco se lo hubiera dado, pero sí a *2001. Odisea del espacio*, o a *Blade Runner*, o a *Alien*. O al menos a *Solaris*, como película extranjera. Pero no, los espíritus graves tienen una obligación con las Musas, o el Arte, o la Belleza, o la Identidad Nacional. Es más, los espíritus graves nunca pusieron un relato de ciencia ficción en mi libro de texto de literatura.

Esto no ha dejado de producir daños. Y uno de los resultados ha sido que personas bien intencionadas pero ideológicamente extraviadas han acudido a mecanismos supuestamente destinados a limar diferencias, a «dignificar» la CF y así viabilizar su acceso a ciertas cumbres intelectuales.

Gracias, pero no.

Por propia evolución, en las décadas del sesenta o el setenta, ciertos escritores del género comenzaron a abordar temas que eran nuevos dentro de la ciencia ficción. Sociedad, psicología, ecología, sexo: temas «blandos» o «humanísticos». El tratamiento formal dio algunos pasos hacia la sofisticación literaria, y ante LeGuin, Leiber o Dick, el clásico Asimov comenzó a parecer un poco desmañado o artificioso. Más aún, en un medio como el cine, que tanto había explotado la CF solo como espectáculo visual, aparecieron *THX 1138*, un filme altamente experimental, o *2001*, fruto de la colaboración entre un autor de CF (Arthur C. Clarke) y un artista «de verdad» (Stanley Kubrick). Se intuía en los acuarianos vientos de entonces, una mística comunión entre la Ciencia Ficción y el Arte Serio.

Pues bien, tal no ocurrió. Aquellos bravos escritores solo añadieron un tatuaje más al retrato robot, conformaron con mayor nitidez el perfil del bandido, facilitaron su identificación. Con

el cyberpunk, en los 80, ambas literaturas se separaron violentamente, como una gota de agua en el filo de una cuchilla. Así seguimos. Todavía aparece de vez en vez alguien que cree que ciertas alquimias son posibles, tomando conflictos completamente tradicionales y situándolos en un decorado de robots y naves espaciales. Pero nada saldrá de ahí. Eso es tomar al alucinado, cortarle el cabello, borrarle tatuajes y cicatrices y hacerlo pasar por un buen ciudadano.

Entonces nadie aceptaría a nuestra vieja y querida ciencia ficción

Se acerca el fin del milenio, y la ciencia ficción se funde con el resto de la literatura como una gota de mercurio en un vaso de leche. Sus caminos de gloria son estrechos. Desde su jaula dorada, escupe atrapada por sus propios dogmas, y los del mundo.

Así me gusta.

1997.

ARIEL CRUZ VEGA. Graduado de Geografía. En los años 90 Ariel era un fan devoto del cyberpunk y de Philip K. Dick (sobre el cual escribió un ensayo, «PKD», que fue tal vez el primero, en Cuba, dedicado a este gran autor de ciencia ficción). Cuentos suyos aparecen en diversas antologías, como «Trulla Mob», incluido en la antología histórica de la CF cubana *Crónicas del mañana*. También ha escrito historias en coautoría con Vladimir Hernández, como «Jurassic rap» y «Ciudad cristal».

MUJERES Y LITERATURA FANTÁSTICA: LOS CAMINOS DE(L) GÉNERO*

ANABEL ENRÍQUEZ PIÑEIRO

Este artículo, más que una exposición de conocimientos es una exposición de interrogantes. Es un prólogo y no un texto concluyente. Surgió colateralmente a otra investigación y fue el eje temático del proyecto presentado a un concurso donde no tuvo feliz acogida. Sin embargo hoy continúo pensando que el tema de la mujer dentro y desde el fantástico ofrece una atractiva perspectiva de estudio del género (la ambigüedad es totalmente intencional), por las peculiaridades, a veces intuidas y a veces demostradas, con las que se nos revela este tipo de literatura. Es pues, ésta, una propuesta de investigación que pretende dejar sentados algunos antecedentes y reflexiones previas. Espero puedan disculparme por no trascender estas premisas. Todavía.

* Publicado en *Qubit*, núm. 44, marzo 2010, pp. 5-11.

Comencemos destacando dos eventos distantes en el tiempo, pero vinculados por la temática que abordamos hoy.

El año 1818, pudiera marcar el origen de un género que tardaría casi un siglo en despegar definitivamente y hacerse de un sitio en el «campo de Marte» de los géneros literarios: la ciencia ficción. El hito lo marca la publicación de la obra *Frankenstein o el nuevo Prometeo*, donde, por primera vez, los conocimientos científicos de una época sirven para hacer verosímil un tema en esencia fantástico: la creación de un hombre-monstruo por otro humano que emplea la ciencia para conseguirlo. Lo curioso de este fenómeno radica en que, este género de predominante presencia masculina, tuvo su despertar en una obra escrita por una mujer, Mary Godwin-Shelley. Y si bien *Frankenstein* es reclamada como novela prima no solo por la ciencia ficción, sino también de la literatura gótica, el terror fantástico y la novela fantástica moderna, esto refuerza la singularidad de cualquiera de estas manifestaciones del fantástico, ya que ningún otro género literario ha tenido este acontecer.

Los finales del siglo xx literario fueron conmovidos por la explosión de una aceptación masiva de la literatura fantástica para niños a través de la saga de un joven mago que lucha junto a sus amigos (hechiceros y brujas), enfrentando aventuras maravillosas y excitantes en un universo fabular fresco y verosímil: *Harry Potter*, de la escritora escocesa Joanne Kathleen Rowling. En los inicios del presente año J. K Rowling alcanzó a la reina Isabel en riquezas y pasó a ser la mujer más acaudalada de todo el Reino Unido, gracias a las ventas de sus libros. Ninguna autora, ni ningún autor alcanzó antes por su obra tal éxito ni en ese país, ni en otros; ni en ese género, ni en otros. Y aunque la for-

tuna económica no es medida de calidad literaria, es imposible no considerar esta otra singularidad.

La mayoría de los estudiosos del género aceptan la importancia que en la década del setenta tuvo, para la consolidación, madurez y calidad literaria del género fantástico, la existencia de autoras como Ursula K. Le Guin, Anne McCaffrey, Joanna Russ, James Tiptree Jr., C. J Cherryh y Marion Zimmer Bradley. El movimiento New Wave, que elevó la ciencia ficción de una «literatura para adolescentes», en los Estados Unidos, a la aceptación por el mundo académico, con un creciente éxito de todo tipo de público y con la consiguiente atención editorial (Barceló, M. 1990: 1), se nutrió como nunca, hasta ese instante, de las creaciones femeninas.

La década del ochenta, más tarde, marcaría también otro acontecimiento en la historia del género, en el cual nuevamente, la mano de la mujer resultó determinante: la distinción definitiva de la fantasía del tronco común de la ciencia ficción. *Las nieblas de Avalón*, de M. Z. Bradley, o *Vencer al dragón*, de Barbara Hambly, serían pilares para la consolidación de la fantasía (que había sido llevada a su máximo lustre a mediados del siglo por la pluma de J. R. R. Tolkien) como una manifestación independiente del fantástico.

En el plano editorial, mujeres como Judy Lynn del Rey, Shawna McCarthy y Betsy Mitchell se convierten en personas poderosas como directoras de revistas y libros de ciencia ficción.

A pesar de estas razones, es aún frecuente encontrar entre escritores, críticos y académicos, la opinión de que la ciencia ficción y sus géneros hermanos (la fantasía, el horror fantástico, etc.) es un terreno creativo de exclusivo dominio masculino.

En Cuba, he escuchado más de una vez esta opinión en boca incluso de escritores del género. Uno de estos escritores me comentó una vez que del 100% de las mujeres que pretendían escribir ciencia ficción apenas un 3% (que eran feas, desagradables y falta de otro tipo de atractivo que no fuera su habilidad literaria) eran buenas escritoras del género, y solo un 1%, que podría dedicarse a otra cosa (léase, eran atractivas, bonitas, inteligentes, agradables y socialmente exitosas), triunfaban en la ciencia ficción. El 96% restante, para él, carecía de oportunidades literarias. No tengo idea si sacó esta estadística de la *Astounding*, o de la *Playboy*, pero de cualquier forma, servía para ilustrar su posición exclusivista.

No es la intención de este artículo desarrollar un alegato feminista sobre la crucial participación de la mujer en el género fantástico, y concluir que «chicos, sin nosotras, no fuerais más que literatura *pulp*». Lejos de ello, lo que pretendo es demostrar que si bien el tema de la mujer dentro de la literatura fantástica, tanto desde la posición de creadora, como desde la de personaje, resulta un camino de estudio atrayente, al mismo tiempo ha sido poco o mal transitado.

Los ensayos y artículos sobre el rol de la mujer creadora en la sociedad de la información, ocupan cada vez más cuartillas y colman foros de discusión. La mayoría, claro está, escritos por las propias mujeres, buscan mostrar los avances, criticar las barreras y ofrecer espacios de expresión para reflexiones sociales y filosóficas. La mayoría de las veces, también, desde enfoques feministas, más o menos radicales.

En la literatura, y en especial en la literatura fantástica (entiéndase por ello ciencia ficción, fantasía, lo maravilloso, el horror

fantástico y el fantástico puro), las mujeres que escriben sobre las obras hechas por o sobre mujeres no han pasado muchas veces de dos tópicos recurrentes para el género en cuestión:

1) La poca atención que a las escritoras que apuestan por desarrollar sus obras dentro del fantástico se le presta por editoriales y crítica

Situación architrillada por los escritores masculinos del mismo campo en todos los países, excepto Inglaterra. Sí, porque aunque nos parezca inaudito, hasta los norteamericanos se quejaron de falta de reconocimiento. En el artículo de Joanna Russ, de 1970 «The image of Women on Science Fiction» señala que «(...) la ciencia ficción británica no está en general, mejor escrita que la norteamericana, pero continúa atrayendo a escritores de primera línea al género (Kipling, Shaw, C. S. Lewis, Orwell, Golding) y continúa recibiendo reseñas serias y sagaces (...) La ciencia ficción norteamericana, (...) todavía no es respetada de veras». (Russ, J. 1970: 8).

Es cierto que, en esa misma época de derroche creativo, en forma y contenido, que fueron los años 60 para el fantástico, y en especial para la ciencia ficción (al igual que en la novela policiaca o negra), las mujeres muchas veces recurrieron a seudónimos masculinos para escribir. El caso más llamativo es el de James Tiptree Jr, seudónimo de la norteamericana Alice Sheldon. De James Tiptree dijo el escritor y antologista Robert Silverberg que «se ha sugerido que es una mujer, teoría que encuentro absurda porque hay para mí algo ineluctablemente masculino en sus narraciones», refiriéndose a uno de los relatos de Shel-

don, presentado precisamente por Silverberg en la antología, y que lleva el significativo título «Las mujeres que los hombres no ven». La verdadera personalidad de Alice Sheldon se descubrió en 1978, diez años después de que empezara a publicar.

Más recientemente, en el artículo «Autoras españolas de ciencia ficción», Lola Robles refleja que a las dificultades editoriales impuestas para las escritoras por los prejuicios sexistas, se añade la preferencia de las grandes casas editoras por publicar obras anglosajonas reconocidas y seguramente exitosas, dejando para las creadoras hispanas una mínima puerta de salida en pequeñas editoriales y una brecha, bastante más oportuna, en el ciberespacio y la Internet.

Opino que estas limitaciones afectan casi por igual a los autores de ambos性es que apuestan por el género, y que es en América Latina donde la marginación y el olvido tienen para el fantástico más espacio disponible. Salvo Angélica Gorodischer, en Argentina (a quien Ursula K. LeGuin tuvo a bien traducir e introducir en el mundo literario anglosajón) y Elia Barceló y Pilar Pedraza —con su literatura gótica inusual— en España, los otros nombres femeninos del fantástico, la fantasía y la ciencia ficción hispanoamericanas son intermitentes y poco referidos. Las catalanas Montserrat Galicia, ejemplo de escritora de ciencia ficción juvenil; Montserrat Julió, que publica una novela de anticipación, *Memorias de un futuro bárbaro* (1976); Rosa Fabregat, con *Embrión humano ultracongelado núm. F-77* (1975); y Teresa Inglés, son referidas por una o dos obras, muchas veces relatos dentro de antologías. (Roble, L. 2000: 7)

Cuba, como país del Tercer Mundo, está sujeto a otras condiciones que nos acercan mucho más al dilema del reconocimiento de la ciencia ficción argentina, mexicana o chilena, incluso española, que a la evolución del género en la cultura anglosajona, donde, desde hace varios años, la literatura fantástica se imparte como tema del programa de estudio de las carreras de lengua y literatura inglesa, en sus universidades. Sin embargo, y aunque el nivel de integración social de la mujer a la sociedad y su valorización es muy superior al resto de los países subdesarrollados, la presencia de la mujer en nuestro país, en la literatura fantástica en general y en la ciencia ficción en particular, es aún más escasa que en los principales países del continente latinoamericano.

2) El tratamiento de la imagen de la mujer a través del estereotipo cultural de debilidad, insustancialidad y función sexual-procreadora

Mucho se ha reprochado a los escritores hombres de CF y fantasía la falta de profundidad en la caracterización de los personajes femeninos. Lola Robles, en «Mujeres y ciencia ficción» apunta que en la literatura de ciencia ficción más clásica:

lo más normal es que las mujeres sí aparezcan, pero con los estereotipos más consabidos. Esposas, madres e hijas; compañeras decorativas —y por supuesto bellas— cuya pasividad y fragilidad las convierte en víctimas perfectas que deben ser defendidas y salvadas por el héroe de sus enemigos, y de toda clase de libidinosos monstruos: éstas

son las buenas, que asumen su papel de meras comparsas con complacencia total. Claro que también encontramos a las malas, las eróticamente perversas o taimadas reinas de un matriarcado feroz. (Robles, L. 2000: 6)

Todo esto puede ser cierto pero ¿acaso esas obras no están repletas de consabidos estereotipos masculinos? No se puede esperar que sean profundas en la construcción de un personaje femenino cuando tampoco lo son en el masculino, otro cliché de hombre *wasp* (White Anglo-Saxon Protestan), fuerte, inconmovible, etc., etc., etc. Y es que el estereotipo tampoco lo inventó el fantástico, pues la novela de aventura, de caballería, la novela romántica, en fin aquellas muchas obras de cualquier tema y que engrosan la amplísima enciclopedia de la mala literatura, han padecido de este defecto. Nuestro país, lamentablemente, tiene muchos ejemplos que mostrar para apoyar este segundo tópico, y aunque prefiero no citar autores: la astronauta-cocinera, la ciberprostituta, y la sexy alienígena calva han aportado contundentes argumentos.

Ahora bien, sin que estos dos aspectos dejen de ser puntos álgidos reales, parecieran que eclipsan otro tipo de enfoque más profundo, histórico y sistémico del tema de la mujer escritora dentro de la literatura fantástica. Los principales elementos, en mi opinión, que fallan en los estudios investigados (que consten que no son muchos los resultados de varias semanas de búsquedas en Internet, como evidencia la bibliografía) están relacionados con:

A) No hacer distinciones entre las diferentes dimensiones del fantástico.

En *La ciencia ficción según Asimov*, Luciano de la Rosa analiza que el porcentaje de mujeres entre los lectores de revistas y novelas de ciencia ficción debe estar cercano al 40%, lo que ha dado una mayor amplitud a lo que se escribe. (De la Rosa, L. 2001: 3) Suponemos que este por ciento aumenta para la fantasía y la literatura gótica, pero no existen estudios comparativos al respecto. Tampoco encontramos un trabajo que pruebe el criterio extendido de la mujer se inclina más por el enfoque de la fantasía que de la ciencia ficción o el terror fantástico. Aunque algunos autores refieren que en la novela gótica hay algo sociológicamente interesante, porque no sólo tuvo una proporción respetable de autoras en sus orígenes, sobre todo en lengua inglesa, como Clara Reeve o Ann Radcliffe, sino que (según los historiadores de la literatura) también fue leída en gran parte por mujeres que, cansadas por lo visto de tanta novela educativa, querían algo más sensacional. (Rico, J. 2000: 6)

Por otra parte, el fantástico puro, mucho menos referido en estos estudios sobre la mujer, parece apuntar hacia argumentos prácticamente idénticos a los abordados por autores masculinos. Abundan en los textos de las argentinas Silvina Ocampo, de María de Vilariño, de la mexicana Amparo Dávila, de las cubanas María Elena Llana y Esther Díaz Llanillo, las historias de las casas, con influjos y poderes sobre los sucesos y personajes, lo que al decir del propio Cortázar, parece ser una constante universal en el cuento fantástico: «muchos de los cuentos fantásticos que pueblan para siempre la memoria medrosa de la

especie se cumplen en torno a una casa» (Sardiñas, J. M.-Morales, A. M. 2003:9) Vale igual preguntarse si hay algo diferente en este tratamiento femenino del tema.

B) No hacer un análisis histórico-temático, más allá de una cadena cronológica de títulos, de la participación de la mujer en el género.

En su artículo «Mujer y ciencia ficción», Robles considera que «la CF es un espacio ideal para especular sobre un futuro distinto, para presentar alternativas al mundo patriarcal, a los valores culturales y morales y la sexualidad institucionalizados». Y considera como los dos grandes tópicos femeninos preferidos la *utopía* y la *distopía*. Esta última describe un futuro en el que se han radicalizado los males de nuestro presente en lo social, político o tecnológico. «Obras como *El cuento de la criada*, de Margaret Atwood, o *Lengua materna*, de Suzette Haden Elgin, nos sitúan en futuros donde las mujeres han sido reducidas, de nuevo, a una situación de práctica esclavitud.» Mientras «las utopías feministas consisten en la construcción imaginaria de una sociedad, si no perfecta, sí al menos mejor, para la autora, que la realidad presente.» Desde sociedades donde gobiernan las mujeres (*El país de ellas*, de Charlotte Perkins Gilman o *Las hijas de Egalia*, de Gerd Brantenberg, y sobre todo *El hombre hembra*, de Joanna Russ, el mejor compendio —y la reflexión más radical desde el feminismo); o mundos andróginos (*Woman on the Edge of Time*, de Marge Piercy, *La mano izquierda de la oscuridad*, de LeGuin), hasta sociedades que se muestran como igualitarias: *Los desposeídos*, de LeGuin, que plantea

como sistema político utópico el anarquismo, incluyendo, además de los cambios sociales y políticos, los sexuales.

Sin embargo, no encontramos ningún estudio sobre los tópicos de otras manifestaciones del fantástico.

C) No llevar el estudio a las dimensiones regionales y socioculturales que condicionan todo tipo de obra artística. Por ello, muchas veces las latinoamericanas ni siquiera son mencionadas.

¿Y los tópicos de la ciencia ficción y la fantasía en Hispanoamérica? ¿Son los mismos que los anglosajones?

Robles considera en su artículo sobre las autoras españolas que «en la ciencia ficción española actual he encontrado dos novelas cuyo tema central es el género: *Consecuencias naturales*, de la alicantina Elia Barceló, y *Planeta hembra*, de la madrileña Gabriela Bustelo». Esta última la describe como una novela ligera de escaso valor literario que por demás trastoca los términos de feminismo y machismo, igualmente estereotipado. Por lo cual no parece haber diferencias con respecto a las líneas temáticas de las escritoras anglosajonas.

En Cuba, fuera del fantástico puro, del que hemos citado dos autoras, el panorama es bastante más constreñido. Tanto María Elena Llana como Esther Díaz han tratado el fantástico dentro de sus límites de lo que podríamos considerar latinoamericanos. Si bien la calidad literaria de sus obras es muy superior a cualquier otro intento que desde las manifestaciones del fantástico ha hecho la mujer en Cuba, han sido poco difundidas, y lo peor, mucho menos tomadas de referencia, por lo que pa-

reciera que la tendencia literaria que han abordado terminará cuando dejen de escribir.

La ciencia ficción continúa como terreno ajeno, al que se han acercado a través de la fusión con la fantasía heroica, la novela gótica y el fantástico, muy pocas autoras: Daína Chaviano, prolífica en la década de los 80, con una obra caracterizada por la recontextualización de mitos, al estilo de Zimmer Bradley (*The Mists of Avalon*, 1982) o de la española Soledad Puértolas (*La rosa de plata*, 1999). Según Molina Gavilán, la tesis de estos relatos de Daína se basa en que «los mitos modernos se alimentan de los antiguos, así como los antiguos se revitalizan gracias a las nuevas versiones que la fantasía literaria produce» (Molina, Y. 2000: 4). Algunos textos de Chely Lima, autora que escribió, junto a Alberto Serret, textos aún más cercanos al fantástico; esporádicas apariciones dentro de antologías de ciencia ficción de Ileana Vicente Armenteros, María Felicia Vera (Premio David de Ciencia ficción en 1988, por un libro, realmente inclasificable) y los relatos de Gina Picart, cuya ambigüedad de enfoque deja al texto en una frontera de difícil clasificación entre lo fantástico, la ficción histórica y el realismo abordado desde la subjetividad, parecen ser lo más destacable dentro del género en Cuba. La escasa presencia de la mujer dentro del género en nuestro continente, y en especial en nuestro país, es asunto que no solo se puede explicar desde la cómoda etiqueta del atraso terceromundista y el machismo latinoamericano, al menos sería importante demostrar cómo y por qué funciona así.

La mayoría de los escritores o aficionados al fantástico conocemos la Ley de Sturgeon. La que enunciara el escritor norteamer-

ricano Theodore Sturgeon (seudónimo del Edward Hamilton Waldo) en una ocasión cuando le expresaron que la mayor parte de lo que se escribía dentro de la ciencia ficción era de baja calidad literaria. «Es cierto, el 90% de lo que se escribe dentro de la ciencia ficción es basura. Pero el 90% de TODO lo que se escribe es basura».

Aplicando esta ley a la literatura fantástica escrita por mujeres, Robles considera que

Para que exista ese diez por ciento de obras de CF con la suficiente calidad literaria sería necesario, entonces, que hubiera un número mucho mayor de narradoras jóvenes dedicadas al género. Para que se diera ese aumento de escritoras, la ciencia ficción debería ser más conocida por las lectoras, y más importante aún, que encontrasen en ella elementos y temas que interesaran a su imaginación especulativa. Pero lo que sucede hoy es que casi todas estas autoras son noveles, y es muy posible que no logren publicar de nuevo más allá de esa novela corta o esos pocos relatos. Ni siquiera es fácil localizar sus datos biográficos, su fecha de nacimiento o su nombre auténtico, si escriben con seudónimo. ¿Descuido de los editores, o desinterés de las propias creadoras, mucho menos frecuente, por cierto, entre los escritores varones?

Harlan Ellison dijo una vez que el día que las mujeres leyieran tanta ciencia ficción como los hombres el género por fin tendría el lugar que se merecía. Creo que, más allá del coqueteo al que Ellison era propenso, su intención apuntaba a que un

género literario no puede considerarse maduro si no alcanza la condición de verdadera obra artística. Las mujeres como escritoras han contribuido a esta consolidación del género como ya hemos visto, pero su influencia biunívoca, todavía da tela para hacer vestidos.

Es por ello que resulta de especial interés la posibilidad de realizar un estudio más profundo que considere algunas líneas de investigación al abordar el papel de la mujer dentro de la literatura fantástica moderna desde el punto de vista temático, estilístico e histórico:

- La primera, establecer si existen diferencias temáticas, estilísticas e intergeneracionales en las obras de género fantástico escritas por mujeres y hombres.
- La segunda, si existen diferencias de este tipo entre las obras de la literatura de género fantástico escritas por mujeres de países desarrollados y subdesarrollados. (Establecer proporciones de escritores/escritoras de fantástico en Norte-Sur, por ejemplo.)
- La tercera, si existen patrones profesionales, raciales y de lugar de residencia que coinciden entre las escritoras del fantástico en los países del Tercer Mundo.
- Y por último, cómo se comportan las características en la historia de la literatura cubana fantástica.

Hasta aquí, la primera aproximación.

Bibliografía

- BARCELÓ, MIQUEL: «La evolución histórica de la ciencia ficción», en *Los desafíos de la ficción*. Casa Editora Abril, Ciudad de La Habana, 2002, pg. 1237, 1248-1254
- BENÍTEZ GUTIÉRREZ, A.: «Ved qué mundo más maravilloso», en sitio web Bibliopolis, consultado en mayo 2002, <http://www.bibliopolis.es>
- DE LA ROSA AGUILAR, LUCIANO: «La ciencia ficción según Asimov», en sitio web Redcientifica, consultado mayo 2005 <http://www.redcientifica.com/doc/doc200107260004.html>
- MOLINA GAVILÁN, YOLANDA: «¿Orgasmos eugenésicos? Revisión de mitos religiosos y literarios en cuatro relatos de Daína Chaviano», en sitio web personal de Daina Chaviano, consultado en mayo 2005, <http://www.daínachaviano.angelfire.net>
- PRINGLE, DAVID: «¿Qué es la ciencia ficción?», en *Los desafíos de la ficción*, Casa Editora Abril, Ciudad de La Habana, 2002, pp. 1231-1235
- RICO, JOAQUÍN: El monstruo de Frankenstein, en el sitio web MujerPalabra, consultado en abril 2004, <http://www.cyderdark.net/>
- ROBLES, LOLA: *Autoras españolas de ciencia ficción*, en el sitio web MujerPalabra, consultado en abril 2005, <http://www.mujerpalabra.net/>
-
- : *Mujeres y ciencia ficción*, en sitio web MujerPalabra, consultado en abril 2005, <http://www.mujerpalabra.net/>
- RUSS, JOANNA: *La imagen de la mujer en la ciencia ficción*, en Revista Digital Axxon, N° 32, Buenos Aires, Argentina, 1995.
- SARDIÑAS, JOSÉ MIGUEL y MORALES, ANA MARÍA: *Antología de Relatos Fantásticos Hispanoamericanos* La Honda, Casa de las Américas, La Habana, 2003.

Escritoras de Ciencia Ficción y Fantasía. Biblioteca de Mujeres, Madrid, España, julio 2001, pp. 62-63, 80-81.

Anabel Enriquez Piñeiro (Santa Clara). Licenciada en Psicología y con una Maestría en Ciencias de la Comunicación. Fue fundadora del Grupo de Creación «Espiral» del Género Fantástico, y fue parte del Comité Organizador del Ansible, Evento Teórico del género fantástico, que se convocó anualmente entre los años 2004 y 2007. Premios: Calendario de CF 2005 (Cuaderno de relatos *Nada que declarar*), Primer Premio de Cuento CF Juventud Técnica 2005 por «Deuda temporal», y Beca de Pensamiento Ernesto Guevara de la AHS por el ensayo «Mujeres y Literatura Fantástica: los caminos de(l) género». Graduada del VII Curso de Técnicas Narrativas del Centro de formación literaria Onelio J. Cardoso (2004) y del I Curso Taller de Narrativa Fantástica Cuásar-Dragón (2002).

EN BUSCA DE LA UCRONÍA PERDIDA*

JAVIER DE LA TORRE RODRÍGUEZ

Los primeros textos de contenido ucrónico que se conocen son anteriores a la acuñación del término. El primero se encuentra en uno de los capítulos de *Historia de Roma desde su fundación*, de Tito Livio, donde se relata una hipotética guerra entre el imperio de Alejandro Magno y Roma en el siglo IV aC. No hay referencias de otro texto con esas características hasta 1836 cuando Louis Napoleón Geoffrey Chateau escribe *Napoleón y la conquista del mundo* (publicado nuevamente en 1841 bajo un nuevo título, *Napoleon Apocryphe*), donde se propone que Napoleón logra salir de Moscú antes del invierno de 1812 y luego invade Inglaterra en 1814 para seguidamente extender su imperio hacia todo el mundo.

El término Ucronía, como tal, existe desde 1857 cuando el filósofo positivista francés Charles Renouvier lo acuña en un ar-

* Publicado en *Korad. Revista Digital de Literatura Fantástica y de Ciencia Ficción*, no. 8, enero-marzo 2012, pp. 4-8.

título de la *Revue Philosophique et Religieuse*, el cual sería el primer paso de su obra *Uchronie: L'utopie dans l'histoire* (Ucronía: La utopía en la historia), publicada en 1876. Usando la utopía como referencia, se llega a concluir que «[a]sí como utopía es lo que no existe en ningún lugar, ucrónia es lo que no existe en ningún tiempo», es «la utopía en el tiempo». Renouvier relaciona la raíz del término utopía que es *u topos* y quiere decir «sin lugar» y la de ucrónia que es *u cronos*, significando «sin tiempo». En su obra, de profundo carácter filosófico, imaginó el desarrollo de la civilización occidental si el cristianismo y el despotismo militar no hubieran triunfado en el Imperio Romano del siglo II. A partir de este momento se comienza a utilizar el término para referirse a cualquier texto que propusiera cambios en el desarrollo de la historia desde la perspectiva del pasado.

Algo parecido nos dice la Real Academia, que define «ucronía» de la siguiente manera: «La utopía aplicada a la historia; historia reconstruida lógicamente de tal modo que habría podido ser lo que no ha sido.» Lamentablemente, lo que no abarcan o especifican ninguna de estas definiciones es la naturaleza y el alcance del cambio histórico. ¿Cualquier cambio en la historia se podría considerar una ucrónia entonces? Sí, pero no necesariamente serían textos narrativos, aunque si hayan resultado serlo la mayoría. Lo que ocurre es que la respuesta es afirmativa en su acepción más amplia, su significado filosófico, pero ahora estamos hablando de literatura y más específicamente de literatura de ciencia ficción, por lo que necesitaremos ser un poco más específicos, sobre todo en los motivos que dan lugar

a la reescritura de la historia y en las características del momento mismo donde esta cambia.

Algunos escritores del género han expresado en algún momento lo que entienden por ucronía, tratando de diferenciarla de otros subgéneros de la ciencia ficción. Así, Paul McAuley nos dice que «...es un neologismo basado en las palabras utopía y el término crónos. Ucronía es una reescritura fantástica de la historia, una reconstrucción literaria imaginaria de la historia». Con esto McAuley mantiene la noción del cambio histórico necesario pero no establece límites a la forma de reescritura de la historia. Visto así, un viaje temporal empleando tiempo débil podría dar lugar a una ucronía (¿no sería una paradoja?), o un extraterrestre influyendo en la historia, y cambiándola (no reinterpretando mitos), para adecuarla a sus intereses (contacto alienígena).

Por otra parte, Kim Stanley Robinson cree que «puede no ser obvio incluir el género de la ucronías como parte de la ciencia ficción, pero tiene sentido si defines la ciencia ficción como historias ambientadas en un futuro posible y las conectas con el presente. Las ucronías hacen la misma operación, pero conectan esas historias con nuestro pasado. Así que todo son especulaciones históricas.» Muy cierto, «especulaciones históricas», de ahí que sea ciencia ficción aunque Kim haya pasado por alto los mismos detalles que Paul.

El ensayista español Alfonso Merelo Solá, autor de varios artículos sobre el tema, plantea que la ucronía es «aquel relato en el que la historia ha variado del continuo histórico que conocemos debido a circunstancias históricas plausibles o lógicas. El factor de inestabilidad histórica debe ser creíble en el

contexto en el que se realiza. Una ucronía debe comprender un cambio histórico generalizado, es decir afectará a una pluralidad de individuos y no a uno sólo.» Pero, incluso para el mismo autor, esta definición no diferencia cuando el cambio histórico relevante ocurre por algún tipo de influencia externa, como los viajeros en el tiempo y los extraterrestres. A estos relatos los denomina «ucronías falseadas», pero que no son más que otros temas tratados por la ciencia ficción, como el Viaje Temporal y el Contacto Alienígena, que no tienen por qué confundirse con la ucronía. Alfonso afirma además, y no sin razón, que «[la]as ucronías se fundan en el precepto de que la Historia es maleable y que la influencia de acciones puntuales, colectivas o individuales, podrían determinar un cambio en el devenir histórico».

Hasta este momento tenemos un consenso de que la Ucronía, como subgénero de la literatura de ciencia ficción, necesita de un cambio en los acontecimientos históricos. Dicho cambio debería poseer ciertas características, y por esa razón debemos reflexionar sobre su naturaleza. En primer orden, el hecho histórico a modificar deberá ser lo suficientemente importante como para que, de haber sucedido de forma diferente, la historia siguiera otro curso. A este tipo de acontecimiento histórico, el profesor Geoffrey Hawthorne, de la universidad de Cambridge, le ha llamado Punto Jumbar.*

* El «punto Jumbar» debe ser llamado con más propiedad «punto Jonbar» (*Jonbar point* o también *Jonbar hinge*: ‘bisagra Jonbar’). John Barr es el protagonista de *La legión del tiempo* (1938), de Jack Williamson, obra que influyó en el desarrollo de la ucronía de ciencia ficción. El punto Jonbar también es conocido como «punto de divergencia» y «*nexus*



Aparentemente los puntos Jumbar son numerosos a lo largo de la Historia. Para saber si es lo suficientemente «poderoso» (o si pudiéramos darle el suficiente peso) se hace necesario realizar una concienzuda investigación documental con el objetivo de lograr que la obra narrativa resultante tenga verosimilitud y consistencia. Un buen punto Jumbar podría ser aquel en que su modificación mueva al cambio a gran cantidad de población. Lo cual, a mi entender, es más que una sugerencia, es una condición necesaria para la ucrónia (y la ciencia ficción en general). Otra idea, que no sustituye o resta importancia a la anterior debido a que principalmente ayuda con la posibilidad de ocurrencia del cambio, es basarse en hechos históricos cuyos resultados hayan dependido de valoraciones subjetivas, discusiones o toma de decisiones de personalidades relacionadas con él.

point». Véase Karen Hellekson: «Alternate History», en *The Routledge Companion to Science Fiction*, Routledge, London and New York, 2009, p. 453. (N. del E.)

La modificación del punto Jumbar, nuestro cambio, estará dada por una o varias razones y todas deberán de ser posibles dentro del suceso histórico, o sea, que podría no ser adecuada cualquier modificación al punto Jumbar. Por ejemplo, luego de estudiar determinados hechos históricos en profundidad cualquiera puede llegar a la conclusión de que los franceses pudieron ganar en Waterloo, o los ingleses no haber tomado La Habana. El cambio o los cambios a introducir pueden ser tan variados como tremebundos: la muerte de algún personaje histórico importante en un accidente, Europa casi despoblada por la peste, los nazis ganando la Segunda Guerra Mundial con la bomba atómica.

Ahora, sea cual sea el cambio que se produzca en el punto Jumbar escogido, deberá ocurrir sin influencia externa ni intención manifiesta, la causa del cambio estará sujeta a elementos internos de la Historia (con Mayúscula) y su devenir definido por la causalidad corriente u ordinaria. La ucronía derivada deberá ser la verdadera y única historia para sus personajes. Cuando no se cumple lo anterior es que el relato cae en otras temáticas de la ciencia ficción como el Viaje temporal o el Contacto extraterrestre. En ambos casos, tanto el viajero temporal como el extraterrestre, representan influencias externas no históricas y el motivo del cambio presenta intención manifiesta, en el viaje temporal porque nuestro viajero conoce de antemano la historia y sabe que la está cambiando, el extraterrestre, en cambio, no la conoce directamente, sino por comparación con la suya propia, pero en un final viene a ser lo mismo.

Por último, a partir de la definición de Darko Suvin de la literatura de ciencia ficción como la «literatura del extrañamiento»

to cognoscitivo» y sabiendo que este extrañamiento se logra a través de una extrapolación de base científica, propondríamos que la ucronía es aquel subgénero de la ciencia ficción donde se hace la extrapolación sobre la base de ciencias humanísticas y sociales, como la sociología, la politología y la psicología, a partir de la modificación, sujeta a elementos internos de la Historia, de un punto Jumbar.

La ucronía también se ha confundido con los mundos paralelos o alternativos, incluso con la Novela Histórica. Pienso que es lógico que ocurra, ya que en ambos casos se especula con la historia, pero no de la misma manera. En el primer caso pueden existir muchos puntos en común con la historia de nuestro universo (al punto de hacernos dudar), pero carece de punto Jumbar modificado o es imposible ubicar la modificación ucrónica. Una forma de diferenciar en algunos casos un mundo alternativo de una ucronía es la particularidad de que el personaje llega y/o se va de la nueva línea histórica. En el segundo caso es un poco más obvia la diferencia: la ucronía sale de extrapolar la modificación del punto Jumbar, la novela histórica de la interpolación entre hechos históricos conocidos, que no pretende cambiar.

Un último caso de confusión se da con el Steampunk. Aparentemente el Steampunk es ucrónico, pero si bien es cierto que surge como una ucronía derivada del no descubrimiento del motor de combustión interna con el hecho consiguiente de que toda la tecnología gira en torno a máquinas de vapor y relojería, este se ha ampliado más allá de eso. Ejemplos claros son la serie de animación japonesa *Last Exile*, donde la trama se desarrolla en un futuro lejano donde colonizadores terres-

tres han olvidado su misión y origen; o *Laputa, el castillo en el cielo*, netamente steampunk, pero se desarrolla en un mundo alternativo que no se identifica en la película. Compárense con *Steamboy* un steampunk ucrónico típico.

Las ucronías son, muchas veces, una representación de los temores, deseos e ilusiones de los pueblos; planteando situaciones donde incluso se juega con el miedo a que hubiese podido ocurrir de este otro modo. Así tenemos que en Francia, César derrotado por los galos y las guerras napoleónicas, tienen una preferencia primordial; en Inglaterra, la victoria de la Armada Invencible; en EEUU, las guerras de Independencia y de Secesión; y como grandes temas mundiales la victoria del nazismo o la epidemia de peste negra que asoló Europa en el siglo XIV.

En los países de lengua española la ucronía se circunscribe a España, siendo los temas preferidos por los autores españoles los de la Guerra Civil Española o el tiempo de vida del Imperio Español. Sobre el primer tema se han escrito varias obras que contemplan desde la victoria Republicana como *En el día de hoy* (1976), de Jesús Torbado, hasta la no ocurrencia de esta guerra como en *Historia de la II República Española* (1976), de Víctor Alba.

Sobre la existencia y perdurabilidad del Imperio Español existe también una amplia muestra, así tenemos *Cuatro siglos de buen gobierno* (1897), de Nilo María Fabra, donde el Infante Don Miguel no muere a los dos años, llega a ser Rey y consigue que Iberia (España más Portugal) se convierta en una potencia mundial. También en *Negras águilas*, de Eduardo Vaquerizo, el Imperio Español perdura más allá del siglo XIX y domina el mun-

do, la historia plantea además la muerte de los caballos en una epidemia y el desarrollo de la tecnología del vapor. Como tercer ejemplo de este tema es necesario traer la obra *Fuego sobre San Juan*, de Pedro A. García Bilbao y Javier Sánchez-Reyes, donde los españoles vencen a los expedicionarios norteamericanos en la batalla de la Loma de San Juan durante la guerra del 95 en Cuba. Producto de esto, que mueve al cambio a toda la historia mundial, España se convierte en potencia marítima y la hegemonía norteamericana no llega a producirse.

Hasta el momento de este artículo no tenemos referencias de autores latinoamericanos que hayan enmarcado alguna obra en este género para permitirnos una caracterización de la ucronía latinoamericana. Al parecer no ha sido un tema preeminente en esta región. Cuba, en específico, tampoco ha dado ninguna obra literaria ucronica hasta el presente. No obstante, hemos de citar dos textos que podrían suponerse como pertenecientes al género: la novela de F. Mond, *¿Dónde está mi Habana?*, y los cuentos de *Habana Underguater*, de Erick J. Mota.

La obra *¿Dónde está mi Habana?* es incluso clarificadora sobre todo el universo creado por su autor, F. Mond: estamos en presencia de un mundo paralelo. Es en esta Habana donde se le explica al personaje principal, David Lumbí, que los hechos acaecidos en otros libros del autor —*Con perdón de los terrícolas, Vida, pasión y suerte* e incluso podría incluirse *Cecilia Valdés o ¿por qué la tierra?*—, son todos parte integrante de la historia de este universo paralelo al cual ha venido a dar. David llega producto de un campo, capaz de atravesar las barreras del espacio-tiempo, proyectado cada vez que cierta nave alienígena, varada en esa Tierra alternativa desde el hundimiento de

la Atlántida, necesita recargar sus baterías. Los extraterrestres, identificados como Koradianos, desconocían que ese campo tenía el efecto descrito cuando lo inventaron y están tratando de recuperar la nave, que está en algún lugar del triángulo de las Bermudas de ese mundo paralelo. Para aclarar que estamos en presencia de dos universos el autor establece múltiples referencias dispersas a lo largo de la obra analizada. Frases como «su Habana está en otra fase del espacio-tiempo», «fase paralela donde los hechos no ocurrieron exactamente igual», «su mundo paralelo», «Habana paralela», «pueblo paralelo», etc. eliminan cualquier duda al respecto. A esto se agrega la exposición de una serie de diferencias históricas entre los universos que alejan definitivamente la posibilidad de una ucronía.

En *Habana Underguater* el autor propone historias con una gran cantidad de analogías enmarcadas en una estética punk, especialmente agresiva con la icónica soviética. En los textos no se nota ninguna intención, por parte del autor, de respetar las leyes del desarrollo histórico, ya sea desde el punto de vista económico, político o social; antes bien, la intención marcada de priorizar la estética por sobre los demás elementos literarios. Es notable el empleo del punto de vista limitado, en la mayoría de los casos a un solo personaje, utilizando un narrador en primera o segunda persona (específicamente, en el cuento *Cualidades notables de la electrónica moderna*, está limitado además por la propia naturaleza de los personajes de la historia). Al utilizar todo el tiempo el mismo punto de vista subjetivo, las opiniones y puntos de vista de los personajes también van a permanecer en la subjetividad, con lo que el autor esquiva establecer una cronología de los hechos narrados y se hace im-

posible determinar el punto Jumbar. En cada cuento se introducen datos sobre la Historia (con mayúsculas), tan dispersos y diferentes o repetidos pero no profundizados, pues es la visión particular de cada personaje, que todos juntos no logran establecer la línea de los acontecimientos históricos. Puesto que la obra del autor está aún en desarrollo, esto no elimina la posibilidad de que en obras futuras, que utilicen el mismo universo de *Habana Underguater*, se logren aclarar los vínculos entre los hechos narrados desde un punto de vista respetuoso con la lógica especulativa de la historia, y pueda, probablemente, ser incluida dentro de las ucrónias. Por ahora es una Tierra alternativa, o New Weird, si es que el autor no pretendía enmarcar la obra dentro la ciencia ficción.

Analizar las razones por las cuales en Cuba no se ha desarrollado la ucrónia pasa por diversos niveles de desaliento, desde el entorno social al mismo creador.

El discurso histórico-determinista que acompaña la ideología política en Cuba excluye, dentro de las fuerzas que operan en la historia, el azar, la espontaneidad y los cambios de dirección de los acontecimientos históricos, lo cual niega de plano una de las características básicas de la ucrónia: la maleabilidad de la historia. Atendiendo a esta interpretación de la historia, ninguna personalidad o grupo de personajes podría influir decisivamente en su devenir, y combinada con un concepto social de la literatura, desalienta el interés en la historia como tema en sí. Al entenderse la historia como un discurso de peso político las interpretaciones que se hagan de ella son excesivamente relevantes y por tanto contenciosas. Con esto, la posibilidad de que una editorial acepte publicar una obra ucrónica es realmente

remota. Súmese también la dificultad para obtener la información histórica necesaria y tendremos un escritor que, a lo sumo, prestará muy poca atención al subgénero. Un poco menos se lo ha sentido la Ficción Histórica, desarrollada por autores de reconocida trayectoria dentro del periodismo o el policiaco, algunas de ellas premiadas a nivel nacional. Pero la Ficción Histórica no entra en contradicción absoluta con el discurso antes explicado pues no pretende establecer cambios históricos determinantes como la ucronía, así tenemos a Marta Rojas con *Santa lujuria*, *El jardín de Oviedo e Inglesia por un año*. Específicamente en esta última recrea la etapa habanera bajo el dominio inglés, generando personajes no históricos que hacen referencia a otros que sí formaron parte de nuestra historia y manteniendo los hechos históricos inalterados. Otro ejemplo, de corte policial-espionaje, lo trae Carlos Raúl Pérez con su saga de la familia Giraldez, *Asunto de familia*, *Un caduceo para Vives*, *Historia de desaparecidos* y *Jíbaro*, libros conectados argumentalmente por personajes ficticios dentro de la sociedad cubana de preguerra en el siglo XIX. Un conjunto de intrigas, espías de ambos bandos, tanto españoles como proindependistas, e investigación policial termina con la creación de la contrainteligencia de los grupos que conspiraban por la independencia de Cuba. Otros títulos como *Al cielo sometidos*, de Reinaldo Montero, que desarrolla su argumento en la España post-renacentista y, más recientemente, de Ernesto Peña, *La Biblia perdida*, enmarcada en el período histórico de la rebelión de Aponte, también pueden ubicarse dentro de la Ficción Histórica.

Los escritores de ciencia ficción aportan también razones que dificultan la existencia de las ucronías cubanas. Primero,

consideraremos el mito de que no existe un hecho en la historia de Cuba que tenga significación para la historia universal. Un contraejemplo, la toma de la Habana por los Ingleses en 1762 trajo un cambio profundo en el pensamiento económico y social cubano, un aumento rápido de la riqueza al abrir el comercio y la formación de una proto burguesía sacarocrática, condición indispensable en la formación de un sentimiento nacional; por otro lado se introdujeron en la isla más esclavos que el total de toda la década anterior. Dos grandes preguntas podemos entresacar, ¿qué si no toman la Habana? ¿Qué si no la devuelven en 1763? Y seguimos, ¿qué si en las Cortes de Cádiz se hubiesen aceptado las reformas planteadas por los enviados americanos? ¿Hubiese existido la guerra del 68? ¿Y si la hubiésemos ganado y entrado en la independencia antes? Si se hubiese impuesto la forma de pensar de Máximo Gómez con respecto a la nación, ¿qué hubiese ocurrido con nuestras relaciones con los Estados Unidos? ¿Imaginan a Máximo Gómez de primer presidente de la república? Pero voy más atrás, ¿y si Hatuey logra expulsar a los primeros españoles haciendo una alianza con los caribes? ¿Habría cambiado la forma social de los taínos? ¿Los mayas intentarían atacarnos entonces? Por supuesto que encontrar los hechos específicos a cambiar de forma plausible conlleva una investigación exhaustiva y no siempre, podría afirmar que casi nunca, existe la voluntad para acometerla y, luego, ser consecuente con ella. Sobre todo no lograr esto último puede fácilmente mover la obra resultante de un subgénero a otro.

Este subgénero, que puede considerarse muy *hard*, atendiendo a la necesidad investigativa y a la seriedad que requiere

al emplear las leyes del desarrollo histórico en la extrapolación resultante, atrae a los historiadores de la misma manera que alguna otra obra cuyo basamento argumental se relacione con la física o la matemática atraería a especialistas de esas ramas del conocimiento humano.

Es por tanto, y además, uno de los subgéneros más complejos y transgresores dentro de la ciencia ficción. Queda pues, de ustedes, la Ucronía.

Bibliografía

- Acosta,Rinaldo: *Crónicas de lo ajeno y lo lejano*, Letras cubanas, 2010.
- García Bilbao, Pedro A.: «Un prólogo sobre ucrónias, viajes en el tiempo y de los otros», Silente Ciencia Ficción (www.silente.net) 2004.
- _____ : «Una ucrónia americana...», Silente Ciencia Ficción (www.silente.net) 2004.
- Merelo Solá, Alfonso: «Ucrónias. ¿Y si...?», Bibliópolis (www.bibliopolis.org).
- _____ : «Historia alternativa en la literatura española I», Silente Ciencia Ficción (www.silente.net).
- _____ : «Glosario: Ucrónia», Sitio de Ciencia Ficción (www.ciencia-ficción.com).
- Mota, Erick J.: *Algunos recuerdos que valen la pena*, Casa Editora Abril, 2010.
- Mota, Erick J.: *Habana Underguater, los cuentos*, Atom Press, 2010.
- Mond, F.: *¿Dónde está mi Habana?*, Letras cubanas, 1985.

Merelo Solá, Alfonso y Francisco José Súñer Iglesias: «Glosario: Punto Jumbar», Sitio de Ciencia Ficción (www.ciencia-ficcion.com).

Tienda CyberDark (tienda.cyberdark.net): «Libros de Ucronía».

Wikipedia (es.wikipedia.org): «Ucronía».

Javier de la Torre. Licenciado en Física, Programador de Sistemas. Fue uno de los editores del fanzine *Disparo en Red*. Miembro fundador del Grupo de Creación Espiral del Género Fantástico. Integró el Comité Organizador del Ansible, Evento Teórico del género fantástico, que organizó el Grupo Espiral y el Centro de Formación Literaria Onelio Jorge Cardoso. Ha publicado cuentos en *Suplemento Cultural del Periódico Juventud Rebelde*, octubre 2002, con motivo del aniversario de la AHS, en la antología *Secretos del Futuro*, Ed. Sed de Belleza, Santa Clara, 2005, y varias colaboraciones en el fanzine de literatura fantástica miNatura.

JORGE LUIS BORGES: LECTOR DE CIENCIA FICCIÓN

FABRICIO GONZÁLEZ NEIRA

Jorge Luis Borges nunca escribió ciencia ficción, salvo que consideremos como tal dos de las historias que integran *El libro de arena*; «There Are More Things», que es un más bien inepto homenaje a H. P. Lovecraft, y la más lograda «Utopía de un hombre que está cansado», cuento de una calculada e incómoda ambigüedad. No creo, sin embargo, que alguien sugiera la inclusión de Borges entre los escritores del género a causa de estos dos textos, más cuando las credenciales de Lovecraft como autor de ciencia ficción son, a lo menos, discutibles, y la crítica básicamente ha relegado a la utopía al melancólico papel de precursora del género. No obstante, si bien es cierto que se privó de escribirlo, es fácil verificar que no se abstuvo de leerlo.

Una revisión distraída de sus *Obras completas* y de los libros que, desde la aparición de estas últimas en 1996, han trata-

do de completarlas, arrojaría este resultado, que estoy lejos de presentar como definitivo:

1. En *Discusión* incluye la reseña de dos libros de H. G. Wells, *The Croquet Player* y *Star Begotten*, ambas aparecen también en *Textos cautivos*, que recopila los artículos, reseñas y ensayos publicados por Borges en la revista *El Hogar*.
2. En *Otras inquisiciones* (1952) incluye un ensayo titulado «El primer Wells» donde establece una comparación entre éste y Julio Verne que falla a favor del primero.
3. Menciona en la biografía sintética que dedica a Alfred Döblin, en *Textos cautivos*, una novela de este escritor alemán —*Montañas, mares y gigantes* (1924)— a la que califica de «epopeya del porvenir a la manera de H. G. Wells o de Olaf Stapledon.»
4. También en *Textos cautivos* aparece una breve nota biográfica sobre O. Stapledon.
5. En el mismo libro, reseña *Things To Come*, de H. G. Wells.
6. Reseña *L'homme qui s'est retrouvé*, de Henri Duvernois.
7. Reseña *Last And First Men* de O. Stapledon.
8. Reseña *Star Maker*, también de O. Stapledon.
9. Reseña *Out of the Silent Planet*, de C. S. Lewis.
10. En *Borges en Sur* —recopilación de textos que aparecieron en esta revista, pero quedaron fuera de las *Obras completas*—, reseña *After Many a Summer*, de Aldous Huxley.
11. En *Prólogo con un prólogo de prólogos* incluyó el que escribió para *Crónicas marcianas*, de Ray Bradbury.

12. En el mismo libro, aparece el que hiciera para *Hacedor de estrellas*, de O. Stapledon.
13. En *Biblioteca personal. Prólogos*, aparece uno dedicado a *La máquina del tiempo* y *El hombre invisible* de H. G. Wells.
14. También en este libro se encuentra otro prólogo, dedicado a *El juego de los abalorios*, de Hermann Hesse.
15. En el tomo titulado *Obras en colaboración* incluye una breve referencia a la vida y la obra de H. G. Wells en *Introducción a la literatura inglesa*.
16. En el mismo volumen, pero en otro libro, *Introducción a la literatura norteamericana*, Borges le dedica un espacio al género, apunta el origen estadounidense de su nombre actual y presenta brevemente la vida y la obra de cuatro autores: Hugo Gernsback, Robert A. Heilein, Alfred van Vogt y Ray Bradbury

Si revisamos esta lista, que me atrevería a declarar incompleta, habría que aceptar que, sin alcanzar la importancia del cuento detectivesco, la ciencia ficción tuvo un espacio señalado entre las preferencias literarias de Borges, lo que se confirma si añadiésemos a esto los juicios favorables que dedicara en diversas ocasiones a la obra de Stapledon, Bradbury y Wells, autor este último que, acaso con R. L. Stevenson, B. Shaw y G. K. Chesterton, se encuentra entre los escritores británicos que en más ocasiones aparecen aludidos en su obra.

Ahora bien, más interesante que anunciar simplemente tal preferencia, sería razonar sus causas. Las páginas que siguen

las dedicaré entonces a esa empresa, sin duda de índole especulativa y por tanto mucho más agradable.

La primera razón que se me ocurre aducir, la más simple, es que a Borges le gustaban estos autores porque eran buenos. No se me escapa, sin embargo, que no es este un argumento que le permita a uno extenderse; hay algo en él de inapelable que lo vuelve más apropiado para cerrar una discusión que para discurrir sobre el tema. Además, la calidad, o no, de la obra de un escritor, sin importar las razones que podamos invocar para sostener una cosa o la otra, es en realidad una cuestión de preferencia personal, y resultaría descortés intentar imponerles a otros nuestras supersticiones. Por otro lado, no puedo olvidar la admonición de Menard, que nos advierte que «censurar y alabar son operaciones sentimentales que nada tienen que ver con la crítica.»

Se me ocurre entonces que podría proponer otra explicación, una que tratase de reconstruir el contexto literario en el que se produjo la lectura de estos libros por parte de Borges. Ese argumento podría resumirse de la siguiente forma:

La manera en que leemos un texto, las actitudes y prejuicios con que enfrentamos un texto —afirmar, por ejemplo, que la ciencia ficción es subliteratura—, no responden únicamente a nuestros criterios personales, sino que están socialmente condicionados y en muchas ocasiones no hacemos ningún esfuerzo por concienciar ese condicionamiento. Considerar que nuestra percepción de un género es algo individual, que no está afectada por el segmento de realidad que habitamos, resulta una creencia ingenua. Acaso esa circunstancia alcance a explicar el hecho de que a Borges le gustaran estos libros.

Es preciso recordar que si bien la ciencia ficción es un género que aparece en el siglo XIX, no es hasta el siglo pasado que se organiza y define en cuanto a tal. Hay que tomar en cuenta, además, que se desarrollaba de manera autónoma (o con la relativa autonomía al menos) en distintos países y que hasta la década del 50 no se impuso la concepción norteamericana del género, que hoy es común y con la cual estamos más familiarizados.

¿Cuál era la percepción de Borges sobre la ciencia ficción? Primero, no era «ciencia ficción». Ese término no apareció hasta los 30 en los Estados Unidos y no se popularizó hasta finales de esa década en ese país y con más lentitud en el resto del mundo. Borges leía lo que Gran Bretaña dio en llamar *scientific romance*, es decir, romance científico, y es preciso distinguir entre la tradición británica de ciencia ficción y la norteamericana. Mientras la ciencia ficción estadounidense encontraba su espacio principalmente en las revistas *pulp*, identificándose así con la literatura popular y creando una mentalidad de ghetto que persiste aún hoy, la ciencia ficción en el Reino Unido se publicaba principalmente en libros y la escribían en su mayoría personas que eran percibidas por la crítica y el público lector como escritores «serios»; así, H. G. Wells, O. Stapledon, A. Huxley o George Orwell. Esto ha provocado que la crítica y la historiografía norteamericana ubique en muchas ocasiones a los autores de este período en Gran Bretaña dentro de lo que se conoce como *mainstream science fiction* para distinguirla de la llamada *genre science fiction*, esta última identificada con la literatura publicada en la revistas *pulp* de los Estados Unidos.

Luego, es preciso aceptar que Borges no habría considerado que estaba leyendo una forma de subliteratura. En el Reino Unido, así como en muchos países de Europa, la ciencia ficción continuó siendo durante un tiempo un género literario respectable, cultivado por autores de primera línea, con una obra sólida dentro del género y, en muchas ocasiones, fuera de él, cuya ignorancia importaba una laguna cultural. La percepción de la ciencia ficción iría deteriorándose con el tiempo, según se fue extendiendo la concepción norteamericana como una forma de literatura popular, y por tanto de segundo orden —percepción confirmada por el cine que producía Hollywood—, mientras que los autores favoritos de Borges pasaban a ser percibidos como autores «serios» que había coqueteado con el género (Huxley, Orwell), mientras otros disminuían su importancia (H. G. Wells o Stapledon).

Es de suponer entonces que, libre de los prejuicios que nos lastran actualmente, Borges habría podido acercarse a esos libros de ciencia ficción y leerlos como literatura en un sentido amplio, al tener un concepto de ésta más inclusivo y generoso que el nuestro.

No se me escapa, sin embargo, cuánto hay de determinista en esta interpretación de los hechos, al proponer como causa para esta predilección de Borges la distraída tolerancia de sus contemporáneos; además, si bien esa circunstancia puede ser cierta, difícilmente resulta estimulante. Por ello, y no porque considere lo anterior del todo equivocado, quisiera proponer una última explicación, más literaria, creo, que corrige lo dicho hasta ahora y en la que me parece percibir la posibilidad de una mayor libertad de elección.

Contrario a lo que normalmente pensamos, decir que la ciencia ficción es mala, o el policiaco, o la novela de aventuras, es un absurdo sólo tolerable en razón de la imprecisión del lenguaje y de nuestra pereza intelectual; es una evidencia de dejadez e irresponsabilidad afirmar tal cosa de una abstracción. Los géneros literarios son construcciones culturales, sistemas de reglas que el escritor elige respetar o no —o respetar sólo parcialmente— con mayor o menor habilidad, pero en cualquier caso totalmente desprovistos de valor estético. La experiencia estética, o la ausencia de ella, es un hecho concreto que se produce ante un texto concreto, pero no ante el concepto de género en sí. Condenar un género en lugar de juzgar uno a uno los libros que lo integran —y lo definen, porque a fin de cuentas el género se construye generalizando a partir de las obras, no es anterior a ellas, y cambia de acuerdo a las innovaciones que incorporen los textos más recientes— es una comodidad del pensamiento e implica una falacia intelectual que Borges, lúcido admirador del nominalismo, jamás habría cometido.

Quienes habitualmente incurren en este error lo hacen porque privilegian algún otro género, casi siempre por las razones equivocadas. En nuestro país, ese género privilegiado suele ser el realismo.

Aunque sus admiradores rara vez lo perciban, es preciso establecer la distinción entre dos fenómenos que pueden recibir el mismo nombre, pero que son bien distintos entre sí. El primero, el más ingenuo, es una cuestión casi escenográfica: se suele llamar realismo a las historias que se desarrollan en localizaciones que se puede localizar en un mapa en las que acontecen hechos que no difieren de eso que habitualmente llamamos «la

vida real» o «la cotidaneidad», por más que en ocasiones estos hechos resulten inverosímiles.

El segundo fenómeno tiene que ver con una actitud ante la realidad y los procedimientos literarios que se emplean entonces para intentar trasladarla al texto. Si se considera que existe algo llamado «realidad», que se puede percibir «tal como es» y es, además, homogénea, externa y similar para todos, que podemos contarla con palabras porque el lenguaje refleja el mundo, porque existe un vínculo «natural» entre las palabras y los objetos a las que éstas aluden y por tanto resulta posible aprehender tal realidad con esas palabras, entonces también somos realistas.

Estos fenómenos pueden coincidir en ocasiones, como en Balzac, Stendhal o Dostoievsky. Sin embargo, ya desde finales del siglo xix puede observarse una erosión en la confianza que se tenía en la palabra y en nuestra capacidad para aprehender la realidad en su totalidad. Así, tenemos *El anillo y el libro*, de Robert Browning, que refiere nueve veces la misma historia, las novelas elusivas y ambiguas de Henry James o, ya en el xx, el mundo aún más fragmentado de *Mientras agonizo*, de Faulkner. Un caso distinto sería el de las novelas de Kafka, quien para narrar hechos que no tienen cabida en lo que comúnmente llamamos «lo normal» emplea los procedimientos literarios del realismo, no porque crea como en el xix que existe una realidad exterior inalterable que se puede contar —pocos narradores parecen saber menos de la historia a su cargo y pocos consiguen crear en tan amplio grado la sensación de inseguridad que es habitual en las obras de Kafka—, sino para, tal vez, al establecerse un contraste entre esa realidad inapresable y

esas técnicas con las que está familiarizado el lector y en las que acostumbra a confiar, acentuar el carácter artificial de esos procedimientos y convenciones y cuestionar así los supuestos que se ocultan tras estos, que de tan asimilados aceptamos casi sin cuestionarlos.

Comparadas con estas dos maneras de entender el realismo y con la literatura que surgió de la crisis de éste, la ciencia ficción, si bien se opone a la primera, comulga con la segunda y parece ignorar que haya crisis alguna. Incluso hoy, la mayor parte de la ciencia ficción anglosajona emplea procedimientos típicos del realismo decimonónico o de las crónicas. Para los autores del género, la realidad es algo exterior fácilmente aprehensible, no deformada por prácticas culturales, y que se puede contar sin temor a que nos traicione el lenguaje. Luego, la oposición de los admiradores del realismo a la ciencia ficción se puede resumir a un problema de contexto escenográfico, algo que podríamos considerar un prejuicio ingenuo.

Usualmente uno escucha que el realismo, por la naturaleza de los hechos que cuenta y la ubicación espacial de estos, se halla más cerca de la realidad, en comparación con géneros como la ciencia ficción, la fantasía o el cuento fantástico, lo que es absurdo. El realismo, al ser sólo un género más, es absolutamente convencional, lo que significa que es artificial y se encuentra exactamente a la misma distancia de la realidad que cualquier otro género literario, es decir, bastante lejos. Es, como cualquier otra expresión literaria, una simplificación de la realidad, una re-creación, y comporta por consiguiente una falsificación de ésta. Ni el París de Balzac ni el San Petersburgo de Dostoievsky son más reales que la Tierra Media de Tolkien o

que la Arrakis de Frank Herbert; son solamente construcciones textuales, por más que podamos localizar sus referentes reales en un mapa.

En su ensayo «Una humilde protesta», que polemiza con los puntos de vista expuestos por H. James en un ensayo anterior, R. L. Stevenson lo explica de siguiente forma:

El único método del hombre, ya sea para razonar o crear, es entrecerrar los ojos contra el ofuscamiento y la confusión de la realidad. Las artes, como la aritmética y la geometría, alejan sus ojos de la naturaleza, basta, coloreada y móvil a nuestros pies y miran en su lugar a una abstracción imaginaria. La geometría nos habla de un círculo, una cosa nunca vista en la naturaleza; interrogada sobre un círculo verde o un círculo de hierro, se tapa la boca con las manos.

Y más adelante:

La vida es monstruosa, infinita, ilógica, abrupta e intensa; una obra de arte, en comparación, es ordenada, finita, auto-contenida, racional, fluida y emasculada. La vida se impone a pura energía, como un trueno inarticulado; el arte atrapa al oído, entre los ruidos más intensos de la experiencia, como la melodía artificialmente creada por un músico. Una proposición de geometría no compite con la vida; y una proposición de geometría guarda una semejanza justa y luminosa con la obra de arte. Ambas son razonables, y ambas son desmentidas por los hechos des-

nudos; ambas son inherentes a la naturaleza, ninguna la representa.

No significa esto que la literatura no tenga relación con la realidad, sin duda se alimenta de ella, dialoga con ella, existe por ella. A fin de cuentas, ¿de qué otra cosa podríamos hablar si no es del mundo y de nosotros mismos? No importa si se hace de forma directa, como parecen hacerlo las novelas de Balzac o Dostoievsky, o más indirectamente, como lo hace la ciencia ficción, el fantástico o la fantasía. Sin importar el género, cualquier texto siempre será a lo sumo una visión parcial y culturalmente deformada del universo; y sin, importar el género, siempre va a estar hablando de nosotros. No tiene caso hablar de literatura escapista o literatura de evasión; no hay a donde escaparse. Y si lo que dicen los libros no siempre tiene interés, en ese acaso da igual si hablan sobre magos, guerreros, astronautas o describen las costumbres sexuales de nuestros vecinos y sus estrategias para poner un plato de comida en la mesa. Un libro malo es malo, y es una superstición sostener que resulta más tolerable porque, aunque malo, habla de la gente que vive en la casa de al lado.

Borges lo sabía y siempre se negó a dejarse distraer por las clasificaciones genéricas. Así, en su ensayo «El primer Wells», cuando razona por qué éste le parece superior a Verne y a sus contemporáneos, afirma de los libros del inglés:

No sólo es ingenioso lo que refieren; es también simbólico de procesos que de algún modo son inherentes a todos los destinos humanos. El acosado hombre invisible que tie-

ne que dormir con los ojos abiertos porque sus párpados no excluyen la luz es nuestra soledad y nuestro terror; el conventículo de monstruos sentados que gangosean en su noche un credo servil es el Vaticano y es Lhasa. La obra que perdura es siempre capaz de una infinita y plástica ambigüedad; es todo para todos, como el Apóstol; es un espejo que declara los rasgos del lector y es también un mapa del mundo.

Y también en el prólogo que escribe para *Crónicas marciañas*, donde se pregunta por qué lo convueven estas historias imaginarias:

Toda literatura (me atrevo a contestar) es simbólica; hay unas pocas experiencias fundamentales y es indiferente que un escritor, para transmitirla, recurra a lo «fantástico» o a lo «real», a Macbeth o a Raskolnikov, a la invasión de Bélgica en agosto de 1914 o a una invasión de Marte.

Esta explicación, o más bien este confuso intento por exponer un hecho más complejo, y que no excluye a las otras, pero que es sin duda más completa y, acaso, más hermosa, es la que mejor responde, me parece, a por qué Borges leía ciencia ficción y por qué debemos aprender a gustar de cualquier género ya que, a fin de cuentas, todos los libros hablan de lo mismo y la única diferencia válida que nos puede acercar a unos y alejar de otros sería entonces la felicidad con que se haya logrado o no la obra, nada más. Creo que eso es lo que podemos aprender de la curiosidad con que Borges se acercó a todos los libros.

En el prólogo de *Biblioteca personal* escribió que alguna vez había dicho: «Que otros se jacten de los libros que les ha sido dado escribir; yo me jacto de aquellos que me fue dado leer»; luego añadió: «No sé si soy un buen escritor; creo ser un excelente lector o, en todo caso, un sensible y agradecido lector.» Cito esta última declaración de humilde amor por la literatura como otro argumento, acaso más sólido que cualquier razón que yo pueda aducir, para sugerirles que lean con curiosidad y atrevimiento, quebrando los marcos instituidos por las convenciones al uso, y asuman la lectura como lo que es, una aventura.

Fabricio González Neira. Graduado de Filología en la Universidad de La Habana, institución docente donde luego fue profesor durante varios años. Autor de cuentos de ciencia ficción de los cuales el más conocido es «La extraña muerte de Mateo Habba», varias veces antologado. Editor, junto a Yoss y Vladimir Hernández, del fanzine *Nexus*. Fabricio fue una de las figuras más importantes de la nueva generación de autores de CF de los años 90, no tanto por su producción narrativa —que fue escasa—, como por su capacidad intelectual, su incisivo juicio crítico, su sólida cultura literaria y sus amplias lecturas de ciencia ficción.

J.K. ROWLINGS CARGA JUNTO A LOS ROHIRRIM EN LOS CAMPOS DE PELENNOR*

JUAN PABLO NOROÑA

La Literatura sufre un terrible doble asedio en estos tiempos postmodernos, similar, si se quiere, al que Sauron y aliados tendrían sobre Gondor. Sí, un asedio; un largo y feroz sitio que comenzaron en los años sesenta los teóricos deconstrucciónistas, multiculturalistas y semióticos, adeptos del culto a la muerte de la literatura que denuncian los pensadores Harold Bloom y George Steiner. Atacan también a la literatura el poder constituido de la sociedad moderna y sus mecanismos capitalistas de funcionamiento, que desconfían, según dice el escritor argentino Ricardo Piglia, de una práctica tan privada, tan improductiva desde el punto de vista social, tan difícil de valorar desde el punto de vista económico; y que, además, en virtud de sus

* Publicado en el ezine *Disparo en Red. Boletín Electrónico de Ciencia-Ficción y Fantasía*, no. 28, diciembre 2006 [pp. 5-11].

intereses creados, desplazan al intelectual de una posición privilegiada como vocero y polemista social.

La guerra contra la literatura que lleva a cabo el primer enemigo está descrita en el libro «La muerte de la literatura», del profesor y académico Alvin Kenan. Básicamente, los ataques son los siguientes: desvalorizar el papel del autor como creador original y como ente señalado dentro de la sociedad y la cultura; negar la necesidad del propio concepto de literatura, ya que sólo existirían textos culturales, no obras; declarar como indeterminado e ineфicaz al lenguaje, principal herramienta de la literatura; decir que la interpretación es por completo un asunto personal del lector; denunciar a la literatura constituida como autoritaria, represiva, elitista, machista y racista; y abandonar los grandes libros como guía de acción o pensamiento, ya que todo valor presente en ellos es una opinión relativa, y nada en esos libros es absoluto, eterno o innegable.

Y el porqué del segundo asedio lo destaca el polígrafo español Eliseo Bayo, al decir que «quien mata a la literatura es quien la somete y la priva de su independencia innata, de su libertad extrema, de su tendencia al riesgo indagando siempre en pos de la verdad escondida y del enigma humano».

Lo peor es la connivencia y la debilidad de buena parte de las instituciones vinculadas a la literatura, como los propios autores, la industria editorial y los círculos docentes. Los primeros aceptan como cosa buena los dogmas del enemigo sitiador, en una especie de suicidio asistido, adoptando actitudes de agotamiento cultural y desprecio por los valores propios con el fin de complacer a los artesanos de la opinión, los críticos y teóricos, esos parásitos; la segunda, llevando el mercantilismo y la falta

de principios a niveles suicidas, pues envuelven al papel impreso en un manto de desprecio; y los terceros, plegando los planes de estudio a la nueva moda de pensamiento.

¿En qué situación queda, dentro de este gran escenario de sitio, el género fantástico, una sección menor de la literatura, tanto en volumen como en prestigio? Por seguir con la metáfora del asedio de Gondor, el fantástico es como los Rohirrim en la carga de Pelennor: un aliado menor, subordinado, olvidado casi, y que se llama a regañadientes al rescate de su superior asediado por fuerzas malignas y aquejado de engreimiento, desesperanza, ilegitimidad, locura y coqueteo con el enemigo. Decir que el fantástico es la salvación de la literatura general resulta casi una profecía, pues sólo el tiempo podrá probarlo; pero se pueden aventurar las armas con las cuales este eorlinga dará una buena pelea a los sitiadores.

La primera ganancia, la obvia, la de los números, es la cantidad de copias de libros de género fantástico que se venden; es elemental que los millones de volúmenes distribuidos de una forma u otra no fueron obtenidos para otra cosa que para ser leídos de cabo a rabo. Ese es el primer efecto: se lee; se leen novelas y cuentos impresos en un mundo cada vez más cinematográfico, televisivo, web y gráfico. ¿Y quiénes leen más fantástico? Niños y adolescentes, tanto de edad como de espíritu, las personas en las cuales el retorno al libro impreso es más necesario, para que le cojan el gusto y se alejen del influjo mediático aunque sea por unas horas. Por intermedio del fantástico, el relato en papel gana un lugar en la vida de los habitantes del futuro, ocupada casi en exclusiva por chips, discos y celuloide. Para ese consumidor, el salto a los libros de la gran literatura es

ahora una posibilidad mucho mayor, después de haber hecho el gran salto hacia los libros en general, gracias a la varita de Harry Potter, que para el caso se ha convertido en pértiga. Además, a la larga esto debilita a quienes verían con buenos ojos que la literatura perdiera peso en la sociedad, en la formación de las personas y de la opinión.

Dice el mismo Harold Bloom, y muchos coinciden con él, que la lectura por niños y adolescentes de libros fantásticos como los de Tolkien, J. K. Rowlings y Stephen King no lleva a otros libros, pues los primeros exigen muy poco esfuerzo al lector y lo acostumbran a lecturas fáciles, más de lo mismo; y propone en su lugar libros como *Alicia en el país de las maravillas* y *El vien-to en los sauces*. Bueno, es cierto que no necesariamente tiene que ocurrir el deseado salto; pero tampoco hay algo que lo impida, no hay ninguna contradicción insalvable entre un libro agradable y uno exigente. A falta de sistemas educativos que compulsen los estudios literarios y la poca representatividad social de las familias donde se estimule la lectura de clásicos, la disyuntiva es clara a la hora de los jóvenes actuales seleccionar sus íconos culturales: Britney Spears o J.R.R. Tolkien. (En el caso nacional, reggaeton o Tolkien.) Y si, pongamos un ejemplo, de los treinta y cinco millones de compradores de *Harry Potter y la piedra del hechicero* un uno por ciento termina leyendo a Kafka, son trescientos cincuenta mil nuevos lectores de Kafka a favor de Rowlings, contra cero reclutamiento por parte de Harold Bloom.

La segunda arma del fantástico es su conservación de los orígenes de la literatura como arte de contar historias, *storytelling* o narración oral, a través de la narratividad pura y la estética de

la invención. Los relatos fantásticos utilizan modelos y recursos antiquísimos, y si acaso algunos un poco modernos, como en el caso de J. K. Rowlings con el policiaco deductivo y la novela «de internado», cuyos padres fueron Poe en «Los crímenes de la calle Morgue», de 1840, y *Los días escolares de Tom Brown*, de Thomas Hughes, 1857. Los más antiguos pertenecen a la mitología y a la épica occidental, tanto clásica como germánica y medieval. Las mismas novelas de Potter, el ejemplo más vivo, toman el protagonista de destino trágico, príncipe crecido en exilio y salvador profetizado, que debe pasar un período formativo y pruebas de héroe, de las cuales las más recurrentes son la superación de la apariencia, la entrada en el vientre de la ballena y la confrontación con el antagonista. Las figuras secundarias de los amigos a toda prueba, los mentores preocupados y los enemigos cercanos, también se pueden rastrear. Y, no menos importante como recurso, la capacidad de atraer al lector con el sentido de la maravilla.

Lo arriba mencionado pertenece al origen, a la primera materia de la literatura occidental, a la época cuando ésta no sólo formaba en buena medida la conciencia social, sino que también poseía un prestigio tal que «el mejor lugar junto al fuego pertenecía al narrador de cuentos» y el juglar era el único creador admitido en el salón de los reyes. Cual fuera el mecanismo que le permitió ganarse ese papel, tan amplio como profundo, puede muy bien residir en las formas arcaicas de la literatura, que permanecen en el fantástico, frescas y vitales en su hondura antropológica por la forma en que llaman a lo humano eterno, que sí existe. Es cierto que ese primitivismo del género fantástico no lo ayuda a librarse de cierta falta de sofistica-

ción artística y de rigor consigo mismo; pero al menos funciona como un soplo de aire fresco, o si se quiere una especie de gran RESET o formateo de la cultura. Si me preguntan a mí, este recurso al primitivo valor social de la literatura y a su efectividad probada, es el mejor antídoto contra la crítica milenarista que la asedia y contra el escritor apóstata que juega al cansancio y el metatexto. El público lector del género fantástico aborrece esas poses, como incluso se ha demostrado recientemente en el ámbito nacional; y si resulta que la próxima generación de lectores empieza por el fantástico y se acostumbra a su honestidad, los quintacolumnistas tienen los días contados. Ya la publicación del libro *Imposturas intelectuales* de Alan Sokal definió a los epígonos del deconstrucciónismo y tendencias similares como falsarios embelecedores, pero eso no ha sido suficiente; el golpe de gracia bien pueden estarlo dando ahora y con efecto demorado los libros fantásticos, apartando a los lectores de lo indeseable.

Dos acusaciones se hacen contra los libros y autores del género fantástico que llevan el mayor peso de esta nueva carga de Pelennor gracias a que son los más vendidos hoy en día, los más vivos como iconos culturales. La primera es la ya vieja, nauseabunda y festinada imputación de escapismo; ni siquiera merece la pena referirse a eso. La segunda sale de la preocupación en personas de gusto digamos alto por la masividad comercial *per sé* como fenómeno social. Hay quien ve en esto el germen del corrimiento de la frontera entre literatura y Literatura, o mejor dicho, el desplazamiento de la facultad del criterio de los mejor leídos a los simplemente leídos o poco leídos. O sea, que la valoración de la calidad artística y literaria se vuelva un proceso

de democracia mecánica, representativa, norteamericana por así decir, en el sentido de que hay mucha falsía, mal criterio y dinero de por medio. En fin, que sea el grupo social que más dinero dé a las editoriales quien diga qué es bueno y qué no, y esto no como una operación ética o socializadora, sino todo lo contrario, como una forma de falacia *ad populum* o *ad numerum* destinada a valorizar unos libros con un prestigio que no merecen para a) exprimir económicamente al público; b) acostumbrarlo a consumir obras sin rigor, para así hacerlo pensar sin rigor y manipularlo. Es lo que se conoce como «*dumbing down*» o estupidización de la cultura. La dicha preocupación es, por supuesto, en términos de responsabilidad social y conciencia política, no de elitismo o territorialidad sobre la literatura o la cultura. En mi opinión, se trata de un exceso de celo que subestima la resiliencia de la alta cultura, la cual ha sobrevivido cataclismos mucho más graves que la competencia de la que no llega a serlo a pesar de ser de alto consumo; competencia que no es una novedad. Shakespeare, por ejemplo, no estaba solo en el teatro isabelino, había decenas de dramaturgos de pacotilla, y en época de Mariano José de Larra, cada periódico español, de unos cuantos que había, tenía más de un cronista. Sin embargo, los dramaturgos de pacotilla ponían al público en los teatros y fuera de las peleas de toros contra perros, y los cronistas anónimos mantenían a flote a los periódicos en los cuales de Larra colocaba una joya vez en cuando. Y que yo sepa, ninguna de ambas competencias le hizo mal al correspondiente genio; todo lo contrario.

En conclusión, el efecto del consumo de literatura fantástica no puede ser sino beneficioso para la literatura general, porque

fomenta el gusto por la lectura en niños y jóvenes, y fomenta un gusto que en el futuro dejará sin efecto tendencias que afectan negativamente a la literatura general. O sea, la literatura fantástica toma lectores frescos y los mantiene frescos y lectores, no los convierte en lectores cansados, como sí hacen la crítica milenarista y los escritores plegados a ella; ni mucho menos los convierte en lectores deformados, como algunos temen.

Por demás, no está en los contemporáneos juzgar a ultranza, y es mejor dar el beneficio de la duda. Si no, se puede hacer el papel de Cervantes denostando a Lope de Vega por llenar los patios y tabernas con sus dramas tremendistas. O peor aún, el ridículo de Harold Bloom al profetizar en la primera de sus *ad Poterris*, el siete de noviembre de dos mil, que «el epifénomeno Harry Potter seguirá, sin duda por un tiempo, como hizo Tolkien, y después se desvanecerá»; justo mientras se filmaba la trilogía filmica de «El señor de los anillos», que relanzaría el relato para aún otra generación. Pues, «los muertos que vos matasteis gozan de buena salud», y cargan en la caballería Rohirrim, pluma y/o teclado en ristre, para romper el cerco de las fuerzas de la oscuridad.

Juan Pablo Noroña. Narrador y ensayista. Graduado de Letras en la Universidad de La Habana. Cuentos suyos han sido incluidos en las antologías *Reino eterno* (1999) y *Crónicas del mañana*, Letras Cubanas, 1999. Fue coantologador (junto a Ricardo Acevedo) de *Secretos del futuro*, Sed de Belleza, Santa Clara, 2006. Colaborador regular de revistas digitales como Axxón.

LAS «VUELTAS DE TUERCA» EN LA CIENCIA FICCIÓN

O los golpes sucesivos de «más extraño todavía» como estrategia para noquear la inercia mental del lector... y la sociedad

Y OSS

Introducción

En la página 310 de su obra *Crónicas de lo ajeno y lo lejano*,¹ el crítico e investigador cubano Rinaldo Acosta incluye, como parte de la última de las tres características básicas que en su opinión definen a una obra de CF contemporánea, esta reflexión:

En la buena cf siempre se aplican «dos vueltas de tuerca»: la primera es para crear un mundo alternativo, mera-

* Publicado en el ezine *Korad. Revista Digital de Literatura Fantástica y de Ciencia Ficción*, no. 11, octubre-diciembre 2012, pp. 4-17.

mente distinto; la segunda produce un efecto de «fantasía dentro de la fantasía» una intensificación del campo de lo imaginario.

Sin entrar aquí en consideraciones que serían necesariamente subjetivas sobre qué o cuál es la buena ciencia ficción (en lo adelante CF), vemos que posteriormente pasa Rinaldo a definir los dos procedimientos principales por los que este «otro mundo»² es creado: primero, por extrapolación o desarrollo lógico de tendencias científicas, sociales o tecnologías ya existentes hoy;³ y segundo, por disrupción o ruptura,⁴ entendidas tales como la aparición de factores en este momento aún imprevistos.

O, usando el referente asimoviano,⁵ de las tres preguntas básicas: «Si esto sigue así...», correspondiente al primer caso; y «¿Qué pasaría si...? y «Si tan sólo...», que se pueden equiparar al segundo.

Aclaremos en primer lugar que, *grossó modo*, compartimos este punto de vista de Acosta. Este trabajo pretende tan sólo profundizar un poco más en el aspecto específico del número de cambios en el nivel de realidad circundante, considerando que el esquema de las «dos vueltas de tuerca» constituye sólo uno de los casos posibles, entre al menos tres opciones o alternativas básicas a las que, consciente o inconscientemente, se enfrenta todo creador del género a la hora de construir sus historias.

Para ilustrar y esclarecer esta nuestra hipótesis, aunque también podrían servir muchos cuentos, hemos elegido como ejemplo a un puñado de novelas (o series de ellas, en algunos

casos) que consideramos representativas del amplio acervo de la CF del siglo xx. Tomándolas, en lo posible, de entre las más conocidas... incluso para el lamentablemente poco informado lector cubano medio. Pero a la vez, sin incluir ningún título de autores cubanos en el análisis, en aras de mayor distanciamiento y objetividad.

**Un mundo como este... o casi como este, pero distinto.
Y luego...**

Resulta ya un lugar común que algunos aficionados extremistas se ufanen de que resulta comparativamente más difícil escribir una buena historia de CF que de realismo.⁶ Aducen muy orondos que, mientras en la narrativa del *mainstream* el autor y sus lectores comparten el conocimiento de un universo común, la realidad,⁷ pudiendo entonces centrarse en el desarrollo argumental y de personajes, en el fantástico en general y la CF en particular, buena parte del esfuerzo del escritor debe dedicarse a describir a su público el universo «diferente a este» que ha imaginado (*wordbuilding*) hasta lograr que ese mundo irreal con sus propias leyes e historia resulte coherente en sí mismo, o sea, más o menos verosímil⁸... al menos mientras no se llega a la última página del libro.

Es el famoso efecto de suspensión de la incredulidad, que se apoya en elementos diversos, como, por ejemplo, el alto grado de *feedback* del género.⁹

Concretando; según se deduce de lo arriba expuesto por Rinaldo, en el caso típico un autor de CF daría la primera «vuelta de tuerca» precisamente describiéndonos su universo contra-

factual: mundo extraño-nuevo-diferente de este... para que, cuando ya nos sintamos más o menos confortablemente instalados en las convenciones de dicho mundo, venga la «segunda vuelta»: un segundo fenómeno, giro argumental o *novum*¹⁰ que potenciando aún más la extrañeza del anterior contrafactual, nos vuelve a cambiar el color del decorado, dando así perfectamente la idea de que la realidad evoluciona (como ocurre de hecho, bien que no a golpes de timón tan bruscos como en la literatura) en consonancia con la famosa aunque a la vez bastante imprecisa definición asimoviana de la CF como «literatura del cambio».

Pero hay que tener muy presente que no todo giro argumental es una «vuelta de tuerca» o verdadero *novum* de CF. La simple aparición (o muerte) de personajes, el surgimiento de nuevas relaciones entre ellos, etc., por trascendental que pueda ser para la dramaturgia interna del texto, no es también por necesidad un cambio drástico en el concepto que del mundo ahí descrito nos hacemos.

Asimismo vale la pena considerar que la de las «vueltas de tuerca» es sólo una analogía, una de las varias metáforas posibles; también se podría establecer un paralelismo con, por ejemplo, el uno-dos jab de izquierda-directo de derecha del clásico boxeo occidental. O con la sucesión de las patadas *maekazumi* y *gyaku-mawachi* del kárate-do. En ambas combinaciones, si bien el primer golpe sorprende, el segundo es el que realmente conmociona... o incluso noquea.

Y, sobre todo, como advertíamos antes, queremos hacer notar la circunstancia fundamental, núcleo de este trabajo, de que, ateniéndonos a la analogía, vendría a resultar que algunas

obras del género, más que confiar en un par de golpes contundentes para romper el cómodo concepto de realidad cotidiana en que se supone habitualmente instalado al lector, prefieren apostar por una larga serie de impactos, a cuál más demolidor... o jugárselo todo a un impactante y único «supergolpe».

Dicho esto, veamos en primer lugar los ejemplos más típicos de ese uno-dos, que ya casi podríamos llamar canónico dentro del género.

Para comenzar hemos elegido la novela *El planeta encantado*,¹¹ del autor soviético Albert Valentínov.

Resumen de la trama: el futuro, por supuesto, pertenece por entero al comunismo. La Tierra está unida y en paz, los vuelos interestelares son cosa de todos los días, y los humanos han encontrado muchos planetas con vida... o con restos de civilización. Pero sólo en uno, Takria, han hallado también a hermanos de intelecto... bien que, por alguna extraña razón, ¿encantamiento? no han superado aún el estadío social de la comunidad primitiva, no obstante que su historia parezca tan antigua como la terrestre.

Así que los altruistas terrícolas acuden en masa, como fervorosos misioneros, a «civilizar» a sus semejantes de otro mundo, tratando sin embargo de que sean los takriotas los que «descubren» y «aprenden» las cosas, para no convertirse en dioses¹² ante sus ojos.

Este panorama sería el primer *novum*. Y cuando ya el lector le ha casi «cogido la vuelta» a la cotidianidad en Takria, con su vida de esforzados pioneros, de sacrificios y proezas diarios, pero todo en nombre de un hermoso objetivo; que los takriotas

lleguen a la altura intelectual de los terrestres, entra en juego otra sorpresa.

La investigación que Irina, la protagonista, desarrollaba sobre las «sanguijuelas», extraños seres que sólo habitan en una ciénaga takriota, la lleva a conclusiones inesperadas: no se trata de auténticos animales, sino de robots dejados allí por alguien y que con el paso de milenios casi se han convertido en seres biológicos de tanto imitarlos para pasar inadvertidos: y el pantano tampoco es natural, porque su forma es perfectamente circular. En su fondo está lo que las falsas sanguijuelas custodiaban: un emisor de radiaciones que frenen el desarrollo cerebral, responsables de que el progreso mental y social casi no exista en Takria... ¡sorpresa! aún más abajo, una espacionave de manufactura evidentemente no humana.

La inclusión en la ecuación Takria de este nuevo y por completo inesperado factor es, desde luego, el segundo *novum* o «doble vuelta de tuerca» típico: por primera vez los humanos, que han explorado ya buena parte del cosmos, se topan, no ya con seres inteligentes en las etapas iniciales de desarrollo social, sino con la evidencia de toda una civilización de nivel tecnológico por lo menos equivalente al suyo, si es que no superior... y que además ¡horror de horrores! no parece para nada atada a las consideraciones éticas humanas.

Claro que, teniendo en cuenta de nuevo el clásico *feedback* del género, se trata sólo de una sorpresa a medias, un *novum* de novedad limitada, si cabe el juego de palabras; las escenas finales de la novela, cuando los misteriosos entes¹³ que mantenían en el atraso a los takriotas se revelan en toda su maldad, puede que sonaran novedosas dentro de la CF soviética

de aquellos años, casi obligadamente optimista y llena de fe en la coexistencia pacífica y las buenas intenciones de otras razas extraterrestres (eran los tiempos de los tratados antinucleares SALT I y II, no hay que olvidarlo)... pero para el lector occidental, más que aburrido de insectoides, lagartos, pulpos y otros invasores más o menos monstruosos, agresivos y despiadados llegados del cosmos, probablemente resultarían tremadamente adocenadas y propias de las malas «novelitas del espacio» de serie B.

O sea, se trata de un segundo golpe bastante pobre, un directo de derecha que sólo podría «noquear» al oponente que no se lo esperara siquiera mínimamente; que estuviera con la guardia baja, pensando en las musarañas y nunca hubiera visto antes semejante puñetazo.

Manteniéndonos dentro de la Europa del Este, entonces toda socialista, si bien ya fuera de la extinta URSS, analicemos en segundo lugar la novela *El «Invencible»*¹⁴ del polifacético autor polaco Stanislaw Lem.

En primer lugar, sorprende el que el mundo del futuro que aquí se nos describe sea más propio de la imaginería capitalista que de los cánones socialistas.¹⁵ Hay viajes a otros mundos, sí, y la humanidad parece estar unida... pero en lugar de pacíficas misiones de exploración, aquí las naves que se aventuran en nuevos planetas parecen más bien cruceros de guerra, bien provistas de escudos protectores, con los hangares repletos de vehículos a cuál mejor blindado, de robots con armas terribles, y con sus tripulaciones sometidas a una estricta disciplina y cadenas verticales de mando, típicamente militares. ¿Son paranoicos compulsivos los humanos, o con qué terribles enemigos

se han topado ya antes en su exploración de la Galaxia? Lem no lo dice, pero su ominosa sombra planea silenciosa por sobre toda la novela.

En este preocupante universo, la premisa concreta de la historia es simple: la nave *Cóndor* desaparece, y su gemela, el *Invencible*,¹⁶ siguiendo su rastro, va a dar a un planeta sin vida orgánica, pero en el que algo que indudablemente no es la furia de los elementos ha causado la muerte de muchos de sus tripulantes... y la extraña y total pérdida de la memoria de un infeliz puñado de supervivientes.

La mesa está servida para que sigamos de cerca la meticulosa investigación, en el mejor estilo de la corriente más *hard* del género... hasta que junto con los tripulantes del *Invencible* nos topamos con una sorpresa, el segundo *novum*: sí, era una entidad racional la que asesinó a los hombres del «Cóndor»... pero no viviente, sino cibernética.

El planeta revela estar habitado por los últimos descendientes de las máquinas creadas por sus primitivos pobladores, a los que en su momento destruyeron. Se trata de pequeños artefactos individualmente frágiles y «tontos», pero a la vez capaces de combinarse entre sí en grandes números, sumando sus capacidades para aniquilar cualquier amenaza que perciban como tal. El resultado final de una curiosa evolución en la que la versatilidad modular ha derrotado a la especialización. Una verdadera vida o casi-vida cibernética.

La simple (y muy revolucionaria en su momento) noción de la existencia de una entidad colonial no biológica semejante es el segundo y demoledor golpe de efecto de la novela. Aunque, dramáticamente hablando, si bien no desde el punto de vista

de CF, aún hay otro giro argumental, bien que no un *novum*: cuando ya parece que los humanos deberán retirarse del planeta con la cola entre las piernas, derrotados por los pequeños artefactos a los que su tremenda tecnología no consigue vencer, Rohan, el oficial protagonista, da un paso más allá, con osado razonamiento: quizás, por una vez, la cosa no vaya de demostrar quién es el más fuerte. Y lo que las potentes máquinas superarmadas no lograron, porque eran percibidas por los pequeños cíbers como una amenaza, lo consigue un hombre solo. En todo caso, habrá que aceptar que ese mundo no es para el hombre, que las máquinas lo han reclamado para sí... y que contra algunas fuerzas, de momento, no es posible luchar.

Veamos ahora algunos ejemplos similares de la CF occidental.

A la pluma de C. J. Cherryh se debe la interesante *space opera* *El Orgullo de Chanur*¹⁷ aparecida a finales de los años 80. Aquí el primer golpe o *novum* es, una vez más, la misma exótica concepción del mundo en el que se inserta la historia: hay muchas razas que viajen por el espacio, entre ellas respiradores de metano y de cloro... tan raras que la más «normal» es una especie de leones bípedos a los que pertenece la protagonista, la comandante de nave Pyanfar Chanur. La estructura social de esta raza es singular, al menos según los estándares humanos (en realidad es más bien la típica de estos grandes carnívoros, únicos felidos que viven en comunidades): los pocos machos son muy valiosos y permanecen en tierra, las hembras viajan comerciando para ganar dinero y estima que les permita alguna vez reproducirse. Y ni rastro de humanos por ninguna parte en todo este espacio.

Pero cuando hemos empezado a sentirnos más o menos cómodos en este universo tan de veras alienígena... aparece el humano.¹⁸ El primero que ven tanto Chanur y su tripulación como otras especies, y tan valioso por su misma rareza y las posibilidades de tratos comerciales con su cultura que representa, que se establece toda una intriga a su alrededor, compleja trama en la que la improbable y delicada relación de amistad establecida con el terrícola por la capitana Chanur la convertirá en vencedora, permitiéndole al final ganar tanto prestigio que su felina raza incluso acepta cambiar un poco sus ancestrales tradiciones y permitir, por ejemplo, que también los machos viajen por el espacio ganando experiencia: un pequeño hecho ha transformado radicalmente el universo descrito en la novela.

Al mismo esquema de *El Orgullo de Chanur*, aunque enmascarado por la abrumadora riqueza de los mundos presentados como novedad, responden otras dos novelas de la CF occidental, muy populares en su momento... y que aún hoy gozan de notable popularidad entre el *fandom*: *El hombre demolido*, y *¡Tigre, tigre!*, ambas de Alfred Bester.¹⁹

Las dos novelas de Bester pueden muy bien analizarse conjuntamente, pues ambas son ejemplos canónicos del «*novum parapsicológico*»: si en *El hombre demolido* se trata de una sociedad en la que los telépatas, una aristocrática minoría, han vuelto teóricamente imposible el delito, pues nadie puede ocultarles siquiera la intención de cometerlo, en *¡Tigre, tigre!*²⁰ la «vuelta de tuerca» de partida es aún más ambiciosa y radical: se trata aquí del jauntee o teleportación,²¹ función mental dominada por todos los humanos (salvo tristes excepciones, virtuales inválidos) que transforma drásticamente la sociedad

tal y como la conocemos hoy, de un modo muy bien pensado y todavía mejor descrito por Bester.

En estas dos sociedades utópicas (aunque no perfectas, por cierto... a veces casi distópicas, de hecho) los protagonistas son hombres singulares, inteligentes y enérgicos, pero más bien antisociales, porque se niegan a ser como los demás, a ser absorbidos por la masa, a renunciar a sus intereses personales en nombre de un supuesto bien público del que desconfían casi por instinto.

El astuto financiero empeñado en cometer un crimen y no ser castigado de *El hombre demolido* y el Gulliver Foyle de *¡Tigre, tigre!* obsesionado con vengarse de la nave *Vorga* que no lo recogió cuando flotaba naufrago en el espacio son casi avatares del mismo individuo. Prototipos de la arriesgada e individualista mentalidad de frontera que hizo grandes a los EUA; auténticos *self made men*, en tres palabras.

Bester tiene una imaginación tan audaz y fértil que casi resulta perversa y es también dueño de una prosa atractiva y especialmente fluida.²² Las peripecias, las rarezas, los personajes exóticos y fascinantes y los golpes dramatúrgicos de efecto se acumulan en ambos textos... que, sin embargo, al final se resuelven en «segundas vueltas de tuerca» completamente distintas:

El asesino que ha intentado burlar a los telépatas es capturado y descubrimos no sólo que siempre quiso ser atrapado, sino que la demolición mental no es el terrible castigo al que tanto temía; más bien resulta apenas el imprescindible principio de la construcción de una nueva personalidad no sociopática, menos egoísta; hay esperanza para él, pese a todo.

En cuanto al Foyle de *iTigre, tigre!*, su ciega ansia de venganza lo lleva a enamorarse de Olivia, una exótica albina ciega e hija de su peor enemigo, el despiadado financiero Presteign... pero también, tras poner en peligro la existencia misma de la humanidad con una potentísima sustancia psicorrectiva, el Pyros, a trascender los hasta ese momentos infranqueables límites del espacio y el tiempo, jaunteando a distancias interplanetarias, además de adelante y atrás en la corriente temporal. ¿Ha llegado el hombre a su próximo estadio evolutivo? Sin duda, se trata de un segundo y apoteósico *novum*, un «subir la parada» perfectamente adecuado para concluir una espléndida novela que, por si fuera poco, ha envejecido muy bien.

En todos los ejemplos anteriores, el primer golpe o vuelta de tuerca era siempre la misma concepción del mundo, radicalmente distinto del «normal y actual» que conocemos, aunque su heredero directo del futuro.

Pero, por supuesto, la fórmula admite ciertas variaciones: también es posible «arrancar de este mismo mundo» del hoy-y-aquí, descrito y reflejado con absoluto realismo, e introducir como primer golpe de efecto el cambio que lo transforma.

Por solo poner un ejemplo de esta subclase, veamos el súper clásico *La Guerra de los mundos*²³ de H. G. Wells: partiendo del presupuesto de que la historia ocurre en la Inglaterra victoriana que el autor y sus lectores contemporáneos tan bien conocían, el primer *novum* o golpe de efecto es la llegada misma de los invasores del planeta rojo, dispuestos con su superior tecnología a colonizar al país que tradicionalmente había sido colonizador de otros, gracias a esa misma superioridad tecnocientífica relativa.²⁴

Y es este un golpe tan demoledor, que se extiende a través de toda la novela, hasta que sólo cuando parece perdida toda esperanza, resultan ser los microbios terrestres los que derrotan a los hasta entonces invencibles trípodes marcianos: el *novum* de la importancia capital de la vida pequeña, con una moraleja ética casi religiosa a las que tan aficionado era Wells.

Como ejemplo final de la «doble vuelta de tuerca» hemos elegido la novela *Dune*²⁵ de Frank Herbert, compleja *space opera* de trasfondo político-ecológico que constituyera un verdadero hito del género cuando fue publicada, en los años 60, siendo todavía hoy un referente insoslayable en cuanto a ecología y dinámicas sociales.

Una vez más el primer *novum* es aquí la concepción misma del mundo, muchos siglos hacia el futuro: una exótica especie de feudalismo hipertecnológico, con emperador, casas nobles y esclavos, pero también armas sofisticadas²⁶ y vuelos interestelares, gracias a los Navegantes, curiosos seres que guían las naves a través del hiperespacio en el trance de *melange*, la carísima especia adictiva del desierto de Arrakis, donde sólo viven los terribles gusanos gigantes, Shai-Hulud, y los duros nómadas fremen, con una cultura guerrera basada casi por completo en el ahorro de la inapreciable, escasísima agua.

La especia, clave de la historia, es la sustancia más valiosa de todo el universo, pues tiene además fuertes propiedades geriátricas: quien la controla controla a toda la civilización.

No vale la pena entrar en detalles del argumento, tan enredado como el mejor folletín, y tan adictivo como la misma *melange*. Basta decir que, en medio de una sofisticada trama de intrigas bizantinas sobre el paso del señorío del planeta Ara-

kis de la Casa Harkonnen a sus peores enemigos, los Atreides, hay otra subtrama: la hermandad Bene Gesserit, una especie de orden religiosa de mujeres que en el trance de la especia pueden contactar con la memoria genética de sus antecesoras, está a punto de terminar su programa eugenético secreto, que ha durado siglos, para lograr su sueño: el Kwisatz Haderach, el hombre vidente, el Mesías que conducirá a toda la humanidad a una nueva y todavía inescrutable frontera... pero bajo el ¿sabio? control de la Bene Gesserit, por supuesto.

Sólo que Dama Jessica, la concubina del duque Leto Atreides, por amor, viola las órdenes recibidas y le pare un hijo, en vez de una niña, que habría sido destinada a tener descendencia con el sobrino del perverso barón Harkonnen, el bello pero sinuoso Feyd Rautha. Este pequeño detalle precipita lo inesperado: el joven Paul Atreides es el Mesías, una generación antes de lo previsto... y mientras su padre es asesinado en Arrakis, víctima de una trampa de los Harkonnen en contubernio con el mismo Emperador para deshacerse de los peligrosamente influyentes Atreides, él huye con su madre al desierto, donde los fremen lo encuentran y lo entrenan. Allí aprende a controlar su inmenso poder de presciencia, y sobre todo aprende que el gusano produce la especia y la especia produce al gusano, en un complicadísimo ciclo vital.

Es este el segundo *novum*; el descubrimiento de la verdad mística tras Dune y la especia, que se desata con el contraataque de Paul, ahora convertido en Muad'Dib, al frente de un ejército de fanáticos guerreros fremen que cabalgan monstruosos gusanos, toma por sorpresa a sus enemigos, el barón Harkonnen y el emperador. Uno es muerto, el otro destronado... y un nue-

vo poder, la Jihad Fremen, religiosa y salvaje, sacude la galaxia, ahora dirigida por un hombre capaz de ver el futuro.

Tanto éxito tuvo la novela, que pronto se convirtió en una saga popularísima. De ahí que la hayamos escogido, sobre todo en sus primeras cuatro entregas,²⁷ para exemplificar cómo, para que una serie logre verdaderamente el favor del exigente *fan-dom* del género, aunque parezca que los lectores sólo piden más aventuras de los mismos personajes y en el mismo ambiente, necesita en cada libro introducir nuevos elementos que den giros radicales al mundo que describen... so pena de caer en el aburrimiento²⁸ y el olvido.

A la inaugural *Dune* la siguieron, en rápida sucesión, y sin lograr, en verdad, más que una mínima parte del interés de la primera, *El Mesías de Dune* e *Hijos de Dune*, hasta la esperada y espléndida culminación, *Dios Emperador de Dune*.

Herbert demostró ser, para ser justos, un maestro de la intriga y el giro dramático inesperado. Con perturbadora velocidad y a la vez un cierto hierático estatismo estilístico, las peripecias se suceden en los tomos 2 y 3 de la serie: la esposa de Muad'Dib pare mellizos, niño y niña ¿quién será el heredero? Su padre, habiendo perdido la vista en un atentado, renuncia a su condición de Mesías y se pierde en el desierto; Alia, hermana de Muad'Dib nacida en Arrakis y con conocimiento innato de sus vidas pasadas, es poseída por la abominable personalidad del barón Harkonnen, su antepasado; se vuelve amante de un *ghola* o clon de Duncan Idaho, recreado por los misteriosos tleilaxu. Una coalición antifremen cría y entrena a dos terribles felinos para que den cuenta de los mellizos, y aunque logran escapar con vida del atentando, Leto, el varón, se pierde

en el desierto sólo para regresar con nuevos poderes, pues se ha convertido en simbionte de la trucha de arena, la larva del poderoso gusano.

Pero, salvo este último, todos son giros argumentales... ninguno un *novum* de CF verdadero. El mundo, tras la Jihad Fremen, sigue más o menos igual.

Es sólo con *Dios Emperador de Dune*, que comienza cuando Leto el Emperador Gusano, convertido en casi inmortal por su simbiosis, ha reinado por ¡5000 años! sobre la humanidad, que un nuevo y audaz contrafactual irrumpie. De algún modo, en este cuarto libro Herbert regresa al origen, rizando el rizo: Leto ha elegido la Senda Dorada, la férrea tutela sobre la galaxia que su padre no se atrevió a asumir. Su Pax Vérmica,²⁹ sin embargo, aunque ha realizado el viejo sueño fremen, convirtiendo a Arrakis casi en un vergel, con sólo unas pocas millas de desierto remanentes de la extensión original, no ha logrado aplacar a todas las facciones que luchan aún por el poder... y al final Leto permite que le den muerte, con lo que Arrakis se ve revitalizada, pues los millones de truchas de arena en los que se fragmenta su enorme cuerpo devolverán a Dune el desierto... y la maravilla de la especia, ya rarísima sin gusanos que la produzcan.

Por el contrario, y sin duda aleccionado por el ejemplo de Herbert, otro maestro más reciente de la *space opera*, Dan Simmons, convirtió su popularísima e hiperpremiada tetralogía de los *Cantos de Hiperión*³⁰ en un verdadero desfile de contrafactuals. Prácticamente cada giro argumental va aparejado a otro *novum*, hasta conformar un mundo del futuro lejano dotado de una complejidad extraordinaria y de un cambiante dinamismo,

donde los enemigos de un momento pueden ser aliados el instante siguiente, y viceversa.

Definir en pocas palabras el argumento de esta complicadísima serie, lo mismo que su detallado universo, resultaría todo un desafío.³¹ Pero, de un plumazo, y simplificando enormemente, podría decirse que la saga narra algunos episodios de la lucha casi mística entre diversas facciones de IAs cuyos poderes las han convertido prácticamente en divinidades. Una lucha en la que la humanidad entera, lo mismo que todos los seres vivos de la galaxia conocida, tan sólo son peones.

Pero los *Cantos de Hyperion* son mucho más que eso. Su primer tomo, *Hyperion*,³² ya presenta una verdadera avalancha de contrafactuals. De hecho, la «primera vuelta de tuerca» típica del género según Rinaldo aparece aquí fragmentada en, o multiplicada por siete, pues tal es el número de peregrinos que acuden a ver al terrible Alcaudón en las Tumbas del Tiempo. Sabiendo todos que sólo uno verá su deseo cumplido a cambio de la muerte de los otros. Cada uno va contando su historia³³ y el libro termina con tan magistral reticencia que prácticamente no habría hecho falta ninguna continuación para entronizarlo como uno de los clásicos del género.

Además del verdadero *tour de force* que representa el que cada una esté escrita en un estilo bien distinto y contadas por personajes por completo diferentes, cada una de estas historias va aportando datos para la concepción del mundo. Sabemos así del Cruciforme, el terrible parásito que da la inmortalidad de la regeneración constante a quienes infecta, idiotizándolos al pasar de los siglos; de los éxters, humanos biológicamente adaptados a vivir en el espacio que ahora fungen como bárba-

ros atacando los confines de la Hegemonía; de los Templarios, interesante culto místico ecológico con sus naves-árboles; de los cíbridos, la Esfera virtual y los teleportales; de los mundos de gravedad superior a la terrestre, cuyos nativos tienen una descomunal fuerza física... se trata prácticamente de un desfile de contrafactuales, de giros a cuál más deslumbrante, que sin embargo no logran «fatigar el músculo» del *sense of wonder* del lector, por la cuidada y coherente manera en que van siendo expuestos.

Por supuesto, no sólo en sagas aparece esta variante de múltiples giros. En ocasiones, aunque no muy a menudo, en una misma novela hay también varias versiones sucesivas de la realidad, descubrimientos de verdades una dentro de otra como las muñecas matrioshkas rusas o acercamientos asintóticos a la última verdad. Aunque lo cierto es que abusar de este recurso puede llegar a volver agotadora la lectura, induciendo una incómoda sensación de que nada es lo que parece.

Así pues, dado que hemos extraído varios referentes de la CF soviética, tomemos ahora a la novela de un autor nacido ruso (en Petróvichi) pero que vivió y publicó toda su obra en los EUA; nos referimos, claro, a Isaac Asimov. Y el libro en cuestión es *El fin de la Eternidad*.³⁴

Aquí el primer contrafactual es evidente y lleno de *sense of wonder*; el concepto mismo de la Eternidad, esta fantástica corporación que, dueña del secreto del viaje en el tiempo, comercia a través de los miles de siglos de historia humana, y cuyos casi monásticos integrantes, los Eternos, son desarraigados de sus sociedades de origen para formar la burocracia y empleomanía de esta extraña organización.

Es un universo muy extraño, más bien disfuncional. Vamos descubriendo sus peculiares características a través de la vida y acciones de Andrew Harlan³⁵ al que el coordinador jefe Twissell apadrina y casi obliga a convertirse en Ejecutor, uno de los tres cargos principales de la Eternidad (los otros dos son Observador y Analista), pues, como descubriremos luego, está escrito que un tal Ejecutor Harlan enseñó Historia Antigua (de antes de la Eternidad) nada menos que a Vikkor Mallansohn, el creador de toda la teoría matemática sobre la que se basa el viaje en el tiempo... antes de que este fuera enviado al pasado en un viaje sin retorno.

Nos enteramos de la existencia de los Siglos Ocultos, milenarios enteros en los que, por motivos desconocidos, resulta imposible pasar del tiempo «neutro» de la Eternidad al tiempo local, y del mecanismo (nunca demasiado detallado, es obvio) del Cambio Mínimo Necesario para producir el Máximo Efecto Deseado, mediante el cual la Eternidad se asegura a través de sus Ejecutores que en ningún siglo aparezcan costumbres o invenciones peligrosas para su existencia... y frena de paso el progreso humano en numerosas esferas, como el viaje espacial. Y descubrimos que incluso el frío ejecutor Harlan puede enamorarse de una chica temporal, la hermosa y aparentemente superficial Noys.

Y ahí ataca de nuevo Asimov; en medio de la estable Eternidad, los acontecimientos se precipitan: obligado a huir con Noys, después de que su envidioso rival Finge lo haga caer en una trampa para desacreditarlo y a Twisell a través de él, Harlan la lleva a los Siglos Ocultos, y luego descubre que su aprendiz Brinsley Sheridan Cooper no es otro que Vikkor Mallansohn:

para la existencia misma de la Eternidad es preciso que el círculo se cierre, porque, de algún modo, ya se ha cerrado.

Pero no era únicamente Cooper quien no resulta ser quien decía. Harlan descubre también que su amada Noys es en realidad una mujer de los Siglos Ocultos, con la misión de impedir por todos los medios el establecimiento de la Eternidad, pues concentrarse en el dominio del tiempo sólo conseguirá que, cuando el ser humano llegue al espacio, se lo encuentre ya ocupado por otras razas, lo que constituye el segundo *novum*.

Y hay más aún; Harlan, guiado por Noys, tras muchas dudas, elige el espacio, en dos inolvidables frases finales: «...el fin de la Eternidad. Y el comienzo del Infinito», un último y apabullante golpe de efecto;³⁶ el *novum*-avance (pudíéramos muy bien llamarlo así) de un futuro diferente y esperanzador.

Veamos ahora, por contraste y para concluir, algunos ejemplos de «una sola vuelta de tuerca».

Y nuevamente comenzaremos con la siempre recordada CF soviética. Ahora con ese superclásico que es *¡Qué difícil es ser dios!*³⁷ de los insoslayables hermanos Strugatsky.

Aquí el primer «golpe» o «vuelta de tuerca» es uno muy frecuente en el género. Es el futuro, el desarrollo es mayor, la humanidad unida (y comunista, claro) viaja a otros planetas, en algunos de los cuales hay vida, a veces racional e incluso casi humana, sólo que menos avanzada tecnocientífica y socialmente. Pero como interferir en el proceso de desarrollo de estas sociedades extraterrestres podría ser traumático para ellas de muchas formas, los esforzados exploradores —¿agentes infiltrados?— terrestres se limitan a observar y recopilar datos, sin

jamás intervenir. Un caso clásico de respeto a las elecciones ajenas y su derecho a recorrer su propio camino evolutivo.³⁸

Así, durante las tres cuartas partes del libro nos vamos familiarizando con la plácida cotidianidad del mundo feudal de Arcanar, a decir verdad ni mejor ni peor que tantos pequeños reinos del Medioevo terrestre,³⁹ a través de los ojos del observador terrícola-aristócrata Antón-Rumata de Estoria... supuestamente ecuánime e imparcial, pero cada vez más preocupado ante lo que cree los albores de una típica escalada fascista (todo el movimiento de los grises, de siniestra similitud con los camisas pardas hitlerianos), y sin embargo esperanzado de que lo mejor de los hombres se imponga y en un mañana no muy lejano Arcanar llegue a los niveles de desarrollo social de la Tierra.

Sólo al final se precipitan los hechos; hay en efecto, una especie de golpe de Estado... pero no propinado por los grises. Tras su titere, al siniestro oportunista don Reba, son fuerzas aún más oscurantistas y retrógradas las que toman el poder: la Orden Sacra con sus jinetes negros, en una palabra: el clero. Pero incluso en medio de tal caos el estoico Rumata mantiene aún su ataraxia, la calma filosófica de los terrícolas, superiormente desarrollados, que saben que en un futuro, tras estos y otros vaivenes históricos más o menos sangrientos, los de Arcanar llegarán a su altura moral. Observa, no le gusta lo que está viendo, pero ni siquiera así interviene. Su código se lo prohíbe.

Tal contención dura justo hasta que, cuando ya estamos a punto de odiarlo por no tener sangre en las venas, como antes casi lo compadecimos por escrupuloso en exceso, por no lograr adaptarse a este mundo mugriente y salvaje, pero que reconocemos no demasiado distante del nuestro... matan a la chica

local, Kira ¿novia, amante nativa? que Rumata estaba educando, a la que soñaba con llevar un día a la desarrollada Tierra. Y ahí la paloma se convierte en halcón; el pacífico observador terrestre se vuelve furioso *berserker*... y con una espada en cada mano, y una sofisticadísima técnica de lucha que aún tardará siglos en aparecer en el feudal Arcanar, un hombre sólo y su ira se abren paso a través de decenas, cientos, miles de soldados, dejando un rastro de sangre a través de la capital... y obligando a sus superiores terrestres a hacer precisamente lo que siempre procuraron evitar: intervenir directamente, adormeciendo a toda la ciudad con gas, para evitar que su hijo descarriado cambie demasiado drásticamente el curso de la historia.

Es el giro argumental que uno deseaba, pero a la vez no se esperaba: es que, aunque pretendan ser dioses imparciales desde la altura de su moral superior, los humanos de la Tierra siguen todavía siendo hombres, víctimas de sus pasiones y ansias... y precisamente por eso, por ceder a ellas, es que sus antiguos amigos de la infancia miran ahora a Antón (que parece estar atravesando una especie de convalecencia psiquiátrica de su furia) a la vez con miedo y con respeto. Puede que sea un salvaje primitivo sediento de sangre sí, que haya matado a cientos por su propia mano... pero ¿acaso habrían ellos mismos actuado de manera diferente, en su lugar?

A la vez, este dramático final no constituye un *novum* típico de CF, por drástico que sea el cambio que introduce en la narración. No nos altera la percepción del mundo ya descrito al principio de la novela. Sólo la de uno de sus personajes.

Aunque, por supuesto, sí lo habría sido si, por ejemplo, Rumata descubriese algo realmente nuevo: que hay otras razas

no autóctonas observando Arcanar, quizás empujando por sus propios fines tras la Orden Sacra...⁴⁰

La misma estructura de «sorpresa única» se evidencia en otra novela algo posterior, también de los Strugatsky, *Una isla habitada*, no publicada aún en Cuba,⁴¹ pero cuya versión filmica en dos partes sí fue proyectada por la TV en el 2010 con motivo de ser Rusia país invitado a la 19^{na} Feria Internacional del Libro de La Habana.

En *Una isla habitada*, el joven protagonista, Maxim, naufraga en un planeta casi terrestre y habitado por seres que sin muchos reparos se puede llamar humanos,⁴² pero dividido en varios países en guerra unos con otros. En uno de ellos, la inescrupulosa élite gobernante está experimentando con un sofisticado y casi ideal sistema de dominio de masas: la transmisión de impulsos neuromodificadores desde torres especiales. Todas las personas «medianas» o «normales» los asimilan y siguen así dócilmente las directivas del gobierno; sólo unos pocos, los «pervertidos» sufren terribles dolores de cabeza al captarlos.

Pero, como pronto queda claro para Maxim, resulta que «pervertido» es, para este sistema, todo el que tenga ideas propias, el inteligente, el audaz, que podría poner en peligro al régimen, con lo que resulta la paradoja de que los primeros en sufrir terriblemente estas emisiones son justo sus propios dirigentes, que sin embargo se ven obligados a ocultar su terrible padecer en nombre del bienestar del Estado. Por cierto que, como era de esperarse, el terrestre es inmune a todo efecto de estas emisiones.

No hay espacio en este trabajo para referir en detalle todas las peripecias del protagonista, primero integrado al cuerpo mi-

litar de élite de los legionarios, más tarde enamorado de la dulce y bella hermana de uno de sus compañeros de tropa, luego proscrito, yendo a dar al medio de una guerra... pero baste saber que, cuando tras muchas vicisitudes, el generoso humano se suma a las filas de la resistencia local y aprovechando su inmunidad destruye la torre emisora principal en la capital, descubre que quien creía su peor enemigo, el Jefe de Seguridad, es en realidad ¡otro terrestre! y que las terribles torres eran un plan bien concebido para, a través de un sólido gobierno central, evitar grandes traumas en el desarrollo social al planeta. Giro dramático que tampoco es un *novum*, bien que sí deja claro que las cosas en este mundo, esta pequeña isla habitada, un planeta más en el cosmos, no eran tan simples como parecían, ni Maxim tan naufrago en un mundo desconocido a su gente como creyó al principio. De paso los Strugatsky retornan a la tesis de no intervención por ellos mismos enunciada en *¡Qué difícil es ser dios!* reevaluándola.

Asimismo vemos esta «única vuelta de tuerca» en una singular versión «dos en una» que casi parecen dos, en una tercera novela de los Strugatsky: *Cataclismo en Iris*.⁴³

En Iris, planeta polígono, se experimenta el Transporte Cero, un apasionante problema físico que divide a los científicos entre los teóricos, que se empeñan en seguir estudiando la teletransportación; y los que consideran mucho más fascinante la Ola, ondas de energía gemelas que como efecto colateral se extienden tras cada experimento desde los polos hasta los trópicos, arrasando todo lo vivo a su paso.

Este sería apenas el primer *novum* de cualquier novela de CF más convencional, pero aquí los hermanos Boris y Arkadi,

no contentos con tan original premisa, se empeñan en un auténtico *tour de force*: casi desde las primeras páginas se nos describen paso a paso las consecuencias de uno de estos experimentos... sólo que no uno de rutina, sino algo nuevo y catastrófico, porque las Olas gemelas que ha provocado son tan potentes que rebasan con gran impulso los cinturones de los trópicos, por lo visto decididas a encontrarse en el ecuador... lo que significará la muerte de todo humano, animal o vegetal que no abandone Iris antes del suceso.

He aquí la genialidad de los Strugatsky: en vez de mostrarnos primero el paraíso futurista y luego romperlo con el cataclismo, parten de la catástrofe misma para irnos describiendo un futuro ¿tras alcanzar el comunismo? que para nada es perfecto.

Rara avis en la CF socialista, se trata de una novela inequívocamente fatalista, pero a la vez llena de optimismo. El fin está cerca, parece que no hay nada que hacer: las naves espaciales en el cosmódromo local alcanzan apenas para evacuar a un puñado de niños, y otras no llegarán a tiempo; cavar un profundo refugio bajo tierra podrá salvaguardar los resultados de las investigaciones, pero no a los investigadores; unos temerarios logran pasar a salvo al otro lado de la ola en un batíscafo, pero por supuesto, tampoco es una ruta de escape masiva.

Y, sin embargo, no cunde el pánico, pocos buscan su salvación individual, la abrumadora mayoría sigue pensando dignamente en el bien colectivo. Lo inexorable del destino de millones de seres humanos, y a la vez su entereza ante la catástrofe terrible que ellos mismo han provocado, su estoica negativa a dejar de luchar y rendirse al terror y la autolástima se revelan aquí el verdadero *novum*, el contrafactual auténtico de la his-

toria, que sin duda alguna no habría jamás podido escribir un autor occidental⁴⁴... entre otras cosas porque, la experiencia lo demuestra, en la realidad muy raras veces grupos de hombres abocados a tal fin lo han afrontado con la casi estólica entereza y dignidad que aquí se describen.

Para terminar con la CF «made in URSS» tomaremos a la novela *Plutonio*,⁴⁵ de V. Obruchev. Ejemplo claro del *u-topos* o tierras fantásticas en nuestro propio planeta, narra cómo una expedición científica de la Rusia zarista se adentra en una zona aún inexplorada cerca del polo norte y desciende por el enorme cráter que allí encuentran al interior de la Tierra, verdadero mundo concéntrico alumbrado por un pequeño sol cautivo, Plutón, y que encuentran poblado de animales prehistóricos de diferentes períodos geológicos,⁴⁶ por cierto que en un orden y estricta separación de ecosistemas que daría envidia a cualquier museo.

Este es el único *novum*, que en verdad y según confiesa Obruchev en un epílogo, se trata apenas de una mínima coartada lógica, una excusa argumental⁴⁷ para lanzarse a describir la fauna y flora prehistóricas. Pero tras este contrafactual de apertura, sin duda magistralmente escrito, todo un golpe de *knockout!* Todos los sucesivos encuentros con bestias antediluvianas no son más que simples peripecias narrativas; ni siquiera la parte final del libro, que narra el descubrimiento de hombres primitivos, introduce ningún concepto nuevo.

Por el estilo ocurre en otra extraordinaria novela del polaco Lem, *Solaris*;⁴⁸ aquí el concepto mismo del planeta-océano viviente y de la solarística, la ciencia creada *ad hoc* por los humanos para desentrañar los misterios de tan exótico mundo, es

el gran *novum*. Y tan enorme que en verdad no hace falta otro: las especulaciones sobre la posible inteligencia de la entidad Solaris, sobre sus intentos de investigar a los humanos que a su vez lo investigan, creando seres neutrínicos extraídos de los recuerdos de los científicos que lo orbitan, la angustia y la locura de los hombres enfrentados a sus recuerdos y remordimientos encarnados, no son más que aristas de ese único contrafactual, de la gran pregunta, típica de la CF: ¿estamos de veras seguros de que seríamos capaces de reconocer a una inteligencia si es lo bastante diferente de la nuestra? Y, más aún ¿de que tal inteligencia nos reconocería a nosotros como tales?

Es una premisa de tal envergadura que, más que noquear, nos inmoviliza y estrangula en sus anillos de reflexiones y contrarreflexiones.

Analicemos entonces algunos ejemplos de «única vuelta de tuerca» en la CF occidental.

Tropas del espacio,⁴⁹ de Robert. A. Heinlein nos describe una Tierra del futuro en la que sólo quienes han prestado voluntariamente servicio en el Ejército tienen derecho a votar. Una democracia militarizada y hasta fascistoide, que se enfrenta a las Chinches o Bichos, una agresiva raza inteligente extraterrestre de insectoides coloniales con clara división en castas, que simplemente no entienden de tratados o coexistencia pacífica. Con ellos la lucha es a exterminio o muerte.⁵⁰ Es casi el mismo *novum* que ya planteara Wells en *La guerra de los mundos...* aunque aquí, auténtica *space opera*, los humanos están luchando fuera de su planeta para que la guerra no llegue a sus seres queridos.

En un teatro bélico de operaciones tan claramente definido, la novela narra las peripecias de Johnnie Rico, un recluta no muy avisado, pero decidido y con suerte, en las filas de la formidable e hipertecnológica Infantería Móvil. Libro trepidante, rico en peripecias, magistralmente escrito en primera persona, la novela no plantea sin embargo nuevos contrafactuals de CF. Por más que, en giros más o menos inesperados, el bisoño soldadito del inicio termine siendo todo un aguerrido Teniente y comandando nada menos que a su propio padre, que en los primeros capítulos se oponía a que ingresara en el Ejército, ni siquiera la acción final, en la que es capturada una Chinche o Bicho cerebro, introduce hechos realmente novedosos en la concepción de su universo.

Algo anterior cronológicamente al libro de Heinlein, la primera novela de Poul Anderson, *Guardianes del tiempo*⁵¹ también nos arroja prácticamente a la cara su contrafactual desde las primeras páginas: los viajes en el tiempo son posibles, y una organización semipolicial, los Guardianes,⁵² para la que se recluta personal de todas las épocas, vigila que no se produzcan alteraciones en la corriente temporal, supervisados por los poderosísimos Danelianos, que son supuestamente hombres o más que hombres descendientes de ellos, sólo que en un lejanísimo futuro.

Pasada la sorpresa inicial de esta fascinante posibilidad, las cuatro narraciones del *fixup* se limitan a explorar distintas posibilidades, desde las paradojas hasta las ucronías o historias paralelas. Pero pese a estar atractivamente concebida, las abundantes peripecias de su protagonista sólo tienen interés argumental, no de *novum* de CF.

Finalmente, encontramos también una única «vuelta de tuerca» en la interesantísima novela *Antihielo*,⁵³ del británico Stephen Baxter.

Se trata de un libro curioso, revisitación y homenaje del «romance científico» decimononónico al estilo «verneano».⁵⁴ Una novela clásica, a la vez ucronía y *steampunk*, donde domina Inglaterra y la tecnología es básicamente la del vapor de la época victoriana... sólo que aquí ha experimentado un tremendo salto hacia adelante, por obra y gracia del descubrimiento de un material fantástico, verdadero paradigma del *unobtainum* tan frecuente en las primeras etapas del género: el antihielo, sustancia llegada por azar en un meteorito a la Tierra en cantidades muy limitadas, pero de la que puede extraerse tal cantidad de energía (por lo visto, se trata nada menos que de jantimateria!) que deja a la nuclear casi en ridículo... y sin radiaciones residuales peligrosas, además.

Baxter se concentra en trazarnos en unos cuantos vigorosos plumazos el panorama político social de esta historia alternativa donde los ingleses ganaron la guerra de Crimea con un solo y terrible proyectil de antihielo que destruyó todas las posiciones rusas de Sebastopol, y en 1870 han construido un «cruceiro terrestre», especie de gigantesco tanque de guerra, aunque fuese concebido originalmente con propósitos pacíficos... e incluso viajan a la Luna. Y en describirnos al «genio del antihielo», el científico-empresario sir Josiah Traveller, verdadero carácter verneano, un hombre excepcional en cerebro y decisión, al estilo del capitán Nemo, de Robur el Conquistador y tantos otros héroes del visionario de Nantes... al que es un homenaje aún

más explícito el confuso, temerario patriotismo de los franceses que aparecen en la novela

Pero, por atractiva que sea la prosa de Baxter e ingeniosas las peripecias que hace atravesar a sus bien diseñados personajes, lo cierto es que, tras la llamativa concepción de este mundo, no hay ningún otro *novum* auténticamente de CF. Por más que sir Josiah, en un rapto de conciencia humana y remordimiento, llegue a pensar en que el antihielo ha causado más problemas a la humanidad que todo el bien que le reportara,⁵⁵ el libro entero se basa en la única premisa del «¿qué pasaría (o hubiera pasado) si...?»

De este modo, tras haber analizado argumentalmente en detalle este extenso ¡tal vez demasiado! repertorio de novelas de autores socialistas y occidentales del género, consideramos confirmada la premisa inicial: bien que, en efecto, a menudo la trama en las historias de CF sufre dos cambios principales en el llamado «nivel de realidad», esta es sólo una de las alternativas posibles. Uno, dos, tres... muchos, lo que resulta de veras indiscutible es que sin esta clase de cambios, no sería CF.

7 de marzo de 2012

Notas

¹ Letras Cubanadas, 2011; un estudio sobre la CF y sus convenciones, actualizado, profundo y valiosísimo, sobre todo para el lector cubano, que tan poca (o más bien ninguna) bibliografía teórica de este tipo tenía hasta ahora a su alcance.

² O «universo contrafactual», para utilizar su terminología.

- ³ Ejemplos: fisión nuclear finalmente eficaz o rentable como método de obtención de energía; creciente superpoblación; carrera espacial más masiva y otros similares. Perfeccionamientos futuros de tecnologías hoy ya existentes o al menos predecibles en un desarrollo lineal consecuente, en pocas palabras.
- ⁴ Ejemplos: la llegada a la famosa Singularidad Tecnológica de la que hablaba ya en 1993 Vernor Vinge; la aparición de la Inteligencia Artificial. O el contacto con otra raza inteligente extraterrestre; o el descubrimiento de otras dimensiones o de un método para viajar en el tiempo. Es decir, acontecimientos absolutamente inesperados, aunque puedan sin embargo ser concebidos a golpe de pura y audaz especulación.
- ⁵ Isaac Asimov, *Sobre la ciencia ficción*, Editorial Sudamericana, 1999 (traducción de Salvador Ledesma) El libro se ha vendido en cuc en nuestro país. Se trata de una recopilación de artículos sobre el género, en general de bajo nivel teórico, aunque con algunas ideas interesantes.
- ⁶ Otra expresión del llamado «espíritu de ghetto» típico de la mayoría del *fandom* del género: «somos demasiado buenos para que nos acepten esos aburridos mediocres de las masas...» Para más pormenores sobre esta situación, véase el artículo «Entre feedback y slipstream: el ghetto de la ciencia ficción» del autor de este trabajo, publicado en las revistas *Extramuros*, *El cuentero* y en *La quinta dimensión de la literatura*, Letras Cubanias, 2012, pp. 9-17.
- ⁷ Claro que, en rigor, pudiera cuestionarse incluso hasta qué punto es «realmente real» (y valga la redundancia) el mundo «convencional» descrito por la narrativa realista. Poniéndonos algo solipsistas: ¿qué es la realidad, qué el mundo? Pero tales consideraciones resultan ya más bien metafísicas, y trascienden por tanto ampliamente el campo de análisis de este trabajo. Mejor dejárselas a los filósofos, entonces.
- ⁸ Ya han dejado en claro los teóricos que la literatura de ficción debe ser verosímil. Que sea veraz o testimonial es un aspecto puramente extraliterario: un valor agregado, en el mejor de los casos.

- ⁹ Y es fácil darse cuenta de cómo funciona: si ya se ha leído mucha CF cuesta menos esfuerzo mental aceptar sus convenciones y «dejarse llevar por la ilusión»... al menos si el autor ha hecho bien su trabajo. Que no siempre es el caso, por desgracia
- ¹⁰ Para seguir ciñéndonos al vocabulario de Acosta: un giro no sólo dramático, sino también en la concepción misma del mundo o *Weltanschäung*, como dirían los filósofos alemanes serios.
- ¹¹ Publicada en nuestro país al final de la antología homónima (con traducción de Z. Borisova) de la Colección *Dragón*, por la editorial Arte y Literatura en 1985.
- ¹² Sí, ser dios es difícil, ya lo habían dicho años antes los hermanos Strugatsky... pero tampoco es cosa sencilla no parecerlo cuando se tienen poderes tecnológicos equivalentes a los divinos, o que los superan de plano; como decía Arthur C. Clarke, una tecnología suficientemente desarrollada puede resultar indistinguible de la magia.
- ¹³ ¡Tenían que ser reptiles!
- ¹⁴ Edición cubana de Arte y Literatura, 1985, traducido por Anna Strzelczyk.
- ¹⁵ Por lo visto, los autores polacos disponían de mayor libertad creativa que los rusos, aunque los Strugatsky se las arreglaron varias veces para burlar astutamente la férrea censura soviética.
- ¹⁶ Nótese lo marcial-agresivo de sus nombres.
- ¹⁷ Publicada en español a finales de los 80 en la Colección Nova de Ediciones B, Grupo Editorial Z, España. La novela luego tendría otras tres secuelas, en realidad un único y extensísimo libro publicado en tres partes por motivos editoriales, pero ya sin el deslumbrante interés de la primera entrega: apenas más de lo mismo, sin nuevos giros contrafetales que valga la pena mencionar.
- ¹⁸ Aunque en verdad, pocos se sorprendan con este *novum*: resulta en extremo difícil para la CF tejer historias sin relación alguna con el marco

habitual de referencia actual: humanos-la Tierra (ni siquiera Isaac Asimov lo logra: la segunda parte de la que probablemente sea su mejor novela, *Los propios dioses*, aunque completamente alienígena, sólo funciona cuando se contrasta con la primera y tercera del libro, que transcurren en la Tierra y la Luna, respectivamente, y entre humanos). Los ejemplos «puros» de mundos completamente desligados del «realista» humanos-aquí-y-ahora (o de sus evoluciones posibles en el tiempo: humanos-en-alguna-parte-en-algún-tiempo, ya sea futuro o pasado) escasean bastante en el género, mientras que en la fantasía pura, por cierto, no tanto.

- ¹⁹ Lamentablemente, ninguna de las dos publicada aún en Cuba, ni con versión fílmica conocida.
- ²⁰ Originalmente titulada *Las estrellas mi destino* (*Stars my Destination*), aunque ediciones posteriores privilegiaron la culta referencia al célebre poema homónimo del pintor y escritor místico inglés William Blake. Es un libro popular, sin duda; hay por lo menos cuatro ediciones en español: una de Ediciones Dronte, la editorial de la revista ibérica *Nueva Dimensión*, con el título original; otra en la colección *Superficción* de la editorial *Martínez-Roca* y la última en la Biblioteca de Ciencia Ficción de Ediciones Orbis (estas dos ya como *Tigre, tigre!*) amén de otra más reciente con el título original en Gigamesh, todas la misma traducción de Sebastián Martínez.
- ²¹ Bien que con un claro límite. Es imposible teleportarse entre diferentes cuerpos celestes, aunque estén tan cercanos como la Tierra y su Luna, detalle de suma importancia en la trama y su tratamiento (entre otras cosas, le da ribetes de *space opera*, con combates entre naves y otras acciones espaciales, de las que *El hombre demolido* carecía) y que será también trascendental en su grandilocuente desenlace.
- ²² Habilidades, dice el mismo Bester, adquiridas durante sus años de trabajo como guionista para TV.
- ²³ Hay una edición cubana de Arte y Literatura, colección Dragón, de finales de los 60, con reedición en los 80. Por largos años fue la única novela

de Wells conocida en nuestro país.

- ²⁴ El cazador cazado, un recurso argumental luego muy utilizado en el género... y no sólo.
- ²⁵ Primera parte de lo que luego sería una saga de seis libros, de calidad variable pero siempre interesantes, interrumpida por la muerte de su autor, aunque su hijo Brian ha escrito, junto con Kevin Arnold, dos trilogías de precuelas más bien desangeladas: *Casa Atreides*, *Casa Harkonnen* y *Casa Corrino* (algunos de estos disponibles en Cuba en los últimos años en las librerías... en cuc, por desgracia); y *The Butlerian Jihad*, *The Machine Crusade* y *The Battle of Corinn*, antes de cumplir su palabra y continuar la historia donde el sexto volumen, *Casa Capitular: Dune* la había dejado. Los libros de la serie original, popularísimos y con múltiples ediciones en español, son sin embargo, salvo raras excepciones, por completo desconocidos del lector cubano. Aunque gracias al filme de David Lynch en los 80 y a la serie televisiva de ya hace casi una década con William Hurt, al menos el argumento y los personajes de la saga de Herbert les son más o menos familiares al gran público nacional.
- ²⁶ Ciento que no hay computadoras, por la Jihad Butleriana que prohibió la construcción y/o posesión de máquinas pensantes tras una feroz guerra que vencieron los humanos contra las IAs... pero hay Mentats, virtuales computadoras humanas, que casi es lo mismo.
- ²⁷ Ya que el quinto y sexto libro, *Herejes de Dune* y *Casa Capitular: Dune* constituyen en realidad los comienzos de otra serie que por desgracia Herbert dejó incompleta con su fallecimiento.
- ²⁸ Como las tres secuelas de *El orgullo de Chanur*, ya citadas arriba. Y otras tantas sagas de a tres-por-kilo de las que mejor ni hablar.
- ²⁹ Latinazgo nuestro y no de Herbert, pero etimológicamente y socialmente correcto: si hay *Pax Románica*, *Pax Vérmica* podría muy bien denominar a los 50 siglos de calma impuestos por el gobierno del Gusano (*Vermis*)
- ³⁰ Formada por cuatro libros (nuevamente, en realidad dos muy extensos divididos por motivos editoriales): *Hiperyon* y *La caída de Hiperyon*; y

Endymion y *El ascenso de Endymion*, respectivamente. En español son conocidos por las varias ediciones ibéricas de la colección Nova, todas con prólogo de Miquel Barceló y traducción de Carlos Gardini. Nuevamente, otra saga cardinal del género a la que la abrumadora mayoría de los lectores cubanos permanece ajena, quizás también porque de ella ni siquiera se han hecho versiones filmicas o televisivas hasta hoy... y dado lo monumental del texto, también parece difícil que las haya a corto plazo.

- ³¹ Ante el cual han inclusive fracasado esos profesionales de la concisión que redactan las notas de contracubierta.
- ³² El título (lo mismo que *Endymion*) viene de dos poemas mitológicos sobre la caída de los titanes en su guerra con los dioses, de la autoría del británico John Keats (1795-1821), quien es mucho más conocido por su breve “Oda sobre una urna griega”... y que también aparece (al menos un cíbrido o recreación cibernetica suya) en la saga como personaje fundamental.
- ³³ Una estructura, confiesa Simmons, elegida para atrapar la atención del lector, y tomada del clásico medieval *Cuentos de Canterbury*, del también británico Geoffrey Chaucer (1340-1400), un extensísimo poema sobre varios peregrinos que se dirigen al santuario inglés, cada uno refiriendo su vida y obras durante el largo trayecto.
- ³⁴ Tampoco publicado en Cuba. La versión al español más conocida es la ibérica de la Biblioteca de Ciencia Ficción de Ediciones Orbis, con traducción de Fritz Sengespeck.
- ³⁵ ¿Tal vez una broma del Buen Doctor con el nombre de su eterno colega y rival Harlan Ellison?
- ³⁶ Y tanto, que sus secuelas se extienden hasta bastante después de cerrar el libro; Asimov, que muy tarde en su vida unificó todos sus cuentos y novelas sobre Robots, Imperio y Fundaciones en un solo universo coherente, ha llegado a decir que *El fin de la Eternidad* sería lo que habría pasado si todo lo demás nunca hubiese ocurrido ¡una realidad alternativa!

- ³⁷ Versión al español de Antonio Molina García para la Editorial Mir, 1970.
- ³⁸ Nótese como partiendo de premisas muy similares, la antes citada, aunque cronológicamente posterior, *El planeta encantado* justificaba un proceder por completo opuesto: entusiasta, solidaria y... algo irreflexiva injerencia «benévolas».
- ³⁹ Con un innegable y delicioso saborcito a Europa del Noreste: Letonia, Lituania o Estonia, tal vez Polonia.
- ⁴⁰ La comparación con *El planeta encantado* de Valentínov se impone de nuevo.
- ⁴¹ Bien que apareció como historieta en sucesivos números de la llorada revista soviética *Sputnik*, a finales de los años 80... En cuanto al autor de este trabajo, leyó la novela en la edición italiana de la colección *Urania*, en el 2002.
- ⁴² Es curioso cómo los Strugatsky rara vez hicieron aparecer «en primer plano» a entidades inteligentes extraterrestres que no tuvieran forma humana en sus obras. En una entrevista confesaron que preferían no adentrarse en las complejidades de un pensamiento y modo de actuar realmente alienígena. Al máximo, como en las novelas *El Pequeño* (tampoco publicada en Cuba) y *Picnic en los suburbios* (en Cuba publicada por Sed de Belleza, 2010, traducción de Pilar Sa), en la que se inspiró Andrei Tarkovski para su magnífico filme *Stalker*, se insinúa su existencia a través de sus acciones en un discreto fondo.
- ⁴³ Versión al español de Antonio Molina García para la Editorial Mir, 1973.
- ⁴⁴ Una clara alegoría del disciplinado (o, desde otro punto de vista, casi borreguil) espíritu de sacrificio patriótico típico del pueblo soviético, que le permitió detener en la Gran Guerra Patria a las hordas fascistas sin flaquear, pese al altísimo precio en vidas humanas pagado por tal intransigencia. No en balde esta ha sido históricamente la novela de los Strugatsky más popular y vendida dentro de su país, con tiradas millonarias. Se dice incluso que era la obra de CF favorita de Jruschev y de Brezhnev... tal vez porque ambos Secretarios Generales del PCUS nunca

sospecharon lo que hoy ya es evidente: que también se trataba de una metáfora sobre el terrible holocausto en que el errático, cruel mando de su antecesor Stalin y su horda de fanáticos comisarios políticos había sumido a la URSS, como si de una calamidad natural se tratase. Y eso que el paralelismo resultaba bastante transparente: Iris era Rusia; la Ola, el experimento de Transporte Cero, la construcción del Socialismo; la Ola las terribles purgas y los campos de trabajo stalinistas en Siberia...

- ⁴⁵ En nuestro país circularon al menos dos ediciones: una soviética, de Progreso, y otra cubana, de Gente Nueva (colección Suspensión) ambas a mediados de los 70.
- ⁴⁶ La novela es obvia deudora de *El mundo perdido* de Arthur Conan Doyle, por su fauna prehistórica superviviente, y del ciclo de *Pellucidar* de Edgar Rice Burroughs, por el mundo subterráneo y la Tierra hueca que describe (aunque *The Life and Adventures of Peter Wilkins* de Robert Paltock utilizaba este antiguo concepto místico-contrafactual mucho antes, en 1751 y luego S. Fowler Wright y otros volvieron a recurrir al expediente). También de *Viaje al centro de la Tierra* de Jules Verne (mundo subterráneo y animales prehistóricos, aunque no tan numerosos ni tan bien descritos como en las obras de Obruchev y Conan Doyle). ¿Tal vez la manía ruso-soviética de reescribir los clásicos a su estilo que hizo a Alexei Tolstoi recontar el *Pinocho* de Carlos Collodi como *Buratino*?
- ⁴⁷ Hay que creerle, pues en el momento de ser escrita la novela sólo los más fervorosos ingenuos misticoides (como algunos líderes nazis) podían aún creer absurdos trasnochados como el de la Tierra Hueca.
- ⁴⁸ No publicada en Cuba. Existen varias ediciones en español, siendo la más famosa la de Minotauro de los años 70.
- ⁴⁹ *Starship Troopers* en el original inglés. Ediciones en español en Orbis y Super-Ficción de Martínez Roca, entre otras. En la colección Nova de Ediciones B ha aparecido también como *Las brigadas del espacio*. Es probablemente la obra más reeditada del siempre popular Heinlein. Hay un film de Paul Verhoeven de 1995 y una serie de animación 3D inmediatamente posterior. Es la última de sus doce novelas para adolescentes de

los años 50, y dice la leyenda que fue escrita por encargo expreso del Departamento de Propaganda del U.S. Marine Corps... y por tanto no debe sorprender que sea responsable en buena medida de las muchas acusaciones de derechista, militarista y hasta fascista que históricamente ha afrontado su autor, al que por otro lado nadie pudo nunca acusar de procomunista. Las Chinches son los rojos, más claro ni el agua.

- ⁵⁰ Aunque por momentos se insinúa que al menos otra raza, los Huesudos, podría estar dudando entre aliarse con las Chinches o con los humanos; ligera incongruencia que en la serie animada es brillantemente resuelta: los huesudos que luchan contra los hombres son sólo esclavos mentalmente controlados por una casta parásita de las chinches, y al ser liberados se vuelven sus peores enemigos.
- ⁵¹ Inédita en Cuba, hay ediciones españolas en Nebulae y Orbis (esta con traducción de Manuel de la Escalera) y en fecha relativamente reciente Nova publicó las cuatro narraciones originales que forman el libro, más otras dos nuevas, bajo el título *La patrulla del tiempo*.
- ⁵² Esta novela, por cierto, apareció en la misma época que la asimoviana *El fin de la Eternidad*. Y aunque más amena y sin duda más imaginativa en los detalles, su concepción es ligeramente más pobre que la de aquella.
- ⁵³ Publicada en español en la Colección Nova de Ediciones B en 1998, con traducción de Pedro Jorge Romero.
- ⁵⁴ Ya antes, en otro libro, *Las naves del tiempo*, Baxter había rendido similar homenaje a su compatriota Wells y su inmortal *La máquina del tiempo*.
- ⁵⁵ Muy al estilo de Robert Oppenheimer, uno de los líderes del Proyecto Manhattan de la bomba atómica norteamericana, por cierto.

Yoss. Licenciado en Biología. Narrador y crítico. Su obra —que abarca por igual la CF, la fantasía y el realismo— ha obtenido diferentes premios y menciones, tanto en Cuba (David 1988 de CF; Revolución y

Cultura 1993; Ernest Hemingway 1993; Los Pinos Nuevos 1995; Luis Rogelio Nogueras de CF 1998 y Calendario de CF 2004) como en el extranjero (Universidad Carlos III de CF, España 2002; Mención UPC de novela corta de CF, España, 2003, Domingo Santos de cuento de CF, 2005 y UPC de CF, 2010). Ha publicado *Timshel* (1989); *W* (1997); *I sette peccati nazionali (cubani)* (1999); *Los pecios y los náufragos* (2000); *Se alquila un planeta (fixup,* 2001); *El encanto de fin de siglo* (2001); *Al final de la senda* (2003); *Precio justo* (2006) y *Pluma de león* (2007) y *Condonautas* (2013). Tuvo a su cargo la antología histórica de la CF cubana *Crónicas del mañana* (2008) y en 2012 apareció su libro de crítica y ensayo *La quinta dimensión de la literatura*.

NARRADOR HUMANO Y NARRADOR ALIEN EN LA LITERATURA DE CIENCIA FICCIÓN*

ERICK J. MOTA

El calamar sobre el mantel

Según Antón Chéjov, uno de los grandes del cuento moderno, si se coloca una pistola sobre el mantel esa pistola debe usarse en el cuento. Este sencillo consejo nos da un excelente consejo sobre la economía de recursos imprescindible en el cuento.

En los consejos de Bruce Sterling, uno de los maestros de la literatura cyberpunk, en la ciencia ficción no puede emplearse este consejo de Chejov debido a que el extrañamiento de la literatura de ciencia ficción nos obliga a poner un calamar sobre el mantel en lugar de una pistola:

Calamar en el mantel: Chéjov dijo que si había dos pistolas de duelo sobre el mantel en el primer acto, debían ser dis-

* Publicado en *Korad*, no. 4, abril-junio 2011, pp. 44-50.

paradas en el tercero. En otras palabras, un elemento de la trama debe ser llamado a escena en el momento adecuado y con el correspondiente énfasis dramático. No obstante, en las tramas de CF los objetos o sucesos que disparan la historia son a veces tan abrumadores que provocan el colapso de las estructuras de argumento convencionales. Es difícil dramatizar adecuadamente, digamos, los efectos domésticos de un detalle en la cuenta bancaria de papá, mientras un kraken gigante se ocupa de terraformar la ciudad con sus contorsiones. Este desequilibrio entre las normas dramáticas convencionales y las temáticas extremas, grotescas o visionarias de la CF, se conoce como «calamar en el mantel».¹

Este consejo de Sterling encierra un peligro en sí mismo. El exceso de calamares sobre el mantel puede tentarnos de crear un cuento muy llamativo y original pero donde no pase nada. O simplemente pase muy poco en medio de una trama lineal llena de lugares comunes y con personajes planos. Semejante error conlleva a que muchos críticos cataloguen el género como de evasión, subliteratura y demás.

También suele suceder que usemos el calamar, pero para que el lector entienda lo que sucede debemos emplear varios párrafos explicando lo que es el calamar o como se usa para así usarlo al final. Este otro error, común en los escritores noveles y de muy buena formación científica, lleva a otra serie de epítetos que degradan al género.

¿Qué debemos hacer entonces? ¿No poner el calamar? ¿Poner una pistola de duelo en una historia del año 3000? Por

supuesto que no. Basta con establecer claramente el nivel de realidad del narrador. Dejar claro un punto de vista diferente de ver las cosas. Entonces, para el narrador, que no está familiarizado con el punto de vista humano, una pistola será una pistola no importa si dispara láser o es una tecnología biológica que lo hace lucir como un calamar. Para un narrador identificado con un nivel de realidad ajeno al lector, una pistola será una pistola y esta al final será usada. El cómo luce, funciona o se dispara es algo que el narrador deberá aclarar de una manera indirecta como aconsejaba Robert A. Heinlein, uno de los escritores de ciencia ficción de la Edad de Oro del género en Norteamérica:

Sólo mencionar, como de pasada, que «la puerta se dilató», ha de bastar a un lector avisado para reconocer que se trata de un mundo distinto al habitual donde las puertas se abren o cierran pero, al menos hasta ahora, nunca se dilatan. Ésa, la solución de Heinlein, será siempre preferible a una torpe exposición didáctica tan habitual en autores de escasos vuelos que suelen recurrir a aquello tan manido de: «En el mundo XXX, la tecnología había avanzado tanto que las puertas se abrían dilatándose.»²

El nivel de realidad

Pero antes de continuar con el narrador hablemos un poco del nivel de realidad. El nivel de realidad es el consenso de lo que los personajes consideran real dentro de la narración. El lector deberá aceptar este nivel de realidad para continuar leyendo.

Si bien una obra literaria puede tener mudas de este nivel de realidad (de la realidad real a la fantástica y demás) es común en la ciencia ficción y la fantasía mantener desde el comienzo un nivel de realidad que difiere considerablemente del real.

La ciencia ficción posee su propio nivel de realidad diferente de la fantasía o el realismo mágico. Generalmente la ciencia ficción recrea fenómenos, tecnologías, razas y culturas diferentes de las reales, pero enmarcadas en un universo cuyas leyes fundamentales (física, química, biología) coinciden con las del universo real. Estamos hablando entonces de un nivel de realidad que posee un anclaje con el nivel de la realidad real (la que percibe el lector), las leyes de las ciencias duras, naturales y sociales no son alteradas nunca. Los sucesos fantásticos, exagerados y no-reales, están sustentados en la extrapolación de principios reales de nuestro universo. De ahí que no existan los poderes mágicos en la ciencia ficción tal y como sucede en la fantasía, la fantasía heroica o los cuentos de hadas.

En el caso de la fantasía heroica posee un nivel de realidad no-real diferente a la ciencia ficción. Desde un principio, en la narración queda claro que la trama se desenvuelve en un mundo fantástico donde las leyes elementales de la naturaleza, la cosmogonía y la cosmología son diferentes. Un buen ejemplo nos lo da Robert E. Howard en su novela *Conan*:

Sabed, oh príncipe, que en los años que siguieron al hundimiento de Atlantis y de las radiantes ciudades en las profundas aguas del océano, hasta el apogeo de los Hijos de Aryas, hubo una era inconcebible en la que los rutilantes y poderosos reinos se extendían por el mundo como

mantos azules bajo las estrellas: Nemedia; Ofir, Brithunio; Hiperbórea; Zamora con sus mujeres de oscuros cabellos y sus torres llenas de hechizo y misterio; Zíngara y sus caballeros; Koth, que lindaba con las tierras pastoriles de Shem; Estigia con sus tumbas protegidas por las sombras, e Hirkania, cuyos jefes vestían seda y oro. Pero el reino más arrogante del mundo era Aquilonia, que imperaba sobre los demás en el adormilado occidente. Aquí llegó Conan el Cimmerio, de cabellos negros y mirada hosca, con la espada en la mano. Ladrón, vagabundo, asesino implacable, con una melancolía abismal y una exultante alegría para pisotear los enjoyados tronos de la Tierra con sus toscas sandalias.

Generalmente el nivel de realidad en las historias de espada y hechicería no cambia. Cosa semejante a lo que sucede en la ciencia ficción. El nivel de extrañamiento está dado desde el comienzo y no se precisa de mudas del nivel de realidad.

Suele suceder que en algunas historias de fantasía pura (*La historia sin fin* o *Harry Potter* por ejemplo) y en otras de fantasía heroica (*El tapiz de Fionabar*) la historia comience en la realidad real de nuestro tiempo, los protagonistas sean personas que comparten la realidad real del lector y, a causa de un suceso extraordinario (la lectura de un libro fabuloso, recibir una carta de aceptación en una escuela de magia o la aparición de un misterioso mago), cambia el nivel de realidad a una realidad fantástica no-real. Esta muda solo sucede al principio de la historia y no vuelve a ocurrir otra muda a la inversa (de la realidad fantástica a la realidad real). Cuando esto sucede generalmente el prota-

gonista se despierta, sale de un ensueño, cierra un libro, apaga un televisor o se quita un equipo de realidad virtual. Este tipo de transición del nivel de realidad está prohibido en la fantasía pues devalúa la historia y sugiere falta de creatividad por parte del autor a la hora de ponerle un final a su narración.

Algo un tanto diferente sucede con la literatura fantástica tradicional. En este caso las mudas son necesarias y poseen su propia dinámica. En las historias fantásticas el comienzo es casi obligatorio en la realidad real. Luego a media narración aparece un detalle fantástico que transforma la trama con la violencia de un piñazo. Luego puede realizarse una transición inversa (volver a la realidad real), pero esta vez quedan evidencias, o al menos la duda, de la existencia «verdadera» de esa otra realidad. Ejemplos en Borges y el fantástico tradicional latinoamericano.

El extrañamiento y el anclaje del lector a la realidad real

En las historias de fantasía y ciencia ficción los detalles ajenos a la realidad real comienzan casi desde el comienzo. Esto provoca un estado de ánimo en el lector conocido como extrañamiento.

En la semana que precedió a la partida hacia Arrakis; cuando el frenesí de los últimos preparativos había alcanzado un nivel casi insoportable, una vieja mujer acudió a visitar a la madre del muchacho, Paul.

Era una suave noche en Castel Caladan, y las antiguas piedras que habían sido el hogar de los Atreides durante vein-

tisiete generaciones estaban impregnadas de aquel húmedo frescor que presagiaba un cambio de tiempo.

La vieja mujer fue introducida por una puerta secreta y conducida a través del abovedado pasadizo hasta la habitación de Paul, donde pudo observarlo un instante mientras yacía en su lecho.

A la débil luz de una lámpara a suspensor que flotaba cerca del suelo, Paul, medio dormido, distinguía apenas la volvoluminosa silueta inmóvil en el umbral, y la de su madre, un paso más atrás. La vieja mujer era como la sombra de una bruja... con sus cabellos como tela de araña enmarañados alrededor de sus oscuras facciones y sus ojos brillando como piedras preciosas.

Así empieza la novela *Dune* de Frank Herbert. El lector queda impresionado con la terminología, los conceptos nuevos o los simples cambios a la realidad que conoce. Preguntas como ¿dónde queda Castel Caladan o Arrakis? ¿Qué es un suspensor? Despiertan el interés del lector por seguir leyendo y entender por si mismo.

Los problemas surgen cuando los conceptos diferentes y/o novedosos son demasiados. En tal caso el extrañamiento deja de ser agradable para volverse desconcertante. Generalmente, cuando en un párrafo aparecen más de cinco conceptos novedosos el lector comienza a preocuparse. El otro problema consiste en que la atención del lector debe ir en la trama, en la acción de los personajes y no en los detalles que marcan el nivel de realidad irreal y refuerzan el extrañamiento.

El narrador tradicional

El narrador es un personaje más en la historia que puede estar comprometido o no con la trama. Generalmente puede ser omnisciente (en tercera persona), un personaje ajeno e imparcial que se limita a narrar la trama sin comprometerse u opinar. Cuando el narrador omnisciente da su opinión personal es un error conocido en la jerga de los escritores como «oreja peluda» y es una intromisión imperdonable del autor en la obra.

Cuando se emplea la primera persona se conoce como «narrador personaje» y se trata de un narrador comprometido con la historia.

También se emplea la segunda persona que es conocida como narrador ambiguo y lo mismo se puede tratar de la conciencia de un narrador personaje que un omnisciente autoritario que le habla al lector.

En la ficción tradicional, entiéndase la literatura de ficción no-fantástica que se desarrolla en la mayoría de los casos en un nivel de realidad real, el narrador (personaje u omnisciente) se asume como un ser humano, la mayoría de las veces normal, que nació en un lugar determinado de nuestro mundo conocido. La ciencia-ficción, así como la fantasía pura y la fantasía heroica, explotan ambientes ajenos a nuestra realidad. De esta manera un narrador no tiene necesariamente que ser humano, haber nacido en nuestro mundo o estar familiarizado con la misma lógica, ética o moral del lector.

Así las cosas, el narrador no siempre es un narrador ordinario como sucede en el resto de la ficción. Este tipo particular de

narrador que está familiarizado con el nivel de la realidad fantástica de la narración es el narrador alienígena.

Eso no quiere decir que el narrador en la ciencia ficción, la fantasía o el fantástico deba ser siempre alienígena. Existen casos de narradores humanos. Este fragmento tomado de la novela *El Señor de los Anillos* de J. R. R. Tolkien posee un narrador omnisciente humano:

Los Hobbits son un pueblo sencillo, más numeroso en tiempos remotos que en la actualidad. Amaban la paz, la tranquilidad y el cultivo de la buena tierra, y no había para ellos paraje mejor que un campo bien aprovechado y bien ordenado. No entienden ni entendían ni gustan de maquinarias más complicadas que una fragua, un molino de agua o un telar de mano, aunque fueron muy hábiles con toda clase de herramientas. En otros tiempos desconfiaban en general de la Gente Grande, como nos llaman y ahora nos eluden con terror y es difícil encontrarlos. Tienen el oído agudo y la mirada penetrante, y aunque engordan fácilmente, y nunca se apresuran si no es necesario, se mueven con agilidad y destreza. Dominaron desde un principio el arte de desaparecer rápido y en silencio, cuando la Gente Grande con la que no querían tropezar se les acercaba casualmente, y han desarrollado este arte al punto que a los Hombres puede parecerles verdadera magia.

Aquí podemos ver que el narrador omnisciente está describiendo una raza ajena al género humano, los hobbits, y el narrador establece una distancia con ellos cuando dice: «En otros

tiempos desconfiaban en general de la Gente Grande, como nos llaman», o cuando expresa que «han desarrollado este arte al punto que a los Hombres puede parecerles verdadera magia». El narrador se mantiene omnisciente y alejado de la historia pero aclara que él (el narrador) es un ser humano que está hablando de ellos (los hobbits). Este caso particular de omnisciencia que tiene que especificar su naturaleza es casi exclusivo del fantástico, pues en los relatos de ficción todos los personajes son humanos y no es necesario.

Veamos otro caso pero con el nivel de realidad de la ciencia ficción. Se trata del cuento «El caso lince» tomado de la selección de cuentos de José Miguel Sánchez (Yoss).

Lynx siempre despreció mi ciencia. Se empeñaba en considerar a Lodo igual que la Tierra, y de ahí gran parte de sus descalabros. Este planeta no sirve para la guerra; es el agujero más asqueroso de toda la galaxia.

Aquí no cabe duda que todos los personajes son humanos pero el lugar no es la Tierra, es un planeta llamado Lodo, por tanto el narrador-personaje se identifica a sí mismo como terrícola. En este caso el narrador-personaje tradicional alcanza otra dimensión. Se convierte en un narrador-personaje terrícola.

El narrador-alienígena

Alienígena significa relativo a *alien*, una palabra poco usada que proviene, a su vez, del latín *alienus*, ajeno. Se entiende por *alien* aquello ajeno a nosotros. La palabra se usa en la actualidad de dos formas. En las películas de ciencia ficción, el *alien* es un

monstruo de aspecto no-humanoide, un ser vivo con metabolismo totalmente diferente a las formas conocidas de vida; un depredador perteneciente a un ecosistema jamás estudiado. Esto se resume en una palabra: *alien*, ajeno, totalmente extraño a nosotros los humanos de la Tierra. De acuerdo a esta acepción de la palabra, *alien* significa ser no-humano ajeno a nuestra lógica, especie de cosa viva que no responde a patrones humanos.

Pero existe otra acepción para *alien*. También se les llama así a los inmigrantes. Esto no significa que los espaldas mojadas que llegan a Estados Unidos se reproduzcan por huevos y tengan ácido en lugar de sangre. Este es un término para nombrar a otro ser humano, pero que habla un idioma diferente y ajeno, posee una crianza acorde a patrones culturales diferentes (y ajenos) a los nacidos en el país, y en la mayoría de los casos también profesa una religión distinta a la prevaleciente en el país. En este caso un alien es aquel humano que proviene de otra parte, de otro lugar, cosa que lo convierte en ajeno a los nacidos allí.

Así pues, el narrador puede estar identificado con dos puntos de vista diferentes. El humano, que es el punto de vista del lector, que va descubriendo poco a poco los conceptos que causan el extrañamiento en el lector. En casos de narrador personaje el protagonista incluso se asombra o se cuestiona igual que si fuera el lector. Tal es el caso de *Harry Potter y la piedra filosofal* de J. K. Rowling.

El ladrillo que había tocado se estremeció, se retorció y en el medio apareció un pequeño agujero, que se hizo cada vez más ancho. Un segundo más tarde estaban contemplando un pasaje abovedado lo bastante grande hasta

para Hagrid, un paso que llevaba a una calle con adoquines, que serpenteaba hasta quedar fuera de la vista.

—Bienvenido —dijo Hagrid— al callejón Diagon.

Sonrió ante el asombro de Harry. Entraron en el pasaje. Harry miró rápidamente por encima de su hombro y vio que la pared volvía a cerrarse.

Cuando Harry Potter entra al mundo de los magos su extrañamiento es comparable con el del lector. De esa manera los detalles que refuerzan el nivel de realidad fantástica lo sorprenden igual que al lector.

El otro punto de vista con el que el narrador puede identificarse es el punto de vista ajeno al lector, esto es, el punto de vista *alien*. Como ya sabemos existen dos tipos diferentes de *alien*. El que difiere totalmente de nuestra lógica humana, que llamaremos punto de vista *alien* no antropomorfo. En este caso el narrador alienígena posee una lógica, cultura y forma de ver el mundo totalmente diferente.

Un buen ejemplo es el cuento «El hurkel es una bestia feliz» de Theodore Sturgeon:

Al cabo de ese tiempo, el hurkel, que ya no era un cachorro, se encontró rodeado por una camada de doscientos jóvenes. Quizás fue el DDT o quizás fueran las curiosas radiaciones que recibió, pero todas las criaturas eran hembras partenogenéticas, como usted y como yo.

¿Y los humanos? Oh, ¡los criamos bien! ¡Y qué felices éramos!

Pero los humanos tenían la picazón errática y la picazón inflamada, y la comezón hormigueante o paraestética o titilativa o punzante. Y no podían hacer nada por evitarlo.

Así que se fueron.

Este tipo de historias están contadas desde un punto de vista radicalmente no-humano. En tal caso el narrador asumirá conceptos nuevos o diferentes para el lector, como si no existiera ningún tipo de relación entre la naturaleza humana y la naturaleza del narrador.

Veamos un caso de narrador alienígena no-antropomórfico en la fantasía. El siguiente ejemplo corresponde a la novela *Harry Potter y las Reliquias de la Muerte* de J. K. Rowling:

No puede ser de noche, ya oísteis lo que pasa si alguien se mueve en el exterior en la oscuridad. El encantamiento aullido se activa, saldrán como bowtruckles sobre huevos de doxy.

El punto de vista del narrador alienígena no siempre puede venir desde un narrador personaje extraterrestre. En el cuento «Los hombres son diferentes», de Alan Bloch, el punto de vista que asume el narrador personaje es el de un robot que está intentando comprender a los seres humanos.

Un día, sin razón aparente se quejó de calor. Yo examiné su temperatura y decidí que los circuitos de su termostato se habían fundido. Yo traía encima unos repuestos de emergencia, y él visiblemente padecía de algún desperfecto.

Lo desconecté sin dificultad; empujé la aguja en el cuello para accionar el dispositivo que lo dejaría sin energía, y él cesó de moverse igual que si hubiera sido un Robot. Pero cuando lo abrí, vi que no era igual por dentro. Y cuando lo rearmé no pude conseguir que volviera a funcionar. Entonces fue como corroyéndose y, cuando a la vuelta de un año estuve listo para emprender el viaje de regreso, lo que quedaba de él eran únicamente sus huesos. Sí, los Hombres son en verdad diferentes.

Con esta inversión el narrador-personaje desconoce lo que para el lector queda claro. Los seres humanos no se apagan con una aguja en el cuello para volverse a encender después. La propia incomprendión por parte del narrador del concepto de muerte refuerza de una manera novedosa el nivel de realidad no-real del cuento.

Existe también el punto de vista *alien* antropomorfo o narrador no-terrícola. Un *alien* antropomorfo es aquel que asume puntos de vista humanos o humanoides en entornos sociales ajenos a la realidad social del lector. Es el caso de una historia que se desarrolla en colonias espaciales dentro de miles de años, donde los humanos han olvidado conceptos propios de los planetas como amanecer o nieve. El narrador *alien* en este caso asumirá un punto de vista narrativo que carece de estos conceptos terricolas y que está identificado con el punto de vista no-terrícola. Un buen ejemplo lo tenemos en la novela *Podkayne de Marte* de Robert Heinlein:

Toda mi vida he deseado ir a la Tierra. No para vivir en ella, por supuesto; sólo para verla. Como todo el mundo sabe, Tierra es un lugar maravilloso para ser visitado, pero no para vivir en él. En realidad no resulta muy adecuada a la vida humana.

Personalmente, no estoy convencida de que la raza humana se originara en la Tierra. ¿Hasta qué punto puede confiarse en evidencia de unos cuantos kilos de huesos antiguos y en las opiniones de los antropólogos —que de todas formas siempre están contradiciéndose unos a otros— cuando nos piden que veamos algo que desafía de modo tan patente el sentido común?

Piensen en esto: la aceleración de la superficie de la Tierra es indudablemente exagerada para la estructura humana. Sabido es que de ello resultan los pies planos, las hernias y los problemas cardíacos.

Los protagonistas, que no han nacido en la Tierra sino en una luna de Júpiter, encuentran metáforas asociadas a su percepción no-terrícola, lo cual convierte al narrador-personaje identificado con este punto de vista de un nacido lejos de nuestro planeta en un narrador-personaje-alienígena.

El narrador *alien* en la literatura no fantástica

Este tipo de herramienta resulta muy útil para anclar el nivel de realidad deseado por el escritor en la literatura fantástica, pero

no es de uso exclusivo del género. En la ficción puede ser usado como elemento de verosimilitud.

En casos de literatura no-fantástica el narrador alienígena suele emplearse para caracterizar una situación humana desde otro punto de vista. El de un animal es el ejemplo más común. Los cuentos de Horacio Quiroga nos proveen de muy buenos ejemplos. Pongamos el caso del relato «El devorador de hombres».

Yo, Rajá, tigre real de Bengala, voy a contar en lenguaje humano cómo me vengué de mi dueño, el domador Kimberley, que me amansó. ¡Yo, Rajá, tigre manso! Este fue su error. Considerábame muy satisfecho de mi docilidad, de mi dulzura al permitirle hundir su cabeza en mi boca... Pero antes es menester que recuerde cómo fui cazado, y esto dará razón de cuánto oprobio y ardiente sed de venganza resecó mi alma de fiera real en mis cinco años de cautiverio.

Mi padre era el orgullo de los tigres de la comarca, y por consiguiente gozaba entre los hombres de la más sombría fama. Pasaban de treinta los hombres que habían abandonado instantáneamente el mundo al encontrarse con él, y justo es decir que mi padre había deseado y buscado estos encuentros, y sentía, ya desde muy pequeño, la soberbia de mi alto linaje. Mi más grande esperanza era llegar a ser lo que era mi padre: un devorador de hombres! Este calificativo hablaba bien alto en pro de nuestro valor, de nuestra fuerza, de nuestra audacia. Antes, la selva era toda

nuestra. Después, vinieron los hombres. ¿Por qué vinieron a la selva? Nosotros no íbamos a los campos. Y, como nuestra comida era la misma, no hubo paz posible...

En este caso el punto de vista en el narrador-personaje-alienígena es posible porque el cuento de Quiroga es una especie de fábula. Y las fábulas poseen su propio nivel de realidad. Sin embargo en la literatura tradicional no es común, ni necesario, usar este tipo de narrador. Esto se debe a que el nivel de realidad mantenido en la mayoría de los casos es el de la realidad real. Por lo tanto no es necesario ningún anclaje a esta más allá de las descripciones o la situación misma de los personajes dentro de la realidad ficcionada.

Sin embargo es posible emplear un narrador *alien* para adoptar el punto de vista de un extranjero con cultura, costumbres y ética diferentes. En este caso el contraste entre el punto de vista del narrador-personaje (*alien*) y el punto de vista del resto de los personajes hacen que salten a la vista elementos culturales de la sociedad «ordinaria» que no se notarían tanto si se empleara un narrador-personaje tradicional.

Veamos un ejemplo en la ficción histórica, género bastante arraigado al nivel de realidad real. Robert Graves, en su libro *Hércules y yo*, nos ubica a un personaje de la Grecia antigua en la isla de Mallorca. Se trata de un narrador omnisciente identificado con los conocimientos sobre el mundo de su personaje protagónico, esto es, la cultura helénica clásica. Cuando el personaje encuentra una naranja el narrador describe la fruta de este modo:

La naranja es una fruta redonda y olorosa, desconocida en el mundo civilizado, que a poco de nacida es verde y luego se vuelve oro; su cáscara es caliente, y su carne, fresca y agridulce. Háyasela en un arbusto de tronco liso, hojas lustrosas y ramas erizadas en espinas, y madura mediado el invierno, a diferencia de las otras frutas.

En este caso el narrador es un omnisciente antropomórfico *alien* identificado con una cultura en cierto modo ajena a la del lector para quien las naranjas ya no tienen efecto de maravilla. El narrador *alien* se emplea para ponernos en situación del momento histórico y la cultura del lugar donde se desenvuelven los hechos. Y en cierta forma lograr un efecto maravilla a la inversa. No se trata ya de sorprender al lector con objetos, accesorios, conceptos o hasta lógicas sino de maravillar al lector, por medio de personajes provenientes de una cultura ajena con objetos comunes. Objetos que para la realidad del lector son ordinarios y si se describieran desde un narrador ortodoxo no ejercerían ningún efecto de maravilla.

El narrador *alien* como herramienta narrativa

El uso del narrador identificado con un punto de vista apartado de la experiencia real del lector es una herramienta útil para lograr extrañamiento, sentido de la maravilla y verosimilitud. Es más común en relatos enmarcados dentro de los géneros de ciencia ficción, fantasía y fantástico. Esto no significa que sea una técnica de uso obligatorio o que su empleo garantice el

éxito de un cuento o novela. Como herramienta que es, dependerá del uso dado por parte del autor.

Sucede también que muchas historias, pese a desarrollarse en ambientes alejados de la realidad ordinaria, precisan de un narrador identificado con el autor (un narrador humano) para conducir la trama de manera que los sucesos, ambientes o tecnologías sean de fácil comprensión.

Existe un solo consejo válido aplicable a la literatura fantástica: el relato debe funcionar como una historia cualquiera. Los sucesos, explicaciones y situaciones fuera de lo ordinario deben asimilarse por los lectores de manera natural y aportar al disfrute de la trama en lugar de alejarlos de esta. Por otra parte, la historia debe ser buena y atrayente, incluso si el cuento o la novela no son de ciencia ficción. Este es un principio básico de la narrativa que no puede ser roto por aquellos que exploramos el linaje fantástico de la literatura.

Notas

- ¹ Bruce Sterling: «Lexicón de Taller: una guía para rastreadores, sucios y peludos escritores de CF».
- ² Miquel Barceló: Prólogo a *La era del Diamante*, de Neal Stephenson.

Erick Jorge Mota Pérez. Narrador de ciencia ficción. Licenciado en Física. Fue editor principal del ezine cubano *Disparo en Red*. Graduado del curso de técnicas narrativas del Centro de Formación Literaria Onelio Jorge Cardoso. Ha ganado los siguientes premios: Guaicán de CF 2004, Juventud Técnica 2005, La Edad de Oro 2007, Calendario

2008, TauZero (Chile) 2008 y Sexto Continente de Ciencia Ficción y Ficción Distópica 2012 (Radio Exterior de España). Ha publicado *Bajo presión* (noveleta, 2008), *Algunos recuerdos que valen la pena* (cuento, 2009), la colección de cuentos *La Habana Underguater, los cuentos* (cuento, Atom Press, 2010); *La Habana Underguater, la novela* (novela, Atom Press, 2010); *La Habana Underguater, completa* (novela y cuentos, Atom Press, 2010) y la colección de cuentos *Ojos de cesio radiactivo* (Red Ediciones, S.L. 2012). Fue finalista del Premio Minotauro 2010. El artículo que aquí se publica fue premio Oscar Hurtado 2011 en la categoría de ensayo.

EL HÉROE, LA INICIACIÓN Y EL MITO: UNA LECTURA DE *DUNE*

RINALDO ACOSTA PÉREZ-CASTAÑEDA

La existencia de una afinidad entre la CF y el mito es una idea que desde hace mucho tiempo ha rondado a críticos, teóricos y autores de CF. Como escribiera Gary K. Wolfe: «Tal vez la reivindicación más frecuentemente planteada en relación con la CF es la de que esta desempeña la función de una mitología moderna.» Y por su parte el escritor y editor Lester del Rey veía en la CF «el principio mitopoyético de la naturaleza humana en la actualidad». También en la definición de la CF en términos de *sense of wonder* está implícita su cercanía al mito, ya que como escribe el propio Wolfe, el *sense of wonder* puede entenderse como «ese sentimiento de sobrecogimiento [awe] y conciencia levemente elevada que, se supone, habría producido el mito en culturas anteriores». Esta contigüidad de la CF con el ámbito de lo mítico se contradice a primera vista con la supuesta índole racionalista y científica del género. De ahí nuestro interés

en volver a abordar este tema —ampliando las observaciones contenidas en el anterior trabajo del libro—,¹ pues se relaciona del modo más directo con uno de los hilos conductores de las presentes páginas, a saber: la exploración de los vínculos de la CF con lo maravilloso. Comenzaremos entonces con una breve revisión de lo que se entiende en la ciencia contemporánea por «mito».

Hay dos modos de enfrentarse al estudio del mito. El primero (seguido por la etnología y la historia de las religiones) consiste en estudiar el mito en la historia, es decir, como la forma discursiva dominante en las sociedades ágrañas y tradicionales, donde los modelos y comportamientos mítico-rituales gobiernan toda la vida y permean a toda la sociedad. El segundo consiste en examinar lo mítico en conexión con el problema de los «arquetipos»: imágenes primordiales de la psique colectiva que poseen un gran parecido con los símbolos míticos. No se trata en este caso del imaginario propio de una cultura específica, sino de «ciertos aspectos y funciones del pensamiento mítico [que] son constitutivos del ser humano», para decirlo con palabras de Mircea Eliade. Un breve examen de estas dos maneras de acercarse a lo mítico nos resultará muy provechoso en relación con el tema que estamos discutiendo.

El estudio científico del mito comenzó en la primera mitad del siglo xix. Durante esa centuria, y a lo largo de la siguiente, fueron surgiendo distintas escuelas de pensamiento que propusieron diversas explicaciones acerca de qué era el mito. Entre estas escuelas las más importantes y difundidas fueron —y siguen siendo, en algunos casos—: la natural o solar-meteorológica, la antropológica, la ritualista, la funcionalista, la simbolista

y la estructuralista. Estas seis escuelas abarcan gran parte de la producción teórica sobre el mito en los siglos XIX y XX. No es mi propósito hacer aquí un repaso de las principales posiciones de estas corrientes, ni creo que sea indispensable. Sólo me referiré a los resultados de esta actividad investigativa.

El mito, para la etnología contemporánea, no es ni un intento de explicar las fuerzas desconocidas y amenazantes de la naturaleza, ni tampoco un modo de satisfacer la curiosidad intelectual del hombre llamado (abusivamente) «primitivo» acerca del mundo. En las sociedades donde el mito es un fenómeno vivo, la función de la mitología consiste en proporcionar modelos paradigmáticos que regulan toda la actividad social de la tribu y que a la vez sirven para la solución ideal (imaginaria) de contradicciones que la conciencia mítica ve como insolubles. El mito toma siempre la forma de una narración que explica cómo cierto orden de cosas —el relieve natural, la humanidad, el cosmos, una institución social, etc.— llegó a ser. Los mitos hablan acerca del paso de la naturaleza a la cultura, explicando, por ejemplo, el origen de las plantas cultivables o la separación entre el hombre y los animales. Para su estudio, los mitos han sido clasificados en un cierto número de categorías, de las cuales las principales son:

1. Mitos cosmogónicos. Relatan acerca del origen del cosmos, del surgimiento de este último a partir del caos primigenio, de la separación del cielo y la tierra, o de cómo la tierra emergió del océano primordial. Son la categoría mítica más importante, ya que proporcionan un modelo a otros mitos y ritos.

2. Mitos etiológicos o de origen. Explican el origen de ciertas cosas e instituciones que no están incluidas en el mito cosmogónico.
3. Mitos antropogénicos. Mitos sobre el origen de la humanidad. A veces son tratados como parte de los mitos cosmogónicos (la creación del hombre es el último capítulo de la creación del cosmos).
4. Mitos escatológicos. Relatan acerca del fin futuro de todas las cosas, del retorno del cosmos al caos.
5. Mitos heroicos. Mitos cuya estructura refleja el rito de la iniciación y que suelen describir las hazañas de un joven que lleva a cabo ciertos actos beneficiosos para la comunidad (libera al país de monstruos, como Hércules o Teseo, etc.).
6. Mitos de calendario. Historias que representan en forma simbólica los ciclos naturales. Un típico mito de calendario es el mito egipcio de Osiris.

A estos tipos fundamentales se añaden algunos más, como los mitos astrales, solares y lunares, teogónicos y otros.

De todas estas categorías, la más importante para la literatura son los *mitos heroicos*, ya que estos sirvieron de modelo al epos heroico y el cuento de hadas, y éstos a su vez ejercieron una influencia —a nivel tanto argumental como de motivos particulares— en la literatura posterior, principalmente en el romance (el parentesco de las novelas de caballería con el mito heroico es muy grande). Más adelante abordaremos con más detalle el estudio de esta categoría de mitos.

El acercamiento «arquetípico» a la mitología tiene su punto de partida en los trabajos del psicólogo Carl Gustav Jung. El estudio de disímiles productos de la imaginación, tales como sueños, imágenes como las que surgen en estados de trance, mitos y obras literarias, llevó a Jung a convencerse de que existían determinados «motivos» o imágenes que se repetían una y otra vez en distintas épocas y culturas, sin que esta identidad pudiera ser explicada como el resultado de un préstamo. Como ejemplo pudieran citarse los mandalas: formas geométricas complejas, que eran espontáneamente recreadas por algunos pacientes de Jung que no tenían ningún conocimiento previo de la utilización de estas imágenes en las culturas orientales (investigaciones posteriores permitieron establecer que el mando la constituía un esquema simbólico verdaderamente universal, que emergía en las más disímiles épocas y contextos culturales). Jung llegó a la conclusión de que estas imágenes recurrentes no provenían de la psique individual, sino de un estrato más profundo, al cual denominó «inconsciente colectivo», el cual, según su opinión, no dependía de las circunstancias biográficas de la persona, sino que era «innato». Los arquetipos no son en sí imágenes o motivos concretos, sino los esquemas que informan (dan forma a) dichas imágenes. Jung les llamó «formas sin contenido». En sus trabajos Jung identificó y estudió algunos de estos arquetipos, entre ellos la sombra, el anima/animus, el viejo/vieja sabio/a, la Madre, el Niño, el Nuevo Nacimiento, la Bruja, la Diosa. Sólo en raras ocasiones la producción arquetípica alcanza la categoría de un mito completo, casi siempre se trata sólo de «componentes mitológicos». Sin embargo, Jung apunta que, aunque estas imágenes son frecuentes, «carecen

de valor a menos que se puedan aducir paralelos mitológicos convincentes».

Las ideas de Jung acerca de los arquetipos y del inconsciente colectivo fueron posteriormente retomadas por una serie de investigadores que se ocuparon de desarrollarlas en relación con el estudio del mito y la literatura, entre los cuales cabe citar a Mircea Eliade, Heinrich Zimmer, Joseph Campbell, E. Neumann, Northrop Frye y otros. En general, la importancia de la teoría de los arquetipos para el estudio de la mitología estriba en que la misma descubre que hay un estrato mitopoético en la psique humana, o, para repetir la tesis de Mircea Eliade: «ciertos aspectos y funciones del pensamiento mítico son constitutivos del ser humano».

En los estudios contemporáneos sobre mitología y literatura, el término «arquetipo» se usa para designar un amplio espectro de motivos, imágenes y símbolos recurrentes, sin limitarse estrictamente al repertorio junguiano, y no siempre este uso está conectado con la hipótesis del inconsciente colectivo, aunque esto es lo usual.

El *boom* de las investigaciones sobre los estados alterados de conciencia y las prácticas del trance chamánico a partir de los años 60 trajo aparejado un renovado interés en el estudio de la psicología transpersonal, de la cual Jung sigue siendo la autoridad indiscutida. Entre las teorías recientes más interesantes cabe citar los trabajos del Dr. Stanislav Grof, que confirman y amplían las ideas del sabio suizo. El material con que trabaja Grof son las imágenes que aparecen durante ciertos estados alterados de conciencia («estados de conciencia extra-ordinarios», en la terminología del autor). En esta experiencia psíquica Grof

distingue tres niveles fundamentales: psicodinámico, perinatal y transpersonal. El primero está relacionado con el inconsciente individual; el segundo nivel aparece en la intersección entre la psicología individual y la transpersonal; el último —como cabe deducir de su nombre— tiene que ver con experiencias que van más allá de los límites de la psique individual y de las fronteras espacio-temporales e incluye el tipo de imaginería que Jung había definido como perteneciente al inconsciente colectivo. Los niveles perinatal y transpersonal se caracterizan por la gran abundancia de imágenes arquetípicas.² Los estudios de Grof corroboran la existencia de arquetipos postulados por Jung, como el *animus/anima*, la sombra y el viejo sabio. A estos él añade: el Mártir, el Fugitivo, el Proscrito (*outcast*), el Gobernante, la Gran Madre y el Hombre Cósmico. También registra la aparición de secuencias mitológicas complejas y de mitos relacionados con figuras heroicas y trágicas. Curiosamente, menciona asimismo entre las experiencias frecuentes aquellas en que intervienen «habitantes de otros universos». Este es un punto que vale la pena subrayar, porque hay una tendencia natural a pensar que la idea de la pluralidad de mundos (y la más reciente, postulada por la física contemporánea, de la pluralidad de universos), la posibilidad de que existan otras civilizaciones en la galaxia, es una tesis científica moderna. Pero no es así, pues ella emerge en las experiencias místicas —y, a veces, en las doctrinas religiosas— de diversas culturas y épocas.

Desde cualquier perspectiva que se la mire —ya sea el prisma de la mitología tradicional o el de la teoría de los arquetipos— la CF exhibe múltiples puntos de contacto con el ámbito de lo mítico y lo arquetípico, y esta relación no se reduce a las oca-

sionales relecturas de un mito particular o un esquema mítico, como ocurre en algunas narraciones iniciales de Roger Zelazny y Samuel R. Delany (*Tú el inmortal*, «For a Breathe I Tarry», *The Einstein Intersection*, y otras).

Es propio de la CF que los motivos míticos aparezcan en formas «racionalizadas» (es decir, el «mundo otro» mítico aparece como «otro planeta», los espíritus como «alienígenas», y así sucesivamente). A continuación —en el cuadro que se incluye en la página siguiente— propongo un breve listado tentativo de algunos de los motivos de índole mítica (a veces mítico-folclórica) o arquetípica que más frecuentemente aparecen en la CF. A la derecha coloco el prototipo mítico del correspondiente motivo cienciaficcional.

Aparte de estos casos cabe también señalar en la CF la frecuente utilización de los motivos de la *quest* (2001. *Una Odisea espacial*), el mito del héroe (*Dune*), el nuevo nacimiento (*Holy Fire*), y otros, como el tema del «mundo caído», los motivos iniciáticos, la peregrinación eterna, el descenso a los infiernos, la muerte-resurrección, etc. A la CF le es propia, además, una especie de concepción mitopoética del futuro: cree en la utopía del futuro. El futuro en la CF es un «tiempo fuerte» —para usar la terminología de Mircea Eliade— en que las limitaciones (físicas, cognoscitivas, espirituales) han sido abolidas.

En las mitologías tradicionales la época mítica de los comienzos es un tiempo especial en que los hombres se comunicaban con los animales, el vínculo entre la tierra y el cielo aún no había sido cortado y la humanidad no conocía la muerte. En la CF este tiempo mítico de los prodigios está desplazado hacia el futuro y éste aparece como un espacio de posibilidades ilimitadas.

Pero tal vez resulte más ilustrativo que una exposición general de los elementos mítico-arquetípicos en la CF, el análisis de una obra concreta en que se hace visible la presencia de una instancia mitopoética. Tomaremos para nuestro análisis la novela *Dune* (1965), de Frank Herbert, muy popular y que cuenta con dos adaptaciones filmicas (una de ellas una serie de televisión).

ciencia ficción	mito, folklore, arquetipo
Viaje a otro planeta.	Viaje maravilloso del héroe a otro mundo en el mito y el folklore.
La civilización es destruida por un cataclismo. «Visiones terminales» en la ciencia ficción	Mitología escatológica. Mito de la catástrofe universal (diluvio, ekpyrosis). Apocalipsis.
El mutante.	Arquetipo del «proscrito» y el «fugitivo»
Encuentro con un alienígena.	Leyendas locales acerca de encuentros con espíritus.
Encuentro con un depredador alienígena monstruoso (motivo de <i>Alien</i>).	Combate de un héroe o un dios contra un monstruo (dragón, serpiente gigantesca, etc.). Lucha del orden contra el caos.
Los alienígenas en la CF como categoría típica de actantes.	Habitantes del mundo «otro», «ajeno». Espíritus, ángeles, demonios.
Supervivencia después de un holocausto.	Renovación de la vida después de una catástrofe universal. Tema del «nuevo comienzo».
Transformación y/o ampliación de las capacidades humanas: mutaciones, implantes, interfaces hombre-máquina.	Mitología chamánica. Zoantropía y poderes acrecentados del chamán.
Los BEM (Bug Eyed Monsters).	Los monstruos del folklore y la mitología de todos los pueblos y épocas.

ciencia ficción

Historias de individuos que se convierten en mesías o redentores de civilizaciones futuras.

El tema de la otredad y la alienidad en la CF: alienígenas, extraterrestres, mutantes, cyborgs, xenomorfos, IAs, «mecs».

El tema de la «raza maestra»: una misteriosa especie inteligente altamente evolucionada que se desvaneció mucho tiempo atrás, dejando a veces tras de sí ciertos artefactos.

El héroe viaja a, o vive en, un mundo en que la sociedad o incluso la cosmología está invertida en sus valores.

mito, folklore, arquetipo

El ciclo heroico en el mito y el romance.

El mito gira siempre en torno a la colisión entre lo «propio» y lo «ajeno».

El motivo mítico del «primer pueblo» o del pueblo o generación de gigantes, responsable de las estructuras megalíticas dejadas por una cultura anterior.

Motivo carnavalesco del «mundo al revés» en la mitología y el folklore.

El esquema general de la historia de *Dune*, así como varios detalles de la novela, poseen una clara afinidad con el argumento tipo de los mitos heroicos. Me propongo examinar esta obra a la luz de dos modelos —bastante convergentes, por lo demás— del mito heroico: el de la antropología y la ciencia del mito y el que propuso Joseph Campbell en su libro *The Hero with a Thousand Faces*.

El mito heroico o, para hablar con más precisión, la narrativa de tipo heroico, ha sido objeto de atención desde finales del siglo XIX. En 1826 vio la luz póstumamente el trabajo de J.G von Hahn «La fórmula aria de expulsión y retorno» en el cual por primera vez se postulaba la existencia de un argumento tipo para la narrativa heroica. En las décadas siguientes, otros autores también repararon en la existencia de curiosas similitudes

en la biografía de héroes y personajes mítico-legендarios como Edipo, Perseo, Hércules, Rómulo y Remo, Sigfrido y otros. Uno de los modelos más conocidos fue adelantado en 1936 por Lord Raglan en su libro *The Hero: A Study in Tradition, Mythology, and Drama*. A partir de una muestra compuesta por 21 historias (que además de mitos incluye muchos cuentos folclóricos y leyendas), Raglan estableció una pauta de 22 elementos (motivos) que definían el relato heroico y entre los cuales aparecían motivos realmente universales, como el nacimiento maravilloso del héroe, su educación en secreto y el combate contra un dragón, gigante o fiera salvaje, junto a incidentes de carácter más bien local. El modelo de Raglan adolece, entre otros defectos, de un marcado empiricismo y no constituye un esquema de validez universal que describa los rasgos generales de la narrativa heroica.

El modelo más conocido de mito heroico es sin duda el que aparece en el libro de Joseph Campbell *The Hero with a Thousand Faces* (1956 y 1971).³ Se le ha reprochado al esquema de Campbell —en particular por Alan Dundes— el ser una «mezcla sintética y artificial» que no puede aplicarse en su totalidad a la biografía de algún héroe, así como ser «empíricamente inverificable».⁴ Pero justamente el valor del modelo campbelliano estriba en su carácter abstracto, teórico, distinto del empiricismo que caracterizaba los intentos anteriores. En su esquema, que constituye una suerte de «meta-argumento»⁵ de la narrativa heroica, Campbell sólo incluyó los momentos esenciales de la historia del héroe, soslayando motivos que podían aparecer con cierta frecuencia, pero que no podían considerarse invariantes. El modelo de Campbell sí es aplicable a un gran

número de historias, a pesar de lo que opinen ciertos críticos, y ha sido utilizado también por los estudiosos de la literatura. Una prueba de la pertinencia de este modelo es que podemos aplicarlo satisfactoriamente a la descripción de mitos heroicos arcaicos, como los que se citan poco más adelante, al tiempo que el esquema de Raglan ofrece magros resultados.

Si comparamos los esquemas de Raglan y Campbell no podemos menos que reconocer la mayor penetración teórica del segundo. A Raglan se le escapan momentos como la relación entre lo propio y lo ajeno, tan importante para el pensamiento mitológico, y que puede realizarse en distintas variantes: casa / bosque, reino propio / reino lejano, ciudad natal / otro país, etc., mientras que Campbell presta una gran atención a la oposición entre el mundo ordinario y el mundo otro adonde debe dirigirse el héroe. Tampoco repara Raglan en la importancia de la noción de Umbral o Frontera, que sí recibe atención por parte de Campbell.

Campbell no expone su «monomito» en forma de una relación de motivos, sino que ofrece una descripción sumaria de su argumento general, a la cual acompaña de un esquema. Ambos son demasiado grandes como para poder citarlos aquí, de manera que correré el riesgo de intentar una versión propia en forma simplificada, sirviéndome, hasta donde sea posible, de su propia terminología:

1. Llamado a la aventura.
2. Cruce del umbral de la aventura («batalla con el hermano», «batalla con el dragón», «desmembramiento», «crucifixión», «secuestro»).

3. Más allá del umbral: «viaje por el mar nocturno», «viaje de las maravillas». Pruebas. Auxiliares.
4. Prueba suprema y triunfo del héroe («matrimonio sagrado», «apoteosis», «conciliación con el padre»; obtención o robo del objeto de su búsqueda: novia, fuego).
5. Regreso: «El don que trae consigo restaura el mundo (elíxir)».

Como puede apreciarse, Campbell en cada «nodo» o encrucijada del camino del héroe propone no una sino varias alternativas posibles, con lo cual su modelo se expande hasta abarcar un elevado número de situaciones e historias. En otra parte de su libro Campbell hace dos observaciones que me parece útil también tener en cuenta: primero, que el cruce de la frontera que separa los dos mundos representa «un tránsito a una esfera de renacimiento» (p. 90); y segundo, que este mundo desconocido en el cual se aventura el héroe es una «zona de poder magnificado» (p. 77) y una «zona sagrada de la fuente universal» (p. 81). Campbell también destaca el papel de la *figura femenina auxiliar*: la vieja bienhechora de los cuentos de hadas, la Virgen en las leyendas cristianas de santos, Ariadna en el mito de Teseo, Gretchen en el *Fausto* de Goethe. Se trata de la figura de la «Madre Cósmica». Ella representa «el poder benigno y protector del destino. La fantasía es una garantía, una promesa de que la paz del Paraíso, que fue conocida primero dentro del vientre de la madre, no será perdida [...]; que aunque la omnipotencia parezca estar en peligro por los pasajes del umbral y los despertares de la vida, el poder protector siempre está presente dentro del santuario del corazón...» (pp. 71-72).

Propongo ahora cambiar nuestra perspectiva y concentrarnos en el examen del mito heroico propiamente dicho, es decir, el mito arcaico, tal cual lo podemos encontrar en las culturas tradicionales ágrañas, en particular en las bien estudiadas mitologías de los indios de América del Norte y del Sur. Es en estas sociedades que hallamos la forma más antigua de la narrativa heroica, la cual tenemos derecho a considerar como el prototípo de todas las historias posteriores. Por eso pensamos que el examen de estos auténticos mitos es de la mayor importancia para la clarificación del problema que nos ocupa.

Se sabe desde hace tiempo que los mitos heroicos están relacionados con los llamados «ritos de pasaje» y, en particular, con el rito de iniciación (reproduce, de modo general, su esquema básico). Los ritos iniciáticos son aquellos que permiten que un individuo en una cultura tradicional pase de un estatus social a otro, ya sea permitiéndole abandonar la condición de «niño» para acceder a la de adulto, ya sea facilitándole el ingreso a un grupo social especial. El rito de iniciación, al igual que todos los ritos de pasaje, posee una estructura *tripartita*, que comprende las siguientes etapas: 1) separación o alejamiento del individuo de la sociedad; 2) un período intermedio en que el iniciante es sometido a diferentes pruebas (a veces difíciles y dolorosas), y 3) reintegración del individuo a la sociedad, pero ya con un nuevo estatus.

El examen atento de los mitos heroicos revela que bajo su tejido narrativo se oculta una organización similar a la de los ritos iniciáticos, siempre y cuando se lea el mito metafóricamente. También el mito heroico consta de tres partes: 1) el alejamiento del héroe de la sociedad (la familia, la tribu, el país), muchas

veces a causa de la persecución del padre o de un pariente cercano; 2) un período durante el cual el héroe (que se ha marchado al bosque, a otro mundo o a un país lejano) realiza diversas hazañas (extermina monstruos, conquista objetos culturales) o debe cumplir, como en el cuento de hadas, ciertas tareas difíciles; 3) el retorno del héroe. El rito de la iniciación es concebido por el pensamiento mitológico (en términos simbólicos) como una muerte temporal seguida de un nuevo nacimiento, ya que es como si el que pasa la iniciación «muriera» a su vieja condición para renacer en un estatus transformado. En el plano mítico narrativo este principio de la muerte-resurrección es tematizado mediante motivos que aluden metafóricamente a la muerte temporal del héroe. Por ejemplo: es tragado por un monstruo que luego lo vomita (o él se libera a sí mismo abriéndole el estómago); se lo da por muerto o bordea la muerte; atraviesa por un período de esclavitud, etc. Ya el simple hecho de que el héroe traspase los límites del territorio tribal o, en general, del mundo «propio», para penetrar en el mundo «ajeno», es alusivo a la muerte, pues este mundo otro es un reino de espíritus y monstruos en el cual acechan los peligros. De ahí que la típica secuencia de «partida—regreso» (del héroe) puede ser asimilada metafóricamente a la muerte—resurrección.

Hay una serie de motivos que son característicos del mito del héroe; entre ellos cabe citar los siguientes: el nacimiento y/o la concepción maravillosa del héroe, su educación en secreto, la infancia heroica, las adversidades de la edad temprana, el motivo de la «primera hazaña», la expulsión temporal del héroe y la transgresión de un tabú como motivo de la expulsión, las pruebas y «tareas difíciles», y otros que se verán más adelante.

No me parece de más ilustrar estas consideraciones teóricas con algunos ejemplos concretos de mitos heroicos originales. Se considera que el área cultural que proporciona los más típicos ejemplos de mito heroico es América del Norte (aunque se trata, desde luego, de una categoría narrativa universal). He aquí dos historias clásicas. La primera proviene de la costa del Pacífico septentrional, la segunda de la región de las Praderas.

La primera historia comienza con el clásico motivo del nacimiento sobrenatural del héroe. Muere y resucita dos veces. Al crecer, sube al mundo de arriba y se dirige a la casa del Sol. Pretende casarse con las hijas de éste y el Sol trata entonces de matarlo sometiéndolo a pruebas sumamente severas, de las cuales el héroe logra salir airoso. Al final, un pájaro que él había capturado deja ciego al Sol. El héroe lo cura y el Sol se reconcilia con él. El héroe y su esposa descienden al mundo de abajo. Este mito hace énfasis sobre todo en el momento de las pruebas, pero exhibe claramente la ya aludida estructura tripartita y por eso lo incluyo aquí. En la segunda historia las pruebas cobran un carácter más definitivamente «heroico»:

Un joven maltrataba a su viejo suegro. Un día, caminando por una vereda, el viejo se encuentra un cuajarón de sangre. Se lo lleva a su casa y, al tratar de cocinarlo, oye a un niño llorar. El niño pide que se realice determinado ritual, después de lo cual se convierte en un adulto. Declara que ha sido enviado del mundo de arriba para ayudarlos. Mata al cruel yerno y luego parte en pos de aventuras. Su primera hazaña consiste en vencer a varios osos que privaban a la gente de la mejor carne. Le siguen similares aventuras con una feroz serpiente. Vuelve a ponerse en camino y, al no seguir el consejo de mantenerse en el lado

sur del camino, es arrastrado por una tormenta hacia la boca de un gigantesco pez. Dentro se encuentra con mucha gente. Mata al pez clavándole un puñal en el corazón y luego se abre camino hacia fuera cortando su cuerpo. A esto siguen otras aventuras. Al final, el héroe logra liberar al mundo de monstruos, pero es matado y sube al cielo, donde aparece como una estrella.

Figura en estas historias el motivo del nacimiento maravilloso: de una lluvia que cae sobre una mujer, por coser, por contacto casual con un hombre, brota como una planta, nace de un cántaro o lo extraen del cadáver de su madre. Afloran también curiosas similitudes con las narraciones heroicas de otras regiones: «Hay a veces notables semejanzas con héroes de la caballería tales como Perceval, particularmente en la manera en que el joven aprende a matar y usar armas a pesar del cuidado que pone su abuela o guardián.»

En su clásico libro *The Folktale* (1946) Stith Thompson distinguía los mitos heroicos propiamente dichos de los «mitos de pruebas», a ellos afines, pero en los cuales el elemento más acentuado en la narración eran precisamente las pruebas (de carácter iniciático) a las cuales era sometido el joven héroe, generalmente por su propio padre o por un tío (un muy conocido «mito de pruebas» es el célebre «M₁» con que se inician las *Mitológicas* de Claude Lévi-Strauss: la historia bororo del Desanidador de pájaros). Esto nos lleva a una reflexión importante: ¿en qué consiste lo *heroico* del mito heroico? Bueno, ante todo, evidentemente, en la presencia misma del héroe, esa categoría de personaje, típica del mito (y otros géneros como el romance y el epos), que nos presenta a un individuo superior en sus cualidades al hombre ordinario. El héroe realiza hazañas de fuer-

za, valor y astucia que sobrepasan con mucho la medida del hombre común. Fuerzas poderosas lo protegen y ayudan, como señal de que está predestinado a cumplir su misión (véase el motivo del nacimiento maravilloso). Pero, además de esto, el héroe del mito heroico realiza una serie de acciones bastante típicas que son siempre ejecutadas, no en beneficio personal, sino de la colectividad: libra al país del azote de monstruos ctónicos, obtiene determinados elementos de la cultura (como el fuego) y, en general, lucha contra el caos del lado del cosmos. El héroe es también un mediador mitológico, pues pone en relación las distintas partes del cosmos (los objetos culturales, como el fuego; el agua, etc. deben ser trasladados desde otro mundo) y su actividad permite realizar el paso de la naturaleza a la cultura.

En la CF, al igual que en toda la literatura moderna, los motivos míticos no aparecen en sus formas originales, sino en variantes transformadas y metafóricas que, no obstante, pueden ser relacionadas con sus prototipos mitopoéticos. Ya un somero examen de *Dune* nos convence de que su argumento puede ser leído a la luz de los paradigmas de la narrativa heroica. Encuentramos, en primer lugar, la típica secuencia de tres partes «alejamiento/partida del héroe → pruebas y aventuras en un mundo ajeno → regreso». (Dicho sea entre paréntesis: El apellido «Atreides» que lleva el joven héroe (Paul) nos remite ya a un paralelo mítico, el del ciclo del griego Atreo y sus descendientes. De este mito se aprovechan en *Dune* dos momentos: 1) la venganza de Orestes y 2) la culpabilidad de Clitemnestra, madre de Orestes, motivo que aquí aparece transformado: los

súbditos de Leto Atreides creen erróneamente que Jessica tuvo que ver con la muerte de su esposo.)

El nacimiento de Paul Atreides, protagonista de la novela, puede ser visto como una variante «atenuada» del motivo de la concepción maravillosa. A su madre le había sido ordenado por las Bene Gesserit (escuela de entrenamiento mental y físico sólo para mujeres) engendrar una hija. Como se explica en la novela, las Bene Gesserit han estado llevando adelante durante siglos un plan para producir, mediante cuidadosa selección genética, un ser humano (varón) con capacidades psíquicas que le permitan «entender y usar dimensiones de orden superior» (p. 508).⁶ Este individuo reuniría las habilidades de las «computadoras humanas» llamadas «mentats» con la presciencia de que gozan los pilotos de la Cofradía. El nacimiento de Paul es un hecho fuera de lo común e incluso en cierto grado misterioso, como implícitamente se admite en la p. 509, ya que incluso su propia madre, Lady Jessica, no entiende muy bien las razones que la impulsaron a desafiar el plan de las Bene Gesserit (escuela a la cual ella también pertenece). En su niñez, Paul recibe de su madre lecciones de técnicas Bene Gesserit para el control mente-cuerpo, lo cual recuerda el motivo de la educación en secreto del héroe. Ya en su juventud, aun antes de sus pruebas fundamentales, Paul revela que posee algunos talentos y capacidades fuera de lo ordinario: visiones prescientes y una excepcional resistencia al dolor (cfr. la escena de la prueba con el *gom jabbar* con que se inicia la novela). A esto se añade el hecho de que algunos Fremen (los nativos de Arrakis/Dune) lo reconocen como profeta aun antes del asesinato del duque

Leto Atreides, padre de Paul, hecho que fuerza a éste a huir al desierto en busca de refugio.

Desde el punto de vista mitológico, el exilio de Paul en los desiertos de Dune es comparable con el período de separación o expulsión del héroe en la narrativa de tipo heroico. Durante este período el joven Paul deberá atravesar por las pruebas fundamentales —no ya una simple prueba preliminar como la del gom jabbar— que lo calificarán como héroe. Situado típicamente «más allá» de cierta frontera, el desierto de los Fremen (que abarca casi todo el planeta) es el típico «mundo otro» del mito y el folklore, un mundo peligroso donde riesgos mortales acechan al que se atreva a visitarlo, pero que es a la vez la fuente de ciertos poderes indispensables (es esa «zona de poder magnificado» a la que se refería Campbell). Entre los Fremen no rigen las jerarquías y el orden social del Imperio, pues este pueblo existe precisamente al margen de tales estructuras (esto nos remite a esa situación de «antiestructuralidad» que los antropólogos asocian con la fase de transición del rito de pasaje). Al unirse a una banda Fremen, Paul ya no es un noble y el heredero de un título: es sólo un individuo más y deberá ganarse duramente una posición —y, para empezar, el derecho mismo a vivir— en este nuevo mundo. Esta situación puede ponérse en relación con el período de anonimato y humillación ritual del héroe.

El primer encuentro personal de Paul con un gusano de arena es muy significativo. Este gusano cumple la función de esa «presencia sombría» o guardián del umbral a que aludía Joseph Campbell. Su victoria sobre este primer gusano resulta muy importante, porque le abre el acceso al mundo de los Fremen. Las

condiciones de vida en el desierto son tan duras, que sus pobladores siempre viven en el borde mismo de la supervivencia. Por eso no pueden permitirse el lujo de mostrar compasión hacia un advenedizo que proviene de un mundo muy distinto y que sólo resultará una carga. Pero el modo en que intuitivamente Paul descubre cómo deshacerse de la persecución de un gusano de arena, inspira curiosidad y admiración entre los Fremen.

Al quedar abandonado y casi solo en *Dune*, el joven Paul (que tiene entonces 15 años) se ve enfrentado a un dilema: o vencer a las fuerzas oscuras que se le oponen o ser destruido por ellas. Pero la victoria sobre estas fuerzas no pasa por su eliminación, y esto es significativo en términos de simbolismo profundo. Simbólicamente estas fuerzas están representadas por los *sandworms* o gusanos de arena. Pero el carácter terrible y monstruoso de los gusanos —acentuado y explotado por el autor en las primeras apariciones de los mismos— es en realidad una proyección de los temores inconscientes de la mente de Paul. Como aprenderá Paul con el tiempo, los gusanos en sí mismos no deben ser temidos, y cuando esto se comprende surge la posibilidad de que se conviertan en poderosos aliados. No en balde la última prueba importante de Paul consiste precisamente en aprender a servirse de los gusanos como «cabalgadura» o vehículo para desplazarse por los desiertos de *Dune*. Esta es una prueba decisiva, que señala la total asimilación de Paul a su nuevo mundo («Nosotros, los Fremen», puede decir al final de la novela), y que revela, para decirlo con palabras de Heinrich Zimmer, que «los opuestos, aunque contrarios en su forma aparente, [son] manifestaciones parejas de una única realidad». Los gusanos de arena aparecen en la novela como

un símbolo de la parte oscura e irracional del inconsciente, que debe ser dominada para acceder a una nueva comprensión de la realidad. Esto revela que el adiestramiento de Paul tiene un profundo sentido iniciático.

Pero la prueba más importante que atraviesa Paul es sin duda aquella en que toma el «agua de vida»: en realidad, un veneno que sólo puede ser transmutado en potenciador de las capacidades psíquicas por las Reverendas Madres. Sólo un hombre puede tomarlo sin riesgo para su vida: aquél que pruebe ser el Kwisatz Haderach, o sea —citando la definición del autor—, el «Bene Gesserit varón cuyos poderes mentales orgánicos permitirán tender un puente sobre espacio y tiempo» (p. 522). El «agua de vida», aquí, simboliza a la propia vida en su totalidad, con sus lados luminoso y oscuro. Paul, simbólicamente, debe tomar el veneno de la vida, su lado sombrío y peligroso, y transmutarlo para así incorporárselo. El letargo o coma en que cae Paul después de tomar el veneno —y del cual sale en plena posesión de todas sus capacidades acrecentadas— puede verse como una metáfora del motivo de la muerte–resurrección. En general, se verifica literalmente en esta novela la tesis de Campbell relativa a que el cruce de la frontera entre los mundos representa un «tránsito a una esfera de renacimiento». El tema de la muerte del «viejo» Paul Atreides es dado también a través de los típicos motivos mitológicos del cambio de nombre, vestidos y apariencia.

En los desiertos de Dune, Paul hallará un saber que es, literalmente, espiritual y ultraterreno (el don de la «presciencia»), después que sus innatas facultades psíquicas se han agudizado como resultado del consumo de un peculiar agente psicoacti-

vo: la «*melange*» que sólo el planeta Dune/Arrakis produce). En la mitología, el Mundo Otro es el almacén de la sabiduría trascendental.

El héroe de los mitos es justamente el que realiza la mediación entre los mundos, el que establece o reestablece el intercambio normal entre los lados visible e invisible de la realidad. Asimismo, Paul emerge de su experiencia iniciática como un mediador entre dos mundos: el Imperio, mundo de lo racional, de la ciencia, la autoridad y el padre, y los Fremen, mundo de lo irracional, lo intuitivo, la rebeldía (como opuesta a la autoridad), lo místico y la madre. El tema del cambio de nombre representa muy bien esta posición ambivalente del joven héroe, que ya no es más Paul Atreides, heredero de un ducado, pero tampoco Muad'Dib a secas, profeta de los Fremen, sino Paul-Muad'Dib, señor de ambos mundos.

Como se afirma en la novela, Paul es un «Bene Gesserit varón», esto es, une a nivel arquetípico los principios masculino y femenino, los arquetipos *animus* y *anima*, la racionalidad de los Mentats y el poder semihechiceril de las Bene Gesserit. Al reunir en sí ambas valencias, Paul se sitúa más allá tanto de la Reverenda Madre (líder de las Bene Gesserit) como del Emperador. El propio término «*Kwisatz Haderach*» significa «Atajo del Camino» y el autor lo define como «un puente sobre el espacio y el tiempo», todo lo cual alude a la antes apuntada función de mediación del héroe. El papel de la figura femenina auxiliar es desempeñado en la novela por Jessica, que instruye a Paul en las secretas técnicas de control psicofísico de las Bene Gesserit, y más adelante por Chani, la esposa Fremen de Paul. Paul regresa, en términos campbellianos, como el héroe «bendecido por

los poderes [de la zona sagrada]». Su experiencia adopta literalmente la modalidad de lo que Campbell llama «expansión de la conciencia y del ser», «iluminación». Las facultades que Paul adquiere como resultado de las pruebas que atraviesa en el desierto pueden interpretarse, metafóricamente, como un equivalente del «elíxir que restaura el mundo» al que alude Campbell.

Ahora, a modo de resumen, vamos a hacer una relación sintética de los principales motivos vinculables al mito heroico que pueden descubrirse en *Dune* (aunque el mitologismo de la novela no se reduce a ellos):

1. Concepción maravillosa.
2. Señalamiento en la primera juventud
3. Educación en secreto.
4. Prueba preliminar,
5. Persecución/Adversidades de la edad temprana (= «expulsión del héroe»),
6. Cruce del umbral/Combate contra el guardián del umbral/Primera hazaña.
7. Pruebas iniciáticas en el «otro mundo»:
 - Duelo contra un monstruo (gusano de arena).
 - Prueba del «agua de vida» (transmutación de un veneno).
8. Muerte–resurrección del héroe/Expansión de la conciencia y del ser/Conquista del «elíxir».
9. Regreso del héroe/Combate contra el «falso héroe».

Con *Dune* no tenemos la impresión de hallarnos simplemente ante un conjunto de paralelos e identificaciones entre los

motivos de la novela y los paradigmas mitológicos (como en los casos citados de Zelazny y Delany). De lo que se trata más bien es de una completa y orgánica actualización del mito del héroe, creativamente reinterpretado en un contexto de ciencia ficción.

Lo que hace aquí Herbert es distinto de la «poética de la mitologización» practicada por varios autores del siglo xx —Joyce, Mann, García Márquez, Carpentier—, que consiste en un conjunto de realizaciones y transgresiones de los paradigmas míticos y que a veces introduce una instancia irónica, una separación, en relación con estos modelos.⁷ En *Dune*, evidentemente, no hay ningún elemento de ironía: Paul Atreides es un héroe en el sentido literal del término, es decir, es un personaje «*larger than life*», dotado de cualidades que lo sitúan por encima del individuo común y corriente. Tampoco hay, por ende, una distancia irónica entre los paradigmas de la narrativa heroica y los hechos que relata la novela. En esta obra se explora otro modo de relacionarse con el mito que no tiene equivalente en la aludida corriente mitologizante de la literatura. Dado que la CF, a diferencia en esto de la novela moderna, no rompió nunca del todo sus nexos con el *romance*⁸ —o sea, la novela primitiva, género que por su parte, está relativamente cerca aún del mito—, todo lo que Herbert hizo en *Dune* fue reforzar, acentuar los componentes míticos y romancescos de su novela. De modo que dudamos en considerar a *Dune* como un ejemplo de *mitologismo* en la literatura, a semejanza de las obras aludidas. En el caso de la CF —similar en esto a la *fantasy*— encontramos un componente de «mitologismo» consustancial al género. Lo que distingue a *Dune*, pues, es un uso más intensivo o siste-

mático de los elementos del mito heroico, una intensificación de componentes míticos y arquetípicos que ya se manifiestan a nivel del género, en un movimiento que constituye una especie de vuelta a los orígenes, un nuevo contacto revitalizador con las fuentes. Pero, al mismo tiempo, si *Dune* exhibe cierto nexo con el mitologismo de la novela del siglo xx es precisamente por esta inclinación a la rehabilitación de los modos míticos, i.e., por la relevancia que otorga al principio mitopoético. Estas observaciones, dicho sea de paso, pudieran hacerse extensivas a otras obras de CF, incluida una parte de aquellas novelas que han sido consideradas —con razón— como influidas por la corriente mitologizante, a saber, las primeras novelas de Zelazny y Delany.⁹ En *Tú, el inmortal* (1966), de Zelazny, por ejemplo, está presente todo el sistema de referencias y citas intertextuales de prototipos míticos que es característico de la poética mitologizadora. Pero en lo que concierne al protagonista de la novela, Conrad Nomikos, no cabe ninguna posibilidad de considerar como irónica su identificación con el paradigma del héroe. En este caso se produce una confluencia entre la poética de la mitologización y las cualidades genéricas de la CF que produce una modalidad literaria nueva, más bien que una simple variante cienciaficcional de la novela mitologizante del siglo xx.

* * *

Pueden adelantarse algunas hipótesis para explicar los especiales nexos que la CF mantiene con el mito. Parte de la «mitología» de este género está ya contenida en la tradición literaria en que este se inscribe, y que incluye formas literarias como los viajes maravillosos y el romance. Algunos de los elementos

«mitomorfos» de la CF pertenecerían pues a lo que Mijaíl Bajtín llamaba «memoria del género». Pero no todos los motivos míticos y arquetípicos de la CF pueden explicarse en estos términos. La CF trabaja con un material imaginario y fantástico, y cuando se hace esto es difícil no acabar tropezando con lo mítico y lo arquetípico; después de todo, el mito sigue siendo el paradigma eviterno de toda la imaginería fantástico-maravillosa. Parafraseando (polémicamente) a Darko Suvin, cabría decir que el mito es el «horizonte limitador» de la CF. Por último, no puede descartarse tampoco la emergencia espontánea de fragmentos míticos e imágenes arquetípicas provenientes del inconsciente colectivo. Esto estaría propiciado por el hecho mismo de que el escritor está haciendo un uso intensivo y sistemático —que va más allá de lo que es habitual en otros géneros literarios— de las facultades para fabular y fantasear. Uno de los descubrimientos más interesantes realizados por el Dr. Stanislas Grof en sus estudios sobre los estados extra-ordinarios de conciencia es que motivos tales como la visita a otros mundos y otros universos, dotados de «extrañas leyes físicas y formas de vida totalmente distintas» pertenecen a la categoría de las imágenes arquetípicas, provenientes no del inconsciente individual, sino del colectivo.

El examen de las relaciones entre la CF y el mito nos conduce a una última observación. ¿Cómo conciliar los fuertes vínculos de este género con lo mítico y lo arquetípico con la postura tradicional de que la CF se guía por la lógica del discurso científico y racional? A través de su búsqueda de lo maravilloso y el *sense of wonder*, la CF reintroduce (subrepticiamente) una dimensión mítica en el seno de una cultura securalizada, en la cual ha te-

nido lugar un proceso de «desencantamiento del mundo».¹⁰ Es cierto que el material de la CF no son las imágenes tradicionales de lo maravilloso ni las concepciones premodernas, como en la *fantasy* y la *ghost story*, sino ideas científicas (más bien, la retórica de la ciencia) y artefactos tecnológicos. Pero mientras que para el científico, o mejor dicho, para el «hombre secular», la ciencia es un medio para neutralizar el misterio y la magia del mundo, la CF se esfuerza en hallar una dimensión mágica o maravillosa en la propia ciencia. De esta última lo que le interesa no es tanto la racionalidad como la posibilidad de «realizar sueños». Por eso en la CF la ciencia aparece como una forma de magia. No es la ciencia real de los laboratorios cátedras y libros de texto, sino una superciencia feérica que sirve para justificar la existencia de un mundo extraño y fabuloso, donde los prodigios tienen carta de naturaleza.

2002

Notas

- ¹ Aquí estaba aludiendo a una versión primitiva (de 2002) de mi libro *Crónicas de lo ajeno y lo lejano*, de la cual finalmente no quedó casi nada en la versión publicada de 2010. (*N. del A.*)
- ² Cfr. Stanislas Grof: *Psicología transpersonal. Nacimiento, muerte y trascendencia en psicoterapia*, Editorial Kairós S.A., Barcelona, 1988, y «Le voyage chamanique: observations tirées de la thérapie holotropique», en *La voie des chamans* (Gary Doore, ed.), Éditions J'ai lu, Paris, 1989.
- ³ Edición en castellano: *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, Fondo de Cultura Económica, México.
- ⁴ Alan Dundes: «The Hero Pattern and the Life of Jesus» [1976], en: *In*

Quest of the Hero (Robert A. Segal, comp.), Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1990, pp. 179-223 (la cita en las pp. 187-188).

- 5 Es posible que esta expresión corresponda a E. M. Meletinski, pero no he podido localizar la referencia. (*Nota de 2010.*)
- 6 Las citas corresponden a la siguiente edición: Frank Herbert: *Dune*, Berkley Medallion Books, New York, 1975.
- 7 Para el problema de la poética de la mitologización (o «mitologismo») en la novela del siglo xx, cfr. «Literatura (La) y los mitos», en: *Árbol del mundo. Diccionario de imágenes, símbolos y términos mitológicos*, Colección Criterios, La Habana, Casa de las Américas/UNEAC, 2002.
- 8 La «novela» de CF no es *novelística* en el sentido estricto del término, algo que ha sido observado por algunos autores. El romance es una forma temprana de la novela, pero mientras que ésta, en su forma contemporánea, ha podido ser definida como una «épica de la vida cotidiana», el romance se desenvuelve en un mundo distante del mundo cotidiano y acoge preferentemente elementos de fantasía, aventura, amor galante, así como motivos heroicos, caballerescos y maravillosos. El romance, aunque desplazado por la «novela-novel» (para usar la terminología de Meletinski) nunca despareció del todo de las letras europeas. El máximo ejemplo de romance en la literatura del siglo xx fue *El señor de los anillos*, de J. R. R. Tolkien, obra concebida conscientemente como un intento de revitalizar el género. Para la definición del romance cfr. «Romance», en J. A. Cuddon: *A Dictionary of Literary Terms*, Penguin Books, 1985, pp. 578-582.
- 9 Véase el artículo de Casey S. Fredericks: «Revivals of Ancient Mythologies in Current SF and Fantasy», en *Many Futures, Many Worlds: Theme and Form in Science Fiction*, The Kent State University Press, 1977, pp. 117-139.
- 10 Los puntos de contacto entre la cf y la religión han sido señalados por autores como Samuel R. Delany y Joanna Russ. Ésta última, por ejemplo, escribió hace años: «...science fiction, like much medieval art [en su en-

sayo la autora desarrolla un paralelo entre el arte medieval y la cf], can deal with trascendental events. Hence the tendency of science fiction towards wonder, awe, and a religious or quasi-religious attitude towards the universe» («Towards an Aesthetic of Science Fiction», en *Science Fiction Studies*, núm. 6, Vol. 2, Part. 2, July 1975). (*Nota de 2010.*)

Rinaldo Acosta Pérez-Castañeda. Licenciado en Literatura Española. Trabaja en la editorial Letras Cubanias y es además editor de la revista teórica *Criterios*, así como del boletín electrónico *Denken Pensée Thought Mysl. Servicio Informativo de Pensamiento Cultural Europeo*. Recibió el Premio de la Crítica de 2011 por su libro *Crónicas de lo ajeno y lo lejano*, dedicado enteramente a la CF, su poética y su historia. Ya con su primer libro ensayístico, *Temas de mitología comparada* (1996), había obtenido el Premio de la Crítica en 1997. Ha publicado en Cuba y España trabajos sobre semiótica, mitología y literatura fantástica. Tuvo a su cargo la traducción, prólogo y notas de *Árbol del Mundo. Diccionario de imágenes, símbolos y términos mitológicos* (Criterios, 2002).