



Alambique. Revista académica de  
ciencia ficción y fantasía / Jornal  
acadêmico de ficção científica e  
fantasia

---

Volume 3 | Issue 1

Article 2


---

## La ciencia ficción y la narrativa posmoderna: hacia la convergencia

Mikel Peregrina

Universidad Complutense de Madrid, Peretorian@gmail.com

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.usf.edu/alambique>

 Part of the [Modern Literature Commons](#), and the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

---

### Recommended Citation

Peregrina, Mikel (2015) "La ciencia ficción y la narrativa posmoderna: hacia la convergencia," *Alambique. Revista académica de ciencia ficción y fantasía / Jornal acadêmico de ficção científica e fantasia*: Vol. 3 : Iss. 1 , Article 2.

<http://dx.doi.org/10.5038/2167-6577.3.1.2>

Available at: <https://digitalcommons.usf.edu/alambique/vol3/iss1/2>

Authors retain copyright of their material under a [Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 License](#).

---

## **La ciencia ficción y la narrativa posmoderna: hacia la convergencia**

### **Cover Page Footnote**

A Luis Miguel dos Santos, por su valiosa ayuda en la distancia

## 1. Introducción.

En 1987 Brian McHale, en su estudio *Postmodernist Fiction*, planteó que se estaba dando una proximidad entre la ciencia ficción y la narrativa posmoderna. En concreto, McHale advertía que ambos géneros literarios se estaban acercando mutuamente a pesar de su distinto origen. En sus propias palabras: “two ontological sister-genres, science fiction and postmodernist fiction, have been pursuing analogous but independent courses of development (65).” Ocasionalmente estas dos ramas narrativas distintas que se han desarrollado en paralelo han producido motivos y *topoi* que han resultado sorprendentemente similares. Uno de esos rasgos en común sería que ambos se preocupan por la creación de mundos como sistemas cerrados, independientes, pero derivados de la realidad.

En primer lugar, la convergencia desde la posmodernidad consiste en tomar elementos de la ciencia ficción que provocan un distanciamiento temporal de la realidad empírica, y producen un mundo ficcional distinto que se sostiene ontológicamente a sí mismo, con lo que se rompe con el concepto de mimesis moderna. “If science fiction and postmodernist fiction have tended on the whole to advance along parallel but independent tracks, there has also been a tendency for postmodernist writing to absorb motifs and *topoi* from science fiction writing, mining science fiction for its raw materials (McHale 65).” Brian McHale destaca diferentes ejemplos de autores posmodernos que incluyen elementos de ciencia ficción, como, por ejemplo, William Burroughs en *Nova Express* (1964), que incluye una invasión alienígena.

Como consecuencia, según avanza el tiempo, si bien el posmodernismo ha acogido distintos *topoi* de la ciencia ficción, por su parte, la ciencia ficción ha adoptado las herramientas narrativas del posmodernismo. Se trata, pues, de una tendencia convergente por ambas partes. Siguiendo a McHale, “as a noncanonical, subliterate genre, science fiction has inevitably tended to lag behind canonized or mainstream literature in its adoption of new literary models (69).” Los autores propuestos como ejemplo de esta posmodernización de la ciencia ficción son el británico J. G. Ballard, con obras como *The Atrocity Exhibition* (1969), o el estadounidense Samuel Delany, con novelas como *Dhalgren* (1974) o *Triton* (1976).

El punto de partida sería que tanto en la novela posmoderna como en la ciencia ficción aparecen mundos ficcionales divergentes con la realidad empírica, con los cuales ambos géneros ponen en entredicho la episteme moderna gracias a un alejamiento espacial o temporal. No obstante, a pesar de la coincidencia en las estrategias, los objetivos diferían para la ciencia ficción y para el posmodernismo. Para ello conviene en primer lugar reflejar nuestra concepción de la ciencia ficción y señalar a través de historia los motivos que llevaron al género a acercarse a la narración posmoderna. Por otro lado, se dilucidará qué se entiende por narrativa posmoderna y cuáles son sus principales rasgos. Posteriormente, para estudiar con detenimiento ese acercamiento entre la ciencia ficción y la posmodernidad, se analizarán dos casos concretos que ilustren la posible

convergencia en la literatura norteamericana, y otros dos que la reflejen en la literatura española.

En el primer caso, ambos ejemplos serán *Dying Inside* (1972), de Robert Silverberg, y *Slaughterhouse-Five* (1969), de Kurt Vonnegut. Como se ha explicado, en su estudio McHale proponía otros ejemplos que mostraran esta convergencia. A pesar de ello, las obras de Silverberg y de Vonnegut aquí propuestas sólo buscan ampliar los preceptos teóricos apuntados por Brian McHale. Por otra parte, si bien McHale hablaba de Vonnegut como escritor de ciencia ficción que incluye rasgos posmodernos, estudios posteriores centrados en la obra de este escritor estadounidense (e. g. *New Critical Essays on Kurt Vonnegut*, ed. David Simmons) han incluido principalmente a Vonnegut como escritor posmoderno. Aunque Kurt Vonnegut empezó escribiendo novelas de ciencia ficción, como *Player Piano* (1952), pronto derivó a una ficción posmoderna, especialmente desde la novela que aquí se analizará, *Slaughterhouse-Five*. Por esa razón, su ubicación en la frontera hace que Vonnegut sea un caso más ilustrador para ejemplificar esa convergencia entre la narrativa posmoderna y la ciencia ficción. Por otra parte, la vinculación de Silverberg con la ciencia ficción es más que evidente a lo largo de su dilatada carrera como escritor.

Ahora bien, cabría entonces preguntarse si esa convergencia es aplicable al ámbito hispánico. De esta forma, aparece una segunda pretensión en este estudio: averiguar si la ciencia ficción española y la narrativa posmoderna española han tenido también algún acercamiento. Hacia tal fin, los casos dentro de nuestra literatura a analizar serán *Lágrimas de luz* (1982), de Rafael Marín, y *El mundo en la era de Varick* (1999), de Andrés Ibáñez. La novela de Marín es considerada la renovadora de la ciencia ficción española, y muchos escritores posteriores tomaron sus innovaciones como modelo a seguir. Por su parte, Ibáñez es uno de los escritores más circunscritos a la posmodernidad en la actual literatura española, además de lector habitual de ciencia ficción.

En cualquier caso, el análisis de los cuatro casos concretos, tanto los provenientes del ámbito anglosajón como los circunscritos a la literatura española, servirá para ver si se sostiene esta premisa de partida: la tesis de Brian McHale sobre el acercamiento entre la novela posmoderna y la ciencia ficción.

## **2. La convergencia desde la ciencia ficción.**

Algunos pensadores, como Fredric Jameson, han considerado la ciencia ficción como un género eminentemente posmoderno, y han dedicado a él diversos estudios (e. g. *Acheologies of the Future*). A ello se pueden añadir los análisis posmodernos de obras del género realizados por diversos investigadores, como Jean Baudrillard o Donna Haraway (e. g. Hollinger “Contemporary Trends in Science Fiction Criticism, 1980-1999”). Esta vinculación de la ciencia ficción con la posmodernidad se apoya en el hecho de que haya nacido en el siglo XX, y por su capacidad para reflexionar sobre la realidad mediante la creación de otros mundos posibles. En este sentido, entre las múltiples definiciones que existen de éste género, se partirá de la propuesta por Darko Suvin. En su libro

*Metamorphoses of Science Fiction*, la definió como la literatura del «cognitive estrangement» (Suvin 4). Dos términos que deben destacarse: extrañamiento y cognición.

El primero de ambos, el extrañamiento, se refiere a que los mundos ficcionales que aparecen en las obras fictocientíficas no se corresponden con la realidad que nosotros conocemos, es decir, no reflejan nuestro mundo. Para conseguir este efecto, el escritor debe alejarse de la realidad empírica para crear un universo ficcional nuevo. No obstante, el segundo término, cognitivo, supone que ese ejercicio imaginativo queda constreñido a un inviolable cumplimiento de las leyes naturales que rigen nuestro universo.

En el texto de ciencia ficción, las leyes empíricas no se ven subvertidas sino normalizadas, no en el sentido de posibilitar todo, como en lo maravilloso, sino en el hacer una operación de desplazamiento en la que las leyes naturales extrapoladas tienen un funcionamiento normal en el mundo que es semejante al de la realidad empírica -de ahí lo mimético-, pero en el que sus leyes propias han sido modificadas -de ahí la fantasía (Novell 156).

Cognición también hace referencia al modo de trabajo de los autores del género, pues se trata de un método científico en el que el escritor fictocientífico establece una hipótesis a partir de un elemento que toma de su tiempo, después lo desarrolla hiperbolizado en la obra y así obtiene unas conclusiones. A ese elemento del que parte para construir el universo ficcional Suvin lo denominó *novum* o innovación cognoscitiva. El *novum* hace de mediador entre lo literario y lo extraliterario, entre lo ficticio y lo empírico. Puede presentar diferentes dimensiones: desde lo más básico, la invención discreta, como un aparato y sus consecuencias, hasta un nivel mayor, un ámbito espacio-temporal, un agente ajeno o nuevos tipos de relaciones (Novell 204). Estudiada de ese modo, la ciencia ficción puede entenderse como un experimento literario que busca mediante la creación de un mundo posible una crítica a la realidad.

Tras la II Guerra Mundial, en la historia de la ciencia ficción se percibe una progresiva maduración literaria del género desde las revistas *pulp* donde nació. El problema es que ese origen vinculado a una vertiente de la literatura comercial se desarrolla en un gueto, aislada de la corriente general de la literatura o *mainstream*, y su maduración pasaba por introducir elementos de ese *mainstream* en el género, esto es, por preocuparse más por la forma, por el cuidado del discurso. Esta pretendida innovación literaria del género se llamó *New Wave*. En palabras de Helen Merrick, “the differences between the New Wave and the old guard were most commonly drawn (by both sides) as being a divide over sf’s relation to the mainstream (102).”

Dicho movimiento aglutinó a una serie de escritores que pretendieron un proceso de renovación de la ciencia ficción, mediante una ampliación de sus fronteras tanto temáticas, como formales. En el ámbito temático la novedad consistió en la sustitución de las llamadas Ciencias Exactas por las Humanidades. Ahora serán la Antropología, Sociología y Psicología las ciencias que permitan a

los escritores generar mundos ficcionales moralmente ambiguos donde explorar sociedades imaginarias hasta sus consecuencias más aberrantes (Moreno 375). Por otro lado, formalmente también planteaban cambios, buscados mediante la ruptura de tabús políticos, sociales, raciales y sexuales, el uso de jergas, renovaciones estilísticas, discordancias entre el orden cronológico de la historia y el del discurso, introspección en los personajes, etc.

En ese sentido, se decantarían por el uso de *novums* relacionados con discusiones gnoseológicas, antropológicas y filosóficas de la postmodernidad (Csicsery-Ronay 69-70). Por tanto, y siguiendo aquí a Fernando Ángel Moreno, la *New Wave* “reclamaría un proceso de actualización del género y de aplicación de técnicas literarias contemporáneas a las obras, así como relacionan los *novums* propuestos con las discusiones gnoseológicas, antropológicas y filosóficas de la posmodernidad (374).”

A raíz de la maduración estilística del género, y de su entrada en el ámbito académico, aumentó su prestigio crítico (véase Hassler “The Academic Pioneers of Science Fiction”). Ante esta nueva y más justa consideración de la ciencia ficción, poco a poco, fuera de este gueto, algunos autores de la corriente general de la literatura tomaron conciencia de las posibilidades especulativas de la ciencia ficción para escribir distintas obras. Se trata de una tendencia en progresivo aumento y que hoy en día tiene un significativo peso en el género. Entre otros ejemplos, cabe citar obras como *The Road* (2006), de Cormac MacCarthy, o *England, England* (1998), de Julian Barnes. De este modo, la frontera entre la ciencia ficción y el *mainstream* se diluye y va apareciendo la convergencia entre ambas ramas literarias.

En España también sucede este fenómeno similar en el desarrollo de la ciencia ficción. En la historia fictocientífica en este país, a partir de los años cincuenta “quedaron formadas las tres ramas a través de las que el género crecería hasta hoy: la de la aventura espacial popular de nula calidad literaria, la del género autoconsciente y con pretensiones de calidad, y la de los escritores consolidados que ocasionalmente visitan este territorio” (Díez 13). La primera de ellas carece de interés en esta investigación y termina en los años ochenta, en que desaparecen prácticamente los bolsilibros<sup>1</sup>. La segunda vertiente es la que se practica desde dentro del gueto de los aficionados. Este grupúsculo de aficionados irá desarrollando el género a partir de una pobreza de medios, centrados en torno a las páginas de la revista *Nueva dimensión*. Por último, están los autores reconocidos que se acercaron en algún momento conscientemente al género, como Tomás Salvador con *La nave* (1959).

A su vez, el equivalente de la *New Wave* en la ciencia ficción española, es decir, el impulso literario del género en España, se dio con los autores de los años noventa, época que ha sido denominada como la Década de Oro. Es precisamente en ese grupo de escritores entre los que se inserta Rafael Marín. En el desarrollo del género aludido tiene un papel destacado el cuidado del lenguaje, con lo que se consigue elevar la calidad lingüística de las obras y ofrecer mayor exigencia de los autores en todos sus aspectos. A su vez, escritores ya consolidados, como Eduardo Mendoza, Gonzalo Torrente Ballester o José María Merino empezaron a considerar cada vez con más frecuencia “las posibilidades del género como medio

retórico de acercamiento al mundo, como vehículo literario excepcional” (Moreno 426). De este modo, igual que en la ciencia ficción anglosajona, empieza a darse un acercamiento entre los escritores del género y los de la corriente general de la literatura, y con ello se van difuminando esas fronteras entre el mundo de los aficionados y la corriente general de la literatura.

### 3. La convergencia desde la narrativa posmoderna.

A grandes rasgos, la posmodernidad lo que plantea es la superación de la modernidad. Partiendo de la consideración de que nuestra sociedad actual es posmoderna, debemos caracterizarla por rasgos como la fragmentación, la heterogeneidad, la confusión simbólica, el intercambio significativo, pero en especial por la incapacidad de distinguir entre lo real y lo ficticio, entre la realidad y la imagen de la realidad (Lozano “Claves” 281). El propio Brian McHale en *Postmodernist Fiction* planteaba que la novela posmoderna trata de cuestiones ontológicas relacionadas con preguntas acerca de qué es el mundo, quiénes somos nosotros o de cuál es la relación entre lo real, lo posible y lo imposible.

Se establece ya, de ese modo, una diferenciación con la modernidad. En palabras de Ihab Hassan, “if much of modernism appears hieratic, hypotactical, and formalist, postmodernism strikes us by contrast as playful, paratactical, and deconstructionist” (591). Con ello, Hassan esgrime, en el artículo antes citado “Toward the Concept of Postmodernism”, una serie de diferencias entre modernidad y posmodernidad que resulta muy ilustrativa para la presente exposición (Hassan 591-592). Así aparece la modernidad como juego, anarquía, deconstrucción, *happening*, intertextualidad, etc. En concreto, Hassan concibe la posmodernidad a partir de su neologismo “*indeterminance*” (composición de *indeterminancy* e *inmanence*). Define el primer término como un referente complejo con el que designar la ambigüedad, la discontinuidad, la heterodoxia, el pluralismo, la aleatoriedad, sublevación, perversión y deformación. Por su parte, el segundo étimo, inmanencia, señala que este término interviene dentro de la naturaleza, actúa por encima de sí mismo para llegar a ser su propia naturaleza.

Por tanto, se crean mundos ontológicamente inestables, lo que lleva a que la novela posmoderna se apoye en dos géneros: la fantasía y lo histórico. De ellos resulta más relevante para el presente estudio el primero, puesto que los géneros no miméticos o proyectivos<sup>2</sup>, es decir, aquellos que no plasman la realidad empírica, presentan rupturas espacio-temporales mediante las cuales se pueden cuestionar las ideas que poseemos acerca de nuestro mundo y gracias a lo cual se crea un mundo posible.

La episteme moderna se pone en duda y se buscan nuevos modelos de realidad. La idea positivista del progreso se desmorona y los escritores no consideran que entren en una dialéctica evolutiva de la literatura. Como consecuencia, se desprecia el afán innovador que caracterizó a las vanguardias de comienzos del siglo XX, las cuales promulgaron la originalidad y la renovación literaria. En contraposición, en las obras posmodernas se ve la quiebra del concepto de realidad, de linealidad y de historia en que se asentaron las ideologías

del progreso. En ese sentido, la novela posmoderna sigue ejerciendo su función de mimesis, solo que resulta una nueva mimesis, coherente con una nueva realidad.

Se trata de un salto de lo epistemológico a lo ontológico. En vez de seguir luchando con el conocimiento de nuestro mundo, la novela posmoderna improvisará un mundo posible y ficcionalizado. Mediante ese punto pone de manifiesto el fin de la episteme moderna al denunciar que era incapaz de reflejar la realidad en toda su complejidad. Es, por ello, un método de extrañamiento, una estrategia casi idéntica a la de la ciencia ficción. Eso sí, con objetivos diferentes, puesto que la ciencia ficción, conviene recordar, se propone criticar la realidad tal y como es, pero no rechaza su condición de existencia. Este objetivo de un mundo ficcional que ontológicamente se sostenga a sí mismo se alcanza mediante diversos procedimientos, entre los que, curiosamente, el planteamiento del *novum* de Suvin es uno de ellos.

Siguiendo el análisis de José María Pozuelo Yvancos, la novela posmoderna se caracterizaría por cinco rasgos: 1) la heteroglosia y la multiplicidad de normas y modelos estéticos; 2) la fungibilidad y el mercado editorial; 3) el predominio de la privacidad; 4) la desconfianza hacia la literariedad; y 5) el carácter metaliterario y subrayado de la convención (46).

El primero de ellos, la heteroglosia, hace referencia a la hibridación de géneros y modalidades textuales. Se produce así una liberación respecto a los patrones artísticos y las normas literarias de la tradición vanguardista. Se huye con ello de normativas, pues los escritores se refugian en la libertad de la imaginación, sin aplicarle ninguna cortapisa. Como consecuencia, en palabras de María del Pilar Lozano Mijares:

La hibridación posmoderna es absoluta, y conlleva la ruptura de límites entre literatura culta y literatura popular, convirtiéndose el pastiche en la técnica por excelencia, la mezcla, casi siempre con sentido lúdico o irónico, de elementos procedentes de productos culturales de los *mass media* junto a referentes tradicionalmente considerados cultos (“Claves” 283).

En segundo lugar estaría la fungibilidad y el mercado editorial, los cuales reflejan que hoy en día la literatura se inserta en un complejo aparato mercantil: la industria cultural. Ello explica que la novela posmoderna sea un producto comercial, y que acuda a los que durante mucho tiempo han sido considerados como géneros populares, entre ellos, la ciencia ficción. Por otra parte, el predominio de la privacidad lo explica Pozuelo Yvancos como...

... un nuevo uso, en este caso existencial, del perspectivismo psicológico en la narrativa, frente al psicologismo del modernismo. Y ese neo-existencialismo tiene un carácter vitalista sentimental mucho más que indagatorio de regiones de la imaginación psicológica. Muestra al yo mostrándose, diciéndose, no en términos de su racionalidad sino en los de su testimonio de existencia, como individuo concreto que explica su circunstancia (50).



En cuarto lugar está la desconfianza hacia la literariedad, la cual se refiere a que la nueva novela no se siente acosada por el fantasma de la originalidad y la innovación continua, aspecto ya señalado previamente. No busca la experimentación, pero sí desarrolla otra característica relevante, la metaliteraria. Hay una vuelta a la narratividad, a la necesidad de construir argumentos. Sin embargo, el posmodernismo considera la novela tradicional como representación totalizadora y rechaza la estructura de introducción, nudo y desenlace con la idea de privilegiar la libertad y la experiencia personal. El arte posmoderno inscribe y desafía a la vez este impulso totalizador. Se muestra el proceso mismo de imponer orden al presente o al pasado, pero se subvierte al hacerla explícita por medio de herramientas metaficcionales, que evidencian su condición de relato inventado.

Finalmente, Pozuelo Yvancos hablaba del carácter metaliterario y subrayado de la convención en la narración posmoderna. Ello quiere indicar que la novela de hoy no oculta su literariedad, pero sí plantea una ruptura entre la convención de realidad y ficción. De este modo, se niega la existencia de hechos narrados, se introducen personajes de ficción como entes reales, o se ficcionalizan personajes reales o históricos, mostrando esa confusión al percibir la realidad. Muchos detalles identificables provienen de la realidad compartida por autor y lector, aunque suelen aparecer alterados.

Consecuencia de ello será que en la novela se plantea una imposibilidad de realismo, es decir, se problematiza la representación ontológica del mundo. El ser humano no es capaz de percibir la realidad como un todo, sino de forma fragmentada y caótica, y su subjetividad se desvanece. El problema del sujeto posmoderno entonces es cómo enfrentarse a la realidad. La clave de la convivencia está en la ironía y en el juego, con lo que estos protagonistas muestran la degeneración del arquetipo de héroe. Por ello, en la novela posmoderna, la realidad se desvanece, convertida en imagen, en simulacro, y el yo se conforma irónica y lúdicamente, con esta pérdida. La novela posmoderna construye sus propios mundos, su propia condición ontológica donde ficción y realidad se entremezclan a un mismo nivel.

También a causa de ello, se produce una deconstrucción del sujeto, del espacio y del tiempo. El narrador ya no es una entidad coherente, sino hipócrita, que no solo mezcla contrarios, sino que también “imprime a los protagonistas de las novelas un afán de deconstrucción no solo de su propia identidad y psicología, sino también de su relación -o, más bien, incapacidad de relación- con los otros (Lozano “Andrés” 222).” Ante la debilidad de este protagonista posmoderno, el tiempo y el espacio se desvanecen, pierden su linealidad, se fragmentan y se desordenan.

Otro aspecto es la inmersión en la metaficción por medio de instrumentos como la recursividad, la parodia, la apropiación de citas ajenas y el pastiche. Esos nuevos caminos aparecen por medio del juego y la ironía, tan caracterizadoras del estilo posmoderno. Siguiendo a Lozano Mijares, “el elemento lúdico, omnipresente en los textos, funciona como necesario distanciamiento, como relativización de las pequeñas o grandes tragedias que sufren personajes posmodernos con los que, como lectores, nos sentimos identificados” (“Andrés” 223).

Por ello, entre los rasgos formales derivados de esa mentalidad encontraremos desjerarquización, difuminación de las fronteras entre alta y baja cultura, hibridación genérica, exaltación del presente, nueva mimesis, parodia intertextual, polisemia y apertura, hedonismo, etc. (Lozano “Claves” 294).

#### 4. La convergencia en la literatura estadounidense.

Tras la explicación teórica sobre lo que se entiende por ciencia ficción y por narrativa posmoderna, llega el momento de analizar esa aproximación entre ambos con ejemplos concretos. A la hora de estudiar las novelas propuestas, la idea es ver qué técnicas narrativas de la posmodernidad se pueden encontrar en obras de ciencia ficción, así como explorar de qué forma concreta las novelas posmodernas suelen valerse de la ciencia ficción para construir mundos ficcionales donde ponen en entredicho la episteme moderna. Para ello, se parte en primer lugar de la observación de la convergencia dentro de la literatura norteamericana. Hacia tal fin, se ha seleccionado como obra de ciencia ficción *Dying Inside*, de Robert Silverberg.

Robert Silverberg es uno de los escritores más prolíficos y conocidos de la ciencia ficción americana, ganador de los premios más prestigiosos del género, como el Hugo y el Nebula, y galardonado en 2004 por su trayectoria literaria con el Damon Knight Memorial Grand Master Award que otorga la Science Fiction and Fantasy Writers of America (SFWA). *Dying Inside* es sin duda uno de sus textos más destacados. Como explica Edgard Chapman, en esta impresionante novela Silverberg acerca la ciencia ficción a la frontera con la ficción *mainstream* seria, mientras que se enfrenta directamente con la angustia real de la vida y describe la alienación y el sentido de desesperanza existencial que aflige a la vida moderna (Chapman 39). Por ello, la obra usa las convenciones de la ciencia ficción para examinar la experiencia actual desde una perspectiva irónica que enlaza con las técnicas señaladas de la posmodernidad.

A modo de resumen, en *Dying Inside* el protagonista, David Selig, está perdiendo la capacidad telepática con la que leía las mentes ajenas y sobre la que construía todo su entorno social, y ello le obliga a reestructurar su vida. Esta particular cualidad, que mantiene prácticamente en secreto, es para Selig más bien un castigo que un don, pero lo usa constantemente, igual que el mecánico usa las herramientas. Su capacidad también ha fomentado la actitud introspectiva e insegura que acaba provocando la depresión constante que mantiene Selig a lo largo de la obra. Es la representación de un fracaso vital, un fracaso motivado por sus dotes especiales, que le llevan a aislarse del mundo para esconder su secreto.

La obra usa dos *topoi* de la ciencia ficción: la tradición ficcional de los telepatas, es decir, de los personajes de talento innato, y el motivo convencional del niño prodigio que crece para llegar a ser la encarnación del arquetipo de *superman*. En ese sentido, David Selig es un chico maravilloso con una inteligencia extraordinaria, así como con poder telepático, pero no se convierte en un *superman*. En su lugar, encuentra la salvación en la reintegración en la comunidad humana cuando pierde sus poderes.

Como consecuencia, Silverberg consigue parodiar un mito de la ciencia ficción popular. Hasta este momento, concluye Edgard Chapman, ninguna novela anterior en la tradición fictocientífica había explorado tan minuciosamente la experiencia de lo que la vida con un poder telepático realmente entraña, y apenas alguna novela que incluyera poderes telepáticos se había aventurado a explorar las trágicas posibilidades de poseerlos (Chapman 54).

Muchas son las influencias y referencias literarias en esta novela, con las que se aprecia sin duda el conocimiento que Silverberg tenía de la gran literatura del siglo XX. Hay en *Dying Inside* numerosas y ricas alusiones a algunos de los clásicos temas de obras canónicas de la pasada centuria. Especialmente se puede establecer una relación del personaje de Selig con los antihéroes kafkianos, así como una deuda importante con la novela judía americana, en concreto, con autores como Saul Bellow, Bernard Malamud o Philip Roth. Sus protagonistas, igual que Selig, plantean una visión satírica del sueño americano del éxito y la felicidad personal para presentarlo en un contexto irónico, pues son personajes de una cultura específica, la judía, con lo que se sitúan al margen del sistema y adoptan una postura victimista (Chapman 47).

Se aprecia en ese reflejo de fracaso vital de David Selig un rasgo posmoderno: la necesidad del protagonista de narrarse a sí mismo para construir un sentido del mundo, una propia identidad y delimitar su relación con los otros. Su problema como sujeto posmoderno entonces es cómo enfrentarse a la realidad que está cambiando al perder los poderes que tenía. La clave para convivir con esa realidad esquizofrénica también aquí aparece con el juego y la ironía, aspecto que se percibe en la caricaturización que Selig hace sistemáticamente de otros muchos personajes, como del estudiante de color Yahya Lumumba. De este modo, mediante la ironía verbal y también la situacional se “desestabilizan los prejuicios y las ideas preconcebidas del lector, alejándole de lo familiar y enfrentándole con un héroe también paródico, un antihéroe muchas veces ridículo y a menudo patético” (Lozano “Claves” 291), como es el caso de Selig, lo que favorece la identificación entre lector y personaje.

Por otra parte, la trama se ubica en el Nueva York de 1976, un mundo que el lector reconoce como contemporáneo, pero en el que se filtra un elemento imposible, la telepatía de un humano. En palabras de Fernando Ángel Moreno, la novela destila “un gran realismo, pues se trata de nuestro mundo, en una época perfectamente reconocible, sin ninguna referencia a un mundo de fantasía salvo la existente en la mente del personaje (387).” A través de ese laberinto urbano se describe una sociedad ahogada en la confusión moral. La gran urbe muestra esa pluralidad de mundos mutuamente excluyentes que responde a los límites ontológicos propios del posmodernismo (Lozano “Claves” 289). Además, en *Muerto por dentro* se establecen en la obra muchos paralelismos entre los sucesos vitales personales de Selig y la historia americana, como ejemplo de desmoronamiento conjunto, igualando la historia ficticia individual con la historia oficial de la nación.

Por último, destaca en la obra otro rasgo más propio de la posmodernidad: la intertextualidad. Selig se gana la vida como escritor fantasma, realizando trabajos para universitarios, la mayor parte de ellos sobre literatura. La imagen del

escritor fantasma funciona como metáfora de la propia existencia de Selig, pero esta cualidad del personaje lleva a que se inserten dichos trabajos en la novela, con lo que se enriquecen las referencias literarias antes aludidas.

Una vez estudiada la convergencia desde el punto de vista de la ciencia ficción, es el momento de analizar el acercamiento desde el otro parámetro, la narrativa posmoderna. Para ello, resulta ilustrador el estudio de la novela de Kurt Vonnegut *Slaughterhouse-Five*. Vonnegut, autor muy influyente en los escritores americanos actuales, empezó escribiendo obras de ciencia ficción en colecciones populares de baja consideración literaria y escasa calidad editorial. Su éxito actual le llegó precisamente con esta novela, tras la cual han llegado otras obras importantes, como *Breakfast of Champions* (1974). Vonnegut es un humanista reconocido que explora en sus obras nuestra sociedad con un tono irónico y moralista mediante el cual pretende conducirla hacia cauces morales superiores:

As his generation's supreme moralist, Vonnegut has a legacy as an American novelist that might best be characterized by his persistent belief in the best humanity might aspire to, while laughing at the ridiculousness of such a thought. His use of metatextual and metafictional techniques afforded him this dual vision and allowed him to pull back the veil on establishment hierarchies (Davis 248).

En ese sentido, *Slaughterhouse-Five* es una novela antibelicista que parte de una vivencia autobiográfica: la experiencia de Vonnegut como soldado en la II Guerra Mundial, como prisionero de guerra de los alemanes, y como testigo del bombardeo aliado sobre la ciudad germana de Dresde. Sin embargo, este hecho es el punto de partida para que un Vonnegut narrador intente escribir esa obra antibelicista.

Vonnegut se ficcionaliza para abrir y cerrar la novela en sus capítulos inicial y final. Sin embargo, la sentencia moralista la ofrece otro personaje, Mary O'Hare, la mujer de un compañero durante la guerra de Vonnegut, Bernard W. O'Hare: "You'll pretend you were men instead of babies, and you'll be played in the movies by Frank Sinatra and John Wayne or some of those other glamorous, war-loving, dirty old men. And war will look just wonderful, so we'll have a lot more of them. And they'll be fought by babies like babies upstairs (Vonnegut *Slaughterhouse-Five* 13)." Se incide así en el alejamiento sobre el mensaje de la novela. Ese alejamiento también se percibe porque esta reflexión aparece enmarcando la historia central de la novela, una historia ficticia sobre otro soldado del mismo conflicto, Billy Pilgrim.

Pilgrim representa un modelo moral distinto al de sus compañeros combatientes, puesto que es un ensimismado y enclenque soldado sin la más mínima pretensión de combatir. Mediante el humor negro, Vonnegut describe a Pilgrim como extremadamente diferente de los otros soldados de la novela. El personaje parece posicionarse en contra de la violencia durante la guerra. De hecho, la absurda apariencia y acciones de Pilgrim en la guerra hacen que la actuación del resto de soldados que se toman el combate como algo serio u honorable parezcan absurdas (McCoppin 58-59).

Toda esa experiencia lleva a que Pilgrim sufra tras la contienda un estrés postraumático (sobre este diagnóstico psicológico del protagonista, véase Ves-Gulani “Diagnosing...”) y sea ingresado en un hospital psiquiátrico junto a otro paciente, el Sr. Rosewater. Gracias a su compañero de habitación, Pilgrim toma contacto con la obra del escritor de ciencia ficción Kilgore Trout, quien realmente es un *alter ego* del propio Vonnegut. Las novelas de Trout son textos ficcionales, pero desempeñan varias funciones dentro de *Slaughterhouse-Five*, a modo de *mise en abyme*, y dan a la obra unidad temática (Para un estudio más detenido de la relación de las novelas de Trout con la trama argumental, véase Leratre “The Narrative function...”).

Son esos argumentos los que permiten a Pilgrim recuperar la cordura y construir su vida, pero son también las obras que explican la estructura de la novela e introducen el elemento de ciencia ficción: Pilgrim asegura haber sido abducido por unos extraterrestres, los tralfamadorianos, que le llevaron a su planeta y le expusieron en un zoo. Con ellos Pilgrim aprendió una nueva concepción del tiempo y por ello en sus recuerdos salta de un pasaje a otro gracias a su cualidad de viajero temporal. Esa aptitud del protagonista explica que la novela esté desorganizada en numerosos episodios que fragmentan la vida de Billy Pilgrim. De este modo, la obra evita el clímax y el desenlace típico de la narración lineal.

Como consecuencia, dentro de la sencillez aparente de *Slaughterhouse-Five*, se produce un complejo juego polifónico estructurado en cinco niveles. Se trata de un complejo juego polifónico que resta fidelidad al acontecimiento narrado. Por ello, no se distingue entre realidad y mentira, como no se distingue entre realidad y ficción. Este rasgo se aprecia gracias a una fuerte presencia de la autoficción, es decir, la inserción en el relato de numerosos elementos reales pertenecientes a la biografía del autor junto a otros datos completamente inventados. Con ello se buscan confundir persona y personaje, insinuando, mediante la ambigüedad que genera, que el personaje es y no es a la vez el autor (Alberca 32).

La conjunción de una novela de guerra y de elementos de ciencia ficción (existencia de extraterrestres y descripción del futuro) construyen un mundo similar al empírico, pero diferente, autónomo, que se sostiene exclusivamente dentro de la obra. Además, la presencia de los tralfamadorianos en *Slaughterhouse-Five*, presentados como seres superiores, no sólo justifica un nuevo modelo narrativo, basado en la fragmentación y el desorden temporal, sino que también se relaciona con el objetivo de la novela: la reflexión moral de Vonnegut acerca del altruismo, de la repercusión de las acciones individuales.

## **5. La convergencia en las letras hispanas.**

Tras el análisis del ámbito anglosajón, donde queda demostrada la hipótesis de Brian McHale, toca ahora averiguar si dicha premisa se sostiene dentro de las letras hispanas. Para ello se ha seleccionado, como obra perteneciente al género, *Lágrimas de luz*, la novela inicial de Rafael Marín que sirvió de apertura a la ya aludida Década Dorada de la ciencia ficción española. La

obra plantea un salto con las novelas precedentes porque, por primera vez en la ciencia ficción de este país, un autor se plantea también un cuidado de la poeticidad de la novela, en vez de pulir sólo el argumento (Moreno 421).

Rafael Marín en *Lágrimas de luz* se vale del subgénero fictocientífico de la *space-opera*, caracterizado por la ubicación de la historia en el espacio exterior, la predisposición por la aventura en diversos planetas, casi todos hábiles para la vida humana, y la presencia de extraterrestres, casi todos antropomórficos (Westfahl 197). La *space-opera* ha desarrollado un modelo de mundo ficcional en el cual los lectores se apoyan, por un lado, en la familiaridad del megatexto<sup>3</sup> erigido por el género, y, por otro, en la percepción de elementos de su propio mundo transformados (Sawyer 508-509).

El alejamiento tempo-especial posibilita una reinterpretación de nuestro mundo y una reflexión sobre sus problemas reales desde escenarios alternativos, posibilidad que explota Marín para hablar de temas como la prostitución del arte por motivos comerciales, la muerte de la novela, sustituida por empobrecedoras formas de ocio, el culto al cuerpo y los placeres físicos, la inmersión de la sociedad en la hiperrealidad de la propaganda de las grandes corporaciones, o la presentación de la distopía al hablar de un futuro peor que la sociedad presente (González 177).

Además, Marín aprovecha esa posibilidad imaginativa de la *space-opera* y su formación filológica para trasladar la Edad Media a un ambiente futurista y a un ámbito espacial de dimensiones colosales: el cosmos. En *Lágrimas de luz* se describe una sociedad futura distópica<sup>4</sup> basada en una reinterpretación histórica de una sociedad medieval, fuertemente jerarquizada. En ese mundo, el protagonista, Hamlet Evans, va saltando de estamento en estamento, entre aventura y desventura, hasta alcanzar una visión casi global de esa Tercera Edad Media. En este punto ya se puede vislumbrar la relación de esta obra con la picaresca. Con ello ya aparece un rasgo posmoderno: la hibridación de géneros.

El modelo picaresco le permite a Marín la creación de un protagonista que narre su vida en primera persona y que relate sus desventuras como personaje socialmente marginado. El relato de Evans, en retrospectiva, a partir del momento de la narración, de un presente de indicativo con el que empieza la obra, confiere a la obra otro acercamiento con la posmodernidad, puesto que ya aclaraba María del Pilar Lozano Mijares que “ante esta pérdida esencial de la propia identidad y del mundo que le rodea, la nueva novela reivindica el sentimiento y la memoria como herramientas para indagar el yo, para reconstruirlo” (Lozano “Claves” 283). Se refleja así la necesidad del personaje de narrarse a sí mismo. Hamlet se presenta como protagonista posmoderno en el sentido en que se considera a sí mismo individuo incompleto que sólo puede encontrar sentido al narrarse a sí mismo, en un afán de construcción de su propia identidad y de su relación con los otros (Peregrina 315). Además, Evans es un ejemplo del héroe posmoderno, puesto que es irónico y paródico al presentar la total degeneración del arquetipo tradicional de héroe.

A través del viaje vital de Hamlet, viaje que remite a modelos clásicos como la *Odisea* y la *Eneida*, el protagonista construye su propia identidad a partir de la relación con los otros. El resto de los personajes que van rodeando a Evans

por el camino, es decir, los mentores y las mujeres con las que mantiene relaciones amorosas, no le encaminan a convertirse en un modelo heroico, sino que le enseñan a desgranar su ser y a recomponerlo posteriormente. Por ello señala Mariela González:

El Otro ofrece también la mirada de muchos mundos distintos a los que el personaje debe habituarse, pues todos ellos son hilos entrelazados en un mismo tapiz: el mundo hermético de Monasterio, el mundo cruel de la Conquista, la desolación de Castigo o la ilusión festiva del circo. Únicamente a través de este tránsito entre realidades se pierde la conciencia del centro, necesaria para la asimilación de la visión posmoderna, y en el caso concreto de Hamlet, para el encuentro final con el arte como concepto universal (176).

No obstante, uno de los aspectos más destacados de la novela de Marín es el estilo literario del que dota a su discurso, el cuidado y poeticidad que consigue en la novela. Se percibe en este escritor su honda formación filológica, de la que carecían los autores fictocientíficos hispanos predecesores. En ese estilo destacan rasgos que acercan la novela a la posmodernidad. En primer lugar, la voz narradora homodiegética intradiegética destaca por un elevado lirismo, lo que refleja en todo momento su condición artística. Por otro lado, hay referencias literarias concernientes a la realidad empírica, como las múltiples referencias directas a *Moby Dick* (1851), la novela más famosa de Herman Melville (Marín 31-33, 298, 339), las relaciones entre ficción y realidad a la hora de escribir (Marín 111), o cuando podemos ver los efectos de la tradición oral sobre la composición que Hamlet escribe en Monasterio, titulada “La serpiente con plumas”. En tercer lugar, por el pastiche, no solo de un texto canónico como *El Lazarillo de Tormes*, sino también de otros textos como el *Cantar de Mio Cid* (Marín 64). Por tanto, entre los rasgos posmodernos que podemos encontrar en *Lágrimas de luz*, están...

...el afán de deconstrucción de su propia identidad que realiza el protagonista, la fragmentación de emociones y su exposición temática, la reconstrucción de la realidad a través de la propuesta de otro mundo posible, la intertextualidad e hibridación de géneros, la difuminación de fronteras entre alta y baja literatura, el empleo del pastiche, la exaltación del presente, etc. (Peregrina 320).

Aun así, sigue siendo una obra predominantemente de ciencia ficción, por cumplir los rasgos propios de la *space-opera*, subgénero que resulta central en la estructuración de la novela. Sin embargo, como se ha demostrado, huye de los cánones de la ciencia ficción para incluir tendencias narrativas más modernas y asociadas a una óptica posmoderna. Del mismo modo, dada la formación literaria amplia de Marín, la obra se enriquece gracias a los numerosos hipotextos que incluye. *Lágrimas de luz* no se dirige únicamente al lector aficionado a la ciencia

ficción, sino que se trata de una novela que puede ser disfrutada desde varios niveles de interpretación cultural.

Finalmente, queda analizar la novela posmoderna española seleccionada para este estudio: *El mundo en la era de Varick*, de Andrés Ibáñez. A modo de aclaración inicial, Andrés Ibáñez, escritor madrileño nacido en 1961, es licenciado en Filología Española por la Universidad Autónoma de Madrid, además de crítico de Jazz y ávido lector de ciencia ficción. Durante un tiempo residió en Nueva York, por lo que varias de sus experiencias y conocimientos sobre la metrópolis neoyorquina y su vida en Madrid aparecen filtrados en esta novela<sup>5</sup>. De este modo, y como sucede en muchas ocasiones con muchos escritores actuales, la autobiografía se entremezcla con la ficción literaria.

La novela se sostiene sobre la dilatación, es decir, a base de la suma de elementos, y sobre un discurso experimental que acumula imágenes y juega con la focalización, la omnisciencia del narrador y con la metaficción. Es una suma de elementos que acaban confeccionando un complejo mosaico lleno de teselas; es “la metáfora de representación del mundo como un tablero de damas, como superposición de columnas de un periódico, como *zapping* continuado (Lozano “Claves” 292).” La obra de Ibáñez se insertaría, según el crítico Santos Alonso, en una tendencia llamada “novela alegórica, mítica y fantástica” que trataría “la creación de mundos imaginarios y la reflexión sobre aspectos cercanos a la metafísica y la estética (50).”

En *El mundo en la era de Varick* se presenta un mundo ficcional que aúna lo histórico reconocible con la fantasía, puesto que aparecen personajes históricos en situaciones fantásticas o anacrónicas (el comandante Costeau y su barco *Calypso*), y que sitúa los hechos en un tiempo y un espacio no sólo identificables, sino cercanos al lector: en Nueva York al final del siglo XX. Sin embargo, no es nuestro siglo XX, puesto que la inclusión del personaje de Varick permite al autor reinterpretar toda la historia reciente. Varick, ser de otro planeta, es un nuevo Cristo, un profeta, que tendrá que morir para que los elegidos -los *varibabies*- puedan salvarse del parásito llamado Armakidjj, las mariposas negras del Pensamiento, nuestra prisión en el Sistema, en lo establecido, lo que imposibilita la imaginación liberadora.

En esta extensa novela tenemos cuatro personajes: Marcelo, Tebaldo, Rita y Ariadna. Cada uno a su modo son sujetos posmodernos, sujetos cuya identidad se deconstruye mediante constantes reflexiones en las que intentan dar sentido a sí mismos, a su existencia, a sus relaciones con los demás y al mundo que los rodea. En ese sentido, la obra cumple casi de forma modélica los rasgos de la novela posmoderna defendidos por Brian McHale en su ya citado estudio *Postmodernist Fiction*. Por ello, como alude María del Pilar Lozano Mijares al hablar de Andrés Ibáñez, “ningún autor ha sabido, como él, expresar la episteme posmoderna de forma tan completa en la narrativa española, aun cuando muchos otros se hayan acercado desde distintos puntos de vista (Lozano “Andrés” 226).”

Sin embargo, en ese mundo reconocible, aparece ese ser de origen desconocido, Varick, que se comunica telepáticamente con un matrimonio de escritores de ciencia ficción, Henry y Janyce Alexander y que se convierte en un Dios posmoderno, que busca la salvación de la humanidad, pero no dicta ni exige



normas. Es una deidad contradictoria: ofrece una gran cantidad de información con la idea de cambiarlo todo. Es justamente lo contrario que realiza su antecesor, el misterioso Mr. Alkan, cuyos conocimientos se transmitieron en secreto para evitar su degradación. Los dos, en palabras de Lozano Mijares, “son seres que intentan traer la buena nueva de un mundo posible y que, sin éxito, tratan de abrirnos los ojos a una percepción distinta de la realidad” (Lozano “Andrés” 239).

Como se acaba revelando en la novela, ambos personajes provienen de mundos análogos. En *El mundo en la era de Varick* se dibujan mundos infinitos y mutuamente excluyentes, una rueda de mundos donde a Terra le sigue Demonia, y a Demonia Ardis. Precisamente Mr. Alkan vino a Terra desde Demonia y Varick desde Ardis. Siguiendo a Lozano Mijares, se produce la sobreimposición de mundos conocidos, una heterotopía (“Claves” 289). El espacio también se identifica con el simulacro, y así Demonia es el planeta análogo, otra posible realidad distinta de la nuestra y de la que es similar a la nuestra en la novela, la de Terra.

En Demonia el tiempo es diferente, los análogos de los protagonistas de Terra han conseguido su éxito: Marcel como novelista, Rita como bailarina y Tebaldo como músico. Además, en Demonia Marcel sí consigue a Rita, de la que está enamorado. En ese mundo la entidad, el sujeto, no es impreciso, como se percibe Marcelo a sí mismo en Terra. En Demonia las cosas suceden. Sin embargo, mientras que los habitantes de Demonia son plenamente conscientes de la existencia de Terra y de sus habitantes, y que los demonianos son capaces de usar los cauces de comunicación entre ambos mundos, para los seres de Terra esa confluencia de mundos se reduce a la creencia, a la fe en las enseñanzas de Varick o de Mr. Alkan.

Con estos elementos, se va construyendo ese mundo que se sostiene ontológicamente a sí mismo, que simula ser el nuestro, pero que no lo es, y donde se encuentran algunos elementos tomados de la ciencia ficción. Estos elementos contribuyen en *El mundo en la era de Varick* a exceder los esquemas lógico-racionales de la modernidad. Pero esa convergencia de la posmodernidad y de la ciencia ficción se acentúa en esta novela en otro punto. La voz narradora, el misterioso nosotros que controla omniscientemente la narración, como un Dios desde una postura superior, proviene de los extraterrestres que trajeron a Varick desde Ardis en su nave espacial y que estudian a la humanidad desde la órbita de su globo aerostático.

El complejo conjunto de elementos que confecciona *El mundo en la era de Varick*, y en especial los provenientes de la ciencia ficción, funcionan sobre el precepto de la imaginación liberadora. Nos encontramos ante un escritor que defiende públicamente la imaginación en todas sus declaraciones, un hombre que lucha por sentar las bases de lo que pudiera ser una forma de novelar en la presente centuria. Para Ibáñez, la novela debe explorar el orbe de la imaginación. En palabras del propio escritor al hablar de su novela en una entrevista que le realizó Ángel García Galiano y que fue publicada en *ABC cultural*:

Hay otro planeta que está en el orbe de la imaginación y allí es donde suceden los acontecimientos espirituales, de donde viene nuestra

inspiración y nuestra conciencia. La exploración de esa, digámoslo así, mitad invisible, habrá de ser una de las actividades principales del arte y de la ciencia del próximo milenio (20-21).

## 6. Conclusión.

Como se ha indicado, la posmodernidad descubre que la ontología es construir un universo, el cual no tiene por qué ser nuestro universo, sino que puede ser otro mundo posible cuya entidad se sostenga a sí misma, sin necesidad de relación con la realidad empírica. Por ello, en palabras de Brian McHale, “to ‘do’ ontology in this perspective is not necessarily to seek some grounding for *our* universe; it might just as appropriately involve describing *other* universes, include ‘possible’ or even ‘impossible’ universes -not least of all the other universe, or heterocosm, of fiction (McHale 27).”

La ciencia ficción también se plantea la construcción de mundos ficcionales ontológicamente divergentes respecto del modelo empírico, esto es, mundos ficcionales no miméticos. Para ello, se realiza un ejercicio especulativo a partir de un elemento tomado de esa realidad empírica que provoque una realidad nueva. Tal y como se ha explicado, este modo de comprender la ciencia ficción es el que ha llevado a que muchos escritores posmodernos incluyeran elementos del género fictocientífico en sus obras, detalle que ilustra tanto *Slaughterhouse-Five* como *El mundo en la era de Varick*.

Por su parte, la ciencia ficción en su proceso de maduración ha ido apropiándose de técnicas narrativas tomadas de la corriente general de la literatura. Entre ellas, ha optado por incluir muchos de los rasgos propios de la novela posmoderna, como la hibridación de géneros, la ironía, la literaturización del personaje o el héroe que necesita narrarse a sí mismo para dar sentido a su existencia. Aspecto este que ha quedado evidenciado en el análisis tanto de *Dying Inside* como de *Lágrimas de luz*.

Como consecuencia, tras el estudio realizado de las cuatro novelas se puede sostener la imbricación apuntada por Brian McHale entre la narrativa posmoderna y la fictocientífica. Ese acercamiento queda bien claro en la literatura norteamericana, donde se hayan muchos más ejemplos que las dos obras aquí expuestas. Ahora bien, la búsqueda de dicha imbricación dentro de las letras hispanas no es tan nutrida como en la literatura estadounidense. Las dos obras aquí analizadas por sí solas no sostendrían el acercamiento entre la narrativa posmoderna y la ciencia ficción, aunque sí sirven de modelo para demostrar la teoría. Sin embargo, se pueden buscar nuevos ejemplos para seguir cimentando esta relación, como *La sonrisa del gato* (1995), de Rodolfo Martínez, o *Zig Zag* (2006), de José Carlos Somoza.

Al margen de esa cuestión, las dos novelas españolas analizadas demuestran que esa convergencia, aunque perceptible, no es tan patente como con las dos obras estadounidenses estudiadas. El ambiente espacial en *Lágrimas de luz*, donde la labor de extrañamiento respecto a la realidad empírica y la difusión de la premisa especulativa en una red de *novums* difieren enormemente con el modelo defensor de la imaginación de *El mundo en la era de Varick*. La ciencia

ficción en la novela de Ibáñez es más tangencial que en *Slaughterhouse-Five*, aunque siguen sirviendo para explicar diversas claves del mundo ficcional. Por otro lado, los rasgos de la posmodernidad inicialmente parecen menos claros en *Lágrimas de luz* que en *Dying Inside*, especialmente porque la obra española parte del modelo narrativo de la aventura que reside en la base de la *space-opera*. A causa de ello su extrañamiento es mayor que en *Dying Inside*, obra de ambientación contemporánea. Aun así, ha quedado patente que *Lágrimas de luz* es más rica de lo que en principio cabe pensar y que dichos elementos propios de la ficción posmoderna sí tienen cabida en la obra de Marín.

Por estas razones, ambas novelas reflejan que el acercamiento entre estos dos géneros ontológicamente hermanos, como los caracterizó McHale (65), sí aparece dentro de la literatura española. Con ello es perceptible que una tendencia literaria que inicialmente se estaba dando en la literatura norteamericana, también está teniendo su repercusión, aunque sea más tardía, en la literatura española.

### Notas:

---

<sup>1</sup> El término bolsilibro o libro de bolsillo engloba un tipo de publicación de bajo coste y de carácter popular que se publicaba en España durante los años del franquismo. Recibieron ese nombre por su tamaño. Este tipo de publicaciones, que gozó de gran éxito, abarcaba muy distintos géneros, siendo los más destacados el *western* y la novela rosa. Sin embargo, en este tipo de obras los argumentos se vuelven manidos y los personajes arquetípicos, y, ante la rápida producción que se exigía a los escritores, hay escasa atención a la calidad literaria. Sobre este tema se recomienda acudir a los dos volúmenes de Fernando Martínez de la Hidalga *et alii*. *La novela popular en España*. Madrid: Robel, 2000-2001.

<sup>2</sup> Se toma este vocablo de la terminología usada por el teórico Fernando Ángel Moreno (80). Siguiendo su explicación, se interpreta proyectivo como antítesis a los géneros realistas. Los géneros proyectivos se caracterizan entonces por contener mundos ficcionales diferentes de la realidad empírica, es decir, sus mundos ficcionales son proyecciones de nuestra realidad, pero no simulaciones. En otras ocasiones han sido denominados como género no realistas, no miméticos o inverosímiles, según los parámetros que se usaran en su definición.

<sup>3</sup> Debe entenderse por megatexto a todas las referencias que constituyen elementos del mundo ficcional en las obras de ciencia ficción y que se incorporan al imaginario del género, como alienígenas, robots o viajes temporales, entre algunos ejemplos clásicos (Novell 216-226).

<sup>4</sup> Se entiende por distopía, tal y como la confirió Lyman Tower Sargent, un subgénero de la ciencia ficción en el cual se describen sociedades inexistentes que el escritor describe al lector con sumo detalle y que resulta peor que la sociedad en la que ambos viven (Sargent 9).

<sup>5</sup> Igual que con la novela de Vonnegut, es posible hablar en este caso de autoficción, pues se produce una mezcla deliberada de materiales pertenecientes a la vida real del escritor con otros inventados. Esta tendencia es muy patente en la literatura occidental actual, y en especial en la española en los últimos treinta años. Sobre este tema en la literatura española, se recomienda acudir al estudio de Manuel Alberca. *El pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca nueva, 2007.

---

## Bibliografía:

- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca nueva, 2007. Impreso.
- Alonso, Santos. *La novela española en el fin de siglo 1975-2001*. Madrid: Mare Nostrum Comunicación, 2003. Impreso.
- Ballard, J. G. *The Atrocity Exhibition*. 1969. London: Triad/Panther, 1979. Impreso.
- Barnes, Julian. *England, England*. London: Jonathan Cape, 1998. Impreso.
- Burroughs, William. *Nova Express*. New York: Grove Press, 1964. Impreso.
- Chapman, Edgard L. "An Ironic Deflection of the Superman Myth: Literary Influence and Science Fiction Tradition in Dying Inside". *Robert Silverberg's Many Trapdoors: Critical Essays on his Science Fiction*. Ed. by Charles L. Ekins and Martin Harry Greenberg. Westport: Greenwood Press, 1992. 39-57. Impreso.
- Csicsery-Ronay Jr., Itsvan. *The Seven Beauties of Science Fiction*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2008. Impreso.
- Delany, Samuel. *Dhalgren*. New York: Bantam Books, 1974. Impreso.
- . *Triton*. New York: Bantam Books, 1976. Impreso.
- García Galiano, Ángel. "Andrés Ibáñez: 'Soy un inventor de mundos'" (entrevista). *ABC Cultural*, 16 de octubre de 1999, 20-21.
- González Álvarez, Mariela. *Posmodernidad y estilo en la ciencia ficción española: Lágrimas de luz, de Rafael Marín*. Tesina. Universidad de Sevilla, Facultad de Letras, 2010.
- Hassan, Ihab, "Toward a Concept of Postmodernism". *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus: Ohio State University Press, 1987. 586-594. Impreso.
- Hollinger, Veronica. "Contemporary Trends in Science Fiction Criticism (1980-1999)". *Science Fiction Studies*. 78, vol. 6, part 2 (1999). Web. <http://www.depauw.edu/sfs/covers/cov78.htm>.
- Ibáñez, Andrés. *El mundo en la era de Varick*. Madrid: Siruela, 1999. Impreso.
- Jameson, Fredric. *Archaeologies of the Future: the Desire Called Utopia And Other Science Fictions*. London: Verso, 2005. Impreso.
- Leratre de Castro, Jesús. "The Narrative function of Kilgore Trout and His Fictional Works in *Slaughterhouse-Five*". *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*. 7 (1994): 115-122. Web. [http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6044/1/RAEI\\_07\\_09.pdf](http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6044/1/RAEI_07_09.pdf)
- Lozano Mijares, María del Pilar. "Claves para el análisis de la novela posmoderna española". *Claves y parámetros de la narrativa española posmoderna (1975-2000)*. IV Reunión científica internacional. Córdoba, 4,5 y 6 de noviembre de 2002. Ed. de María José Porro Herrera. Córdoba: PRASA, 2005. 279-294. Impreso.
- . "Andrés Ibáñez o la novela posmoderna española". *Revista de Literatura*, tomo 68, n° 135 (2006): 221-246. Web. <http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/articl>

---

[e/viewFile/9/11](#)

- Martínez de la Hidalga, Fernando *et alii*. *La novela popular en España*. 2 Vol. Madrid: Robel, 2000-2001. Impreso.
- McCarthy, Cormac. *The Road*. New York: Alfred A. Knopf, 2006. Impreso.
- Marín, Rafael. *Lágrimas de luz*. 1982. Barcelona: Gigamesh, 2008. Impreso.
- Martínez, Rodolfo. *La sonrisa del gato*. Madrid: Miraguano, 1995. Impreso.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. London: Methuen, 1987. Impreso.
- Melville, Herman. *Moby Dick*. 1851. Hardmonsworth: Penguin, 1991. Impreso.
- Merrick, Helen. "Fiction, 1964-1979". *The Routledge Companion to Science Fiction*. Ed. by Mark Bould *et alii*. New York: Routledge, 2009. 102-111. Impreso.
- Moreno Serrano, Fernando Ángel. *Teoría de Literatura de ciencia ficción. Poética y retórica de lo prospectivo*. Vitoria: Portal editions, 2010. Impreso.
- Novell, Noemi. *Literatura y cine de ciencia ficción. Perspectivas teóricas*. Tesis. Dirigida por Dra. Meri Torras Francés. Universitat Autònoma de Barcelona, Facultad de Letras, 2008 (versión electrónica). Archivo PDF.
- Peregrina, Mikel. "Picaresca y posmodernidad: Lágrimas de luz, de Rafael Marín". *El viento espira desencanto. Estudios de literatura española contemporánea*. Ed. de Miguel Soler Gallo y María Teresa Navarrete. Roma: Aracne, 2013. 311-320. Web.  
[http://www.academia.edu/6058599/El\\_viento\\_espira\\_desencanto\\_Estudios\\_de\\_literatura\\_espa%C3%B1ola\\_contempor%C3%A1nea](http://www.academia.edu/6058599/El_viento_espira_desencanto_Estudios_de_literatura_espa%C3%B1ola_contempor%C3%A1nea)
- Pozuelo Yvancos, José María. *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*. Barcelona: Península, 2014. Impreso.
- Salvador, Tomás. *La nave*. Destino: Barcelona, 1959. Impreso.
- Sargent, Lyman Tower. "The Three Faces of Utopianism Revisited". *Utopian Studies*, vol. 5, nº 1 (1994): 1-37. Web.  
<http://www.jstor.org/discover/10.2307/20719246?sid=21105761384951&uid=67&uid=2&uid=5911096&uid=62&uid=37104&uid=3&uid=3737952&uid=37105>
- Sawyer, Andy. "Space Opera". *The Routledge Companion to Science Fiction*. Ed. by Mark Bould *et alii*. Nueva York: Routledge, 2009. 505-509. Impreso.
- Simmons, David (Ed.). *New Critical Essays on Kurt Vonnegut*. New York: Palgrave Macmillan, 2009. Impreso.
- Silverberg, Robert. *Dying Inside*. New York: Scribner, 1971. Impreso.
- Somoza, José Carlos. *Zig Zag*. Barcelona: Plaza & Janés, 2006. Impreso.
- Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction. On the poetics and History of a Literary Genre*. New Haven: Yale University Press, 1979. Impreso.
- Ves-Gulani, Susanne. "Diagnosing Billy Pilgrim: A Psychiatric Approach to Kurt Vonnegut's *Slaughterhouse-Five*". *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 44, Iss. 2 (2003): 175-184. Web.  
<http://www.westg.org/userfiles/1418/Classes/4093/Slaughterhouse%20%20-%20Critical%20Essay%20-%20Diagnosing%20Billy%20Pilgrim.doc.pdf>
- Vonnegut Jr., Kurt. *Player Piano*. New York: Delacorte cop, 1952. Impreso.

---

---. *Slaughterhouse-Five*. New York: Dell Cop, 1969. Impreso.

---. *Breakfast of Champions*. New York: Dell, 1974. Impreso.

Westfahl, Gary . “Space Opera”. *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Ed. by Edward James and Farah Mendlesohn. New York: Cambridge University Press, 2004. 197-208. Impreso.