



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


Volume 6 | Issue 2

Article 3

Teatro, ciencia ficción y distopía en la España tardofranquista: Sodomáquina (1970), de Carlo Frabetti

Miguel Carrera Garrido
Marie Curie-Sklodowska University, mcarreragarrido@gmail.com

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

 Part of the [Dramatic Literature, Criticism and Theory Commons](#), [Modern Literature Commons](#), [Spanish Literature Commons](#), and the [Theatre History Commons](#)

Recommended Citation

Carrera Garrido, Miguel (2019) "Teatro, ciencia ficción y distopía en la España tardofranquista: Sodomáquina (1970), de Carlo Frabetti," *Alambique. Revista académica de ciencia ficción y fantasía / Jornal académico de ficção científica e fantasia*: Vol. 6 : Iss. 2 , Article 3.

<https://www.doi.org/http://dx.doi.org/10.5038/2167-6577.6.2.3>

Available at: <https://scholarcommons.usf.edu/alambique/vol6/iss2/3>

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

Teatro, ciencia ficción y distopía en la España tardofranquista: Sodomáquina (1970), de Carlo Frabetti

Cover Page Footnote

El presente artículo es resultado directo de mis actividades con los miembros del Grupo de Estudios sobre lo Fantástico, radicado en la Universidad Autónoma de Barcelona y dirigido por David Roas. De sus integrantes -mis compañeros- tengo que agradecer especialmente a Teresa López-Pellisa su confianza y tenacidad; y fuera del grupo, por sus sabias indicaciones y la ayuda con la bibliografía, a Mariano Martín Rodríguez.

*Por cada hombre libre que cae nacen diez esclavos
y el porvenir se ensombrece un poco más*
Albert Camus

Introducción: el teatro de ciencia ficción bajo el franquismo

Cuando pensamos en el teatro escrito y representado durante el franquismo no es, ciertamente, el término *ciencia ficción* una de las primeras cosas que se nos vienen a la cabeza. Ello no quiere decir que el ámbito escénico fuera ajeno al interés suscitado por el género en la narrativa de las últimas fases de la dictadura, tanto en el plano editorial como en el creativo. Al contrario: no solo contamos con un nada despreciable *corpus* que abiertamente recurre a los códigos de la ciencia ficción (CF),¹ sino también con un buen puñado de títulos que, por lo común, se abordan desde ángulos diferentes al de aquella pero que, bien mirados, son susceptibles de asedios más o menos genéricos. Así ocurre con aquellas piezas que incluyen motivos distópicos en su planteamiento, como, por ejemplo, *El tintero* (1961), de Carlos Muñiz, *Matadero solemne* (1969), de Jerónimo López Mozo, *El automóvil* (1973), de Manuel Martínez Mediero, o *Ejercicios para equilibristas* (1983), de Luis Matilla. Todas estas piezas tienen en común, aparte de una estética irrealista –expresionista, en la mayoría de los casos–, un énfasis de aires kafkianos en la deshumanización del individuo y la consiguiente mecanización de su existencia, así como una apenas disimulada crítica al abuso de poder en el mundo moderno;² aspectos que es fácil rastrear en la creación de CF, y que presenta la obra que nos disponemos a examinar, explícitamente adscrita al género.

*Sodomáquina*³ aparece en un momento de auge de la experimentación y la literatura no mimética en la Península. El agotamiento del modelo realista da paso a la exploración de nuevos paradigmas creativos que, en las firmas más contestatarias, contribuyeran tanto a enriquecer la expresión como a canalizar su disconformidad y anhelos de cambio sociopolítico. La CF podría haber sido uno de estos frentes; lástima que las élites culturales nunca acabasen de considerarla una alternativa seria y optaran por ignorarla, tanto por su presunto carácter escapista como la frivolidad que muchos le achacaban, tildándola de literatura de entretenimiento.⁴ Se trata de un destino similar al que sufrirían lo fantástico y el terror; más sangrante, si cabe, en lo que respecta a la CF, habida cuenta de su potencial crítico –cuestionado ya por sus detractores, ya por los propios cultivadores, entregados a menudo a la comercialidad y la evasión– y de los discursos de resistencia que, en las postrimerías del franquismo, estaban empezando a cobrar tímida forma en los moldes de la distopía⁵.

Como dice Saldías Rosell, “el periodo tardofranquista es cuando se lleva a cabo la reconexión y actualización de la tradición distópica española” (13). En verdad se trata de un tiempo propicio a lo distópico: “Revoluciones clericales, estudiantiles, proletarias y de reivindicación territorial se suceden unas a otras, manifestando así un general descontento que sin duda se hace presente en la

literatura de la época”, apunta el estudioso recién citado (13); y no le falta razón: el pesimismo, el hastío que rezuma buena parte de la producción literaria de los 60 y primeros 70 –desde *Tiempo de silencio* (1962) a *Escuela de mandarines* (1974), pasando por *Señas de identidad* (1966), *Volverás Región* (1967) y la mayor parte del “Nuevo Teatro Español”– conecta con las convulsiones sociopolíticas del momento y, en un plano más general, con el hartazgo de una intelectualidad ansiosa por dejar atrás el aislamiento y atraso cultural en el que muchos creían vivir con respecto a otros países. Los mismos sentimientos se respiran en la producción de numerosos autores de CF distópica. Su impacto y visibilidad son, por desgracia, mucho menores que los de la creación no genérica. Peregrina Castaños se ocupa, en uno de sus artículos, de las propuestas narrativas –animadas, sobre todo, por *Nueva Dimensión*, la revista por excelencia del *fandom* patrio (*ND*, de aquí en adelante)⁶– y en su diagnóstico se hace eco de esta frustración: “la distopía en el franquismo no llegó a ser un proyecto sólido de disidencia. Relegado y suprimido su valor como literatura crítica por parte de los dos discursos dominantes en el momento, se convirtió en una disidencia resignada” (“La ciencia ficción distópica”, 219).

Por lo que se refiere al teatro, el panorama es igual de desalentador, si bien en ello intervienen razones adicionales al desprecio del género. Dejando a un lado las piezas que podrían llegar a enmarcarse en una definición amplia de este –más próxima, quizá, a la distopía en sentido amplio que a la CF *stricto sensu*–, las virtudes de esta modalidad *fundamentalmente subversiva* –como la adjetivó uno de sus primeros teorizadores, el croata Darko Suvin (379)– han pasado, por lo general, desapercibidas, ya por la marginalidad de las obras –con frecuencia acentuada por su incomparecencia en las tablas–, ya, más comúnmente, por no haber sido categorizadas como pertenecientes al dominio de la CF (cuando más al distópico, pero sin entrar en muchos más detalles o consideraciones teóricas). Caso elocuente es *La Fundación* (1974), de Antonio Buero Vallejo; o, del mismo autor, *Mito* (1968). Si bien nunca se les ha escamoteado, ni a estos títulos ni al resto de la dramaturgia bueriana, su densidad ideológica e inconformismo, son muy pocos quienes se refieren a ellas como textos de CF.⁷ A menos dudas se presta *El tragaluz* (1967), mucho más optimista que aquellas –como que puede catalogarse de (*e*)*utopía*– y también más obvia en el establecimiento de un *novum* tecnológico y social.⁸ Ello no impide que aún haya quien se resiste a encuadrarla en estos márgenes y que prefiere limitarse a señalar que tiene elementos *inspirados* en el género (O’Leary 84), o bien, como hace Spang, a relacionarla con el, en teoría, más prestigioso marbete de *teatro épico*... ¡como si distopía y CF no tuvieran nada que ver con tal marco, cuando el recién aludido Suvin señala la afinidad del *extrañamiento cognitivo* con el distanciamiento brechtiano (374), o si Booker alude a este como condición *sine qua non* de la distopía! (19).

A estas reservas de tipo culturalista hay que añadir, por si fuera poco, los trabas que el propio teatro, reacto a etiquetas heredadas de la narrativa o el cine, ha venido oponiendo al aislamiento de una línea reconocible en expresiones de corte popular como la CF, el terror o la fantasía, tanto en el plano

español como a escala universal. No deja de ser un detalle llamativo, en un medio que ha dado lugar a manifestaciones decididamente antiilusionistas, bien acogidas por las masas, como los autos sacramentales o las comedias de magia (por no hablar de otros espectáculos parateatrales, como las fantasmagorías o los dioramas); pero lo cierto es que, hasta el día de hoy, resulta extraño –sobre todo en el medio hispánico– oír hablar de estos códigos a propósito de la escena. Habrá de quedar para otro foro la dilucidación de los motivos que subyacen a esta anomalía, que parecerían trascender los prejuicios glosados; si en ello pesan, como piensan algunos, las limitaciones técnico-materiales del teatro –evidentes cuando lo comparamos con otros modos de imitación, como el cine⁹–; si, en cambio, cabe culpar a la excesiva materialidad e inmediatez del escenario –capaces de crear interferencias en la recreación del universo imaginario¹⁰–; o si acaso intervienen factores de mayor calado estético-mimético.¹¹ De lo que no hay duda es de la existencia de dichas parcelas,¹² así como de las implicaciones éticas, sociales y políticas de tales discursos, especialmente de la CF, inestimable herramienta para indagar en las contradicciones de la realidad. *Sodomáquina*, al igual que la iniciativa de la que forma parte, representa el intento de hacer este hecho patente y, también, de delimitar un coto que resulte apreciable tanto en el circuito escénico como en el del aficionado al género. De ambos extremos me ocupo en las próximas páginas.

***Sodomáquina* y la tentativa de visibilización de la CF en la escena española**

1970 es un año clave en lo que al teatro de CF español se refiere; aparecen entonces dos monográficos dedicados al tema en sendas publicaciones especializadas (en el género y en el teatro, respectivamente): el primero en la citada *ND*, el mes de mayo (número 15), y el otro, en *Yorick*, durante el verano (número doble 41-42). Los textos recogidos –coincidentes, casi todos ellos– combinan la reflexión con la creación y se deben tanto a figuras de renombre en el *fandom* –entre las que están Domingo Santos, Luis Vigil y Teresa Inglés, impulsora de la propuesta y autora de un breve, pero interesante, artículo sobre la escena de CF– como, en menor medida, a autores más o menos oscuros de la vanguardia teatral. A decir verdad, el único realmente célebre en este sentido es el ilicitano Alberto Miralles, artífice de un *Espectáculo collage* –más tarde rebautizado como *Experiencias 70* (Miralles 60)– que, por esas fechas, programa el barcelonés Teatro Romea,¹³ así como de la adaptación de dos cuentos de Isaac Asimov y Dino Buzzati. En cuanto al resto, se trata, en su mayoría, de dramaturgos aficionados, cuyas piezas se han escrito para la ocasión, o bien no reúnen los suficientes méritos para suponer una satisfactoria carta de presentación para el género en los escenarios.¹⁴ La excepción es, justamente, la obra aquí abordada.

Reproducida en ambos números –si bien con pequeñas, pero significativas, variaciones que comentaremos más adelante– y firmada por uno de los colaboradores habituales de *ND* –el italiano afincado en España Carlo Frabetti (Bologna, 1945), matemático de profesión y autor de novelas juveniles,

quien años después escribiría guiones para *La bola de cristal* (1984-1988), entre otros espacios televisivos (Peregrina Castaños, *El cuento español* 997)—, *Sodomáquina* ha gozado de una apreciable trayectoria escénica y editorial, sobre todo si se piensa que estamos ante una pieza apenas conocida fuera del ámbito especializado. Aun cuando en este artículo vamos a conceder prioridad al contenido del texto, no podemos sino pararnos a considerar tan favorable acogida en diversos contextos. Ya en 1969, antes de su impresión, se había representado en la primera HispaCon, celebrada en Barcelona (montaje en el que participaron, aparte del autor, personalidades del *fandom* como Miquel Barceló) [ver Figura 1],¹⁵ y en 1978 se ve reconocida, en la EuroCon de Bruselas, con el galardón a la “Mejor iniciativa europea en el campo teatral” (Peregrina Castaños, *El cuento español* 338).¹⁶ Este se concede, en realidad, a la traducción realizada por el especialista belga Bernard Goorden. Publicada en 1975, en el número 7 del fanzine *Ides... et Autres* —también dedicado al teatro y la CF en español—,¹⁷ sirve de base a un espectáculo que, bajo el título de *Le grain de sable*, se representa en varias fechas de 1977 y 1978, en diferentes emplazamientos de la capital y con la participación del traductor [ver Figura 2].¹⁸ El aludido Santos, que en 1982 incluye la obra de Frabetti —tal y como apareciera en *ND*— en su antología *Lo mejor de la ciencia ficción española*, dice que hay una grabación de una de las funciones, la cual se habría emitido en la televisión belga por aquel entonces (Santos 114). Así lo confirma Goorden, quien, en un artículo posterior, revela la autoría del vídeo —la bruselense Commission Française de la Culture de l’Agglomération— e indica dónde estaría almacenado: en el sugerentemente denominado “Centre de Documentation de l’Étrange” (Goorden 256, n. 39).



Figura 1. Representación de *Sodomáquina* en la HispaCon de 1969 (fotografía tomada de la web de Augusto Jaureguizar/Uribe)



Figura 2. Programa diseñado para el montaje belga de *Le grain de sable* (1977)

Entremedias, y gracias a nuestras pesquisas en el Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares), sabemos que la obra fue presentada en diversas ocasiones a censura, para la organización de posibles espectáculos en el territorio español.¹⁹ Así, ya en 1970, el entonces presidente de la Federación Española de Teatro Experimental y Universitario –Florencio Arnán y Lombarte– programa la pieza de Frabetti para el festival “Palma 70”, como parte de un tríptico que incluye, amén de *Sodomáquina*, la versión de Miralles del cuento asimoviano antes referido –“Satisfaction Guaranteed” (1951)– y una obra de Luis Matilla: *El piano* (1970). A esta solicitud le seguirán otras cuatro, repartidas por diversos puntos del país (de Sevilla a Canarias, pasando por Madrid) y que llegan hasta 1976. Entre ellas, destaca la cursada por el grupo de cámara “Círculo Hispalense”, radicado en la capital andaluza y que pide autorización para montar la versión de *Yorick* en el Colegio Mayor Fernando III el Santo, en 1972. Lamentablemente, no hemos podido verificar si estos montajes se celebraron al fin. Algunos detalles parecen refrendarlo;²⁰ la escasez de datos impide, aun así, dar por sentada su realización o, al menos, abundar en sus vicisitudes; cosa que también ocurre con las versiones que, a todas luces, se han venido ofreciendo en diferentes contextos de habla hispana tras la dictadura, casi siempre por compañías de teatro de aficionados.²¹

Honores, en cualquier caso, varios y destacables para una pieza que, según su creador, no habría sido concebida más que “como un experimento

inicial, sin más pretensiones que la de sentar un precedente” (Frabetti, “A propósito de ‘Sodomáquina’” 97) —en lo que al teatro de CF se refiere, deducimos— y cuya misma publicación ya resulta sorprendente, por lo revolucionario del contenido, de obvias resonancias revolucionarias, al que, sin embargo, la aludida censura no pareció poner especiales reparos.²²

Subtitulada “Extrapolación hiperbólica que clama alternativas”, la anécdota de *Sodomáquina* —tan exagerada como elemental— no deja lugar a dudas acerca del ideario de Frabetti. El italiano, a quien ese mismo año de 1970 la Administración le pone todos los obstáculos posibles para la organización en Madrid de la segunda HispaCon —resultando en la cancelación del evento (Jaureguizar, “La segunda HispaCon”)²³—, es un conocido agitador, amigo de antifranquistas como Alfonso Sastre y simpatizante del Partido Comunista;²⁴ y, aun así, su obra no es prohibida. Es un dato que no puede sino maravillarnos, y que es explicable, entre otras cosas, por el mínimo crédito, crítico y literario, que debía de concederle la Junta al género de la CF y lo imaginativo, o irrealista, en general; displicencia que si, por un lado, permitió la publicación de piezas con mensajes incendiarios —como, por ejemplo, *Nineteen Eighty-Four* (1949), el clásico de George Orwell, al que solo se opondrían reservas de índole moral (Lázaro 5-8)— y que, por consiguiente, se habría de interpretar como un éxito para quienes pretendían denunciar los atropellos del totalitarismo, por otro, no constituye más que el reflejo de una concepción compartida por el grueso de la sociedad española de la época, la cual trivializa —cuando no tergiversa— el impacto de las proclamas disimuladas bajo los ropajes de la CF.

En todo caso, leída desde hoy, *Sodomáquina* conserva una fuerza —por muy ingenua que la misma sea— de la que carece el resto de textos escogidos en *Yorick* y *ND*, representando el intento más digno de aunar los tres polos en juego, a saber: la experimentación formal, el afán de denuncia y la adaptación del molde de la CF al lenguaje dramático. El mismo Frabetti reivindica dicha fusión en dos artículos recogidos en *ND*. Así, si en el primero defiende el carácter esencialmente dialéctico del género —ajeno a la distorsión que implica su eventual deriva hacia la evasión y el mero pasatiempo, “tristísima paradoja, y una prueba más de la omnívora capacidad de absorción y degradación del sistema” (Frabetti, “Ciencia ficción, dialéctica y teatro” 52)—, en el otro, firmado junto a Luis Vigil, apuesta por una escena de CF crítica, capaz de conjugar las especificidades del medio con las exigencias formales y temáticas de la modalidad. Para tal fin, aconseja “una progresiva colaboración entre los grupos de teatro experimental y los especialistas de SF [*sic*]” (Frabetti & Vigil 142);²⁵ esta llevará a la escena a beneficiarse de los recursos críticos que aporta la CF: la trasposición, la extrapolación y el planteamiento de alternativas, según la enumeración con la que culmina el primer texto (“Ciencia ficción, dialéctica y teatro” 53-54). El género, por su parte, se verá enriquecido por uno de los rasgos inherentes al teatro: “su aspecto ‘vivencial’, su carácter de manifestación viva y directa” (54); atributo que permitirá algo inalcanzable para la literatura:

Sumergir al espectador en futuros hipotéticos, hacerle “vivir” las consecuencias latentes en el conformismo actual, enfrentarlo sensorialmente con la maquinificación [sic] total que nos amenaza, etc., con objeto de provocar en él una reacción crítica, una revulsión a nivel racional, emocional e incluso biológico... (54).

Sodomáquina constituiría la demostración de los principios expuestos por Frabetti, tanto en lo tocante a la forma como al contenido. Ya la cita anotada señala la necesaria simbiosis entre estas dos dimensiones. En cuanto a la pieza en sí, se trata de un ejercicio de denuncia que, amén de conciliar temáticas de alcance universal –relativas a un Occidente asfixiado por el consumismo, la deshumanización y el pensamiento único– con alusiones de tipo particular –válidas para toda forma dictatorial, y en concreto para la franquista–, da cabida, sin desvirtuar la horma genérica, a diversas opciones estéticas: desde el expresionismo al teatro épico; todo ello jugando, a cada rato, a romper la ilusión teatral y explotando al máximo el potencial autorreflexivo, aun pedagógico, de la escena: línea abiertamente inspirada en Brecht y sus *Lehrstücke*, pero también relacionable con el Teatro del Oprimido de Boal y otras experiencias dentro del llamado *teatro participativo* (véase White). Como dice Peregrina Castaños:

Se trata de una obra elogiada por varios motivos, por ejemplo, la ruptura de la cuarta pared, no solo con parlamentos de los personajes dirigidos directamente al público, o la actuación conforme a estos, sino con la intención de buscar su participación, su vinculación con la obra, como un personaje más, en busca de la movilidad y el despertar crítico que pretende provocar el autor en los espectadores (*El cuento español* 360).

Llamativamente, Frabetti usa el término “*space opera*” para referirse a su pieza.²⁶ Como se sabrá, remite dicha expresión a una estirpe de relatos ambientados en el espacio que, usualmente confundidos con la CF pura y dura, tendrían más que ver con la narrativa de aventuras, enfocada al entretenimiento y desconectada de la realidad, no tanto por su ubicación en otras galaxias cuanto por su pobre proyección social o política (lo que la lleva a ser, con frecuencia, conservadora, incluso reaccionaria).²⁷ Es muy posible que la decisión de asociar *Sodomáquina* con este modelo –cuyas particularidades no han podido pasar desapercibidas a un experto como Frabetti– obedezca a una voluntad de disimular la verdadera naturaleza del texto, alineándolo con la variedad más inocua de la ficción espacial o futurista –que conociera, por cierto, una edad dorada en la literatura española de bolsillo de los 50, y que solo en tiempos recientes ha comenzado a presentar mayores ambiciones ideológicas e intelectuales (Westfahl 206-207)–; o puede que solo estemos ante una ironía: una más de las muchas que pueblan el conjunto. La lectura, sea como fuere, delimita con claridad los contornos de la forma discursiva en la que nos movemos, o aquella que predomina: la de la distopía.

Heredera directa de referentes obvios como *MЫ* [*Nosotros*] (1924), de Yevgueni Zamiatin, *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury, o la mencionada *Nineteen Eighty-Four* –a los que habría que añadir algún título en el campo teatral, como *R.U.R.* (1920), de Karel Čapek o *Die Befristeten* (1956/1964), de Elias Canetti, y en el cinematográfico, *Metropolis* (1927), de Fritz Lang–, *Sodomáquina* conecta, igualmente, con piezas no de género como *Der Prozess* (1925), de Kafka, o *Rhinocéros* (1959), de Ionesco. Mantiene, aun así, sus distancias con todos estos modelos: en primer lugar, por lo inmediato del objeto de su invectiva –frente a aquellos que atacan desde el exilio, en abstracto o *a toro pasado*–, y, en segunda instancia, porque la visión del mundo, siendo negativa al inicio, se atenúa al confrontarse con una concepción alternativa de la existencia y la organización social, para luego revertir en un anhelo utópico de cambio social, imbuido de esperanza. Al fin y al cabo, como dice Klaić: “Dystopia is a gloomy paraphrase of utopia and the last refuge of utopian hope” (7). Pasemos a verlo en cierto detalle.

***Sodomáquina* como “distopía utópica”**

En su nota aclaratoria, comenta Frabetti: “La tesis central de la obra me parece obvia, y puede resumirse así: este mundo es repugnante, pero vale la pena luchar por redimirlo, y cada hombre puede y debe hacerlo” (“A propósito de ‘Sodomáquina’” 97). Tal moraleja se expresa por medio de la peripecia de un ser bautizado como *Terrestre Inadaptado*, quien, en un futuro de pesadilla, es declarado “culpabilísimo” por resistirse a formar parte de la masa. Arrastrado a un *desintegrador* –denominación elocuente donde las haya–, un innominado Juez le anuncia el veredicto: “Por no haberte integrado serás desintegrado para escarmiento de las generaciones pasadas, presentes y futuras, y además, dispongo que tu ejecución sirva para anunciar una nueva marca de detergente psicológico” (“Sodomáquina” 73);²⁸ ante lo que el reo ironiza: “Como verán, vivo en una sociedad justa, ansiosa de satisfacer los menores deseos de cada uno... ¿No te quieres integrar? Pues te desintegran, no hay problema” (73).

Desde el patíbulo, nos narra el Terrestre los hechos que han precedido a su procesamiento: cómo, al modo de Josef K., se ha visto “sacado bruscamente de la cama por dos hombres vestidos de uniforme”²⁹ y conducido a comisaría, “para someterme a lo que llaman un interrogatorio ‘clásico’”, el cual, dice, “es una tradición heredada del siglo XX” (73-74). Antes de cumplirse la sentencia, empero, tres seres de otra galaxia –Ornol, Eizal y Padre– le salvan la vida, teletransportándolo a un planeta desde el que observan a la Tierra y sus habitantes.

Los citados sujetos, miembros de una utópica *Confederación Galáctica* que vela por la paz universal y capaces de comunicarse telepáticamente (amén de moverse en dimensiones desconocidas para nosotros), han rescatado al protagonista por sus virtudes respecto a sus congéneres, recibéndolo como ciudadano de pleno derecho de la Confederación. A aquellos, en cambio, les reservan un destino aciago: la esterilización. En vista del grado de bajeza moral

y física en el que ha caído la especie, y comoquiera que su imparable progreso tecnológico puede terminar suponiendo una amenaza para su civilización, no queda más remedio que tomar medidas drásticas, y, como ya hicieron con las Sodoma y Gomorra bíblicas, erradicar el peligro de raíz.

“Entonces la destrucción de Sodoma y Gomorra no es una leyenda, ni fue una obra de los enviados de Dios, como dice la Biblia...”, leemos que inquiere un espectador (como se ve, la ruptura de la ilusión no proviene solo del escenario); a lo que uno de los *confederados* repone apelando a la teoría evemerista³⁰: “¿Por qué no? Es una forma válida de expresarlo. ¿Acaso no llaman ‘Dios’ a la personificación operante del Bien y la Justicia?” (88). Admite, con todo, otro que se trató de una solución extrema, que hoy no se permitiría; aclara, eso sí, que

actualmente nos enfrentamos, a escala no ya planetaria sino cósmica, con el problema de una nueva y enorme Sodoma, con todo un mundo contaminado, no por vulgares aberraciones sexuales, sino por algo mucho más profundo y terrible: el odio y la ambición como sentimientos motores, la guerra como recurso económico, la opresión convertida en ley, la mentira institucionalizada... Una gran Sodoma tecnológica, una gigantesca máquina ciega, de la que cada hombre es engranaje, encaminada a la destrucción (90).

En estas palabras queda apuntado, *grosso modo*, el carácter distópico de la Tierra, el negro horizonte sociopolítico y físico de la cultura humana, al que en breve volveremos. Mientras tanto, el Terrestre reacciona con ardor y, ante la inminencia del castigo a su raza, se ofrece para retornar a su anterior vida y hacer todo lo posible para despertar la sensibilidad de sus conciudadanos y promover la lucha contra el inhumano Sistema.

Inútiles al principio, los ruegos del protagonista obtienen su fruto cuando se descubre que puede leer la mente y, por lo tanto, sintonizar con el otro en la misma medida que sus interlocutores. “Toda nuestra raza vive en un constante estado de empatía”, informa Padre (85). El hecho de que el protagonista posea el don de la telepatía sugiere que la distancia entre los personajes no es tanta como aparentaba. En efecto: una vez autorizado el regreso a su mundo, se revela que el Terrestre es algo así como un experimento de los salvadores, que han esperado más de un siglo el despertar de esta habilidad. Solo ahora, tras once pruebas que aquel ha olvidado, parece fundada la esperanza de una sociedad mejor, en la que los hombres se ayuden y comprendan como hermanos. En el “Epílogo inverosímil” se apunta a la realización de dicha utopía, pero ya no en la ficción, sino en nuestro plano –al que interpelan directamente los extraterrestres–, con los espectadores levantándose de sus butacas, prestos a “reorganizar su existencia sobre bases auténticas de amor y libertad” (94).

Rebosante de motivos bíblicos –desde la obvia referencia del título hasta el carácter cristológico del personaje principal,³¹ pasando por la simbología de los alienígenas, procedentes de “la constelación de la Virgen” (82) y que lo

mismo pueden representar a la Santa Trinidad que, más plausiblemente, a Dios y unos Adán y Eva que hubieran logrado mantenerse en el Paraíso— y articulada sobre unos mimbres, caracterológicos y temáticos, de marcado esquematismo, *Sodomáquina* nos recuerda, a ratos, al género del auto sacramental, o incluso de los misterios medievales. En realidad, no se trata de una comparación descabellada: los sujetos y las historias distintivas de la CF tienden a una mayor abstracción que los elementos propios de una ficción realista, al punto de rozar la alegoría en numerosas ocasiones (sin caer, no obstante, en ella). La denominación genérica de los personajes, que hallamos tanto en la literatura confesional como en múltiples obras de género, es una prueba de ello. Los temas, por lo demás, conectan con facilidad con los que concitan los misterios de la fe, sobre todo la cristiana (Clark 95-98). Ya no hablamos de algo tan claro como la figura del Elegido o el Enviado, que se repite hasta nuestros días — pensemos solo en *The Matrix*, o en el clásico de Frank Herbert *Dune* (1965), en pleno proceso de (re)adaptación cinematográfica, esta vez a manos del canadiense Denis Villeneuve—, ni siquiera de la revelación de la Verdad, relacionable con el tópico de *la vida es sueño*³² y la caverna platónica (también presentes, por cierto, en el filme de Wachowskis); pensamos, más bien, en la dialéctica entre el hombre y Dios o, en sentido laico (que es el que se tiende a imponer en el género; también, en principio, en *Sodomáquina*), entre el individuo y el Estado, o bien el sujeto y la masa. Es esta, a juicio de Ferreras, una de las tramas fundamentales de la CF, que la convierten en hija natural del Romanticismo,³³ y lo es especialmente en la obra que nos ocupa, emblemática de una submodalidad —la distopía— donde tal planteamiento desempeña un papel definitorio (Booker 56 y Baccolini & Moylan 5-6).

El Terrestre Inadaptado, como su mismo nombre indica, no encaja en el entorno en el que vive y, por ello, se ve perseguido y ajusticiado por el Sistema. Esta abstracción reúne todas y cada una de las características definitorias de los estados distópicos; bajo su férula, la sociedad, “justa, ansiosa de satisfacer los menores deseos de cada uno” —como sarcásticamente la describe el Terrestre (“Sodomáquina” 73)—, avala la anulación de la individualidad y el sometimiento general: las personas, como en *Nosotros* y en muchas otras distopías —el filme de George Lucas *THX 1138* (1971), por poner un solo ejemplo—, se identifican mediante números; los medios, por su lado, idiotizan a la ciudadanía, todo movimiento es vigilado por las fuerzas de seguridad, y la ignorancia, la violencia y el desprecio campan a sus anchas. La incompatibilidad del héroe con este negro panorama queda reflejada en el pasaje, irónico a la par que escalofriante, en el que se leen los cargos por los que se le acusa:

Se te acusa de leer
 Se te acusa de escribir
 Se te acusa de sonreír
 Se te acusa de soñar
 Se te acusa de retozar en la hierba
 Se te acusa de barbudo

Se te acusa de melenudo
Se te acusa de peatón empedernido
Se te acusa de nefelibático
Se te acusa de abstemio
Se te acusa de vegetariano
Se te acusa de consumir poco
Se te acusa de no ver la TV
Se te acusa de no ir al fútbol
Se te acusa de no creerte las noticias
Se te acusa de no evadirte³⁴
Se te acusa de no vestir a la moda
Se te acusa de no llevar corbata
Se te acusa de no fumar, ni beber, ni jugar al balón
Se te acusa de bla, bla, bla... (72-73).

También en aquel otro, aún más elocuente —y que trae a las mentes los agónicos intercambios entre el Winston de *Nineteen Eighty-Four* y su torturador O'Brien—, en el que un Antropólogo, avatar del Sistema, prueba a hipnotizarlo y le somete a la prueba de asociación espontánea de ideas:

A.— Homogeneidad social.
TI.— Borreguismo.
A.— Publicidad.
TI.— Hipnosis colectiva.
A.— Educación.
TI.— Lavado de cerebro.³⁵
A.— [...] Integración.
TI.— Tu padre.
A.— Trabajo.
TI.— Esclavitud.
A.— Célula de producción.
TI.— Cárcel.
A.— Libertad.
TI.— Mañana (75).

Inevitable, ante líneas como las reproducidas, pensar en la sociedad del franquismo, con su censura, su moral asfixiante y su control policial, pero, sobre todo, con su población adormecida, domeñada, conformista; pese a la exageración, la analogía salta a la vista, de una manera tan obvia que vuelve a extrañar que los censores no reaccionaran más negativamente.³⁶ El propio Frabetti señala que el primer acto incluye una “leve distorsión caricaturesca de situaciones y métodos tristemente cotidianos” (“A propósito de ‘Sodomáquina’” 97). Saldías Rossel, por su lado, sostiene: “Cuando el tema central de las narrativas distópicas es el poder [...] rara vez se pued[e] omitir por completo la figura de Franco, el régimen que este fundó o las consecuencias

y resultados derivados de este” (498-499); y Booker, en un sentido más general, apunta que, si bien “dystopian fictions are typically set in places or times far distant from the author’s own, [...] it is usually clear that the real referents of dystopian fictions are generally quite concrete and near-at-hand” (19). Todo esto es cierto a propósito de *Sodomáquina*; ello no significa que no posea la universalidad de las buenas distopías, y que su condición de advertencia y, en última instancia, incitación a la (re)acción y el activismo no sea extrapolable a otras situaciones y contextos similares.³⁷

“Alguien os está tomando el pelo”: es una frase que se repite en varias partes de la pieza y con la que se alienta a la toma de conciencia.³⁸ Se reconocerá que es lo suficientemente amplia como para propiciar la identificación en circunstancias de lo más diversas; incluso en los tiempos que corren, tan alejados, en teoría, de aquellos, pero en los que sigue pesando la sensación de vivir engañados por diversas instancias. Lo mismo ocurre con la glosada caracterización del Estado como una máquina deshumanizada y deshumanizante: aún en la actualidad, en nuestras sociedades democráticas, se trata de un diagnóstico válido –más, de hecho, que en 1970–, como también lo es la apuesta por un nuevo humanismo, capaz de retomar el control de las aspiraciones individuales y colectivas.

Así vista, la obra se dirige a cualquier tipo de públicos occidentales, y lo hace nutriéndose de los restos de la utopía socialista –con la que Frabetti, como decíamos, simpatiza–, mas, a la hora de la verdad, despoltizándolos, colocando el amor y la comprensión por encima de cualquier ambición política concreta. Acaso fuera tal despojamiento ideológico, conducente a una ingenuidad sobre la que la misma obra no puede evitar ironizar, otro de los factores que permitieron la publicación de la obra, a pesar de las credenciales de Frabetti. Dicha ingenuidad es, sea como fuere, uno de los factores que hace de *Sodomáquina* una distopía *sui generis*, moderna, que, lejos del nihilismo que acompañó al subgénero en sus primeras manifestaciones, esgrime una profunda fe en el ser humano, en oposición ya no solo al frío Estado, sino también a otros agentes externos, trascendentales, omnipotentes y susceptibles de crueldades similares.³⁹

En su conocida clasificación, Sargent enumeraba cinco clases de figuración utópica: *eutopía*, *distopía* o *utopía negativa*, *sátira utópica*, *antiutopía* y *utopía crítica*. Ciertos críticos interpretan el segundo y cuarto tipos como sinónimos, pues entienden que la distopía entraña siempre la negación de la esperanza, esto es, la antiutopía. Es el caso de Ferreras, para quien no existe en esta modalidad ficcional “ninguna posibilidad de acción individual, porque no hay ninguna posibilidad de cambio social: el universo es uno y para siempre, y al protagonista le toca escoger entre integrarse o suicidarse. En ambos casos se trata de una degradación” (127). También a la sociedad representada le quedan solo dos salidas, igualmente degradantes: “o continúa viviendo su contradicción y autodestruyéndose, o llega al final de la misma con la destrucción final de toda la humanidad” (125). El apocalipsis, interpretado como purificación, es, para muchos, el único paso concebible hacia la luz –hacia

la utopía– en el entorno distópico: se trata, sin ir más lejos, del desenlace que propone Bradbury en su *Fahrenheit 451*, y es justo lo que sugieren los extraterrestres de *Sodomáquina*. Aquí, en cambio, se plantea una tercera vía, cifrada en una sensibilización entre ideológica y humanista y el subsiguiente compromiso. Ni que decir tiene que el optimismo no es, ni siquiera en esta ocasión, demasiado elevado (no olvidemos que es la duodécima vez que se intenta lo mismo...). La mera formulación de la posibilidad de redención ya desmiente, empero, el carácter radicalmente escéptico de la distopía, y permite distinguir entre dos tipos de impulsos: uno nihilista, autodestructivo, y otro abierto al cambio y la mejora.

Tal concepción dual del subgénero se remonta a Moylan, que habla de “an open (epical) dystopia that retains a utopian commitment at the core of its formally pessimistic presentation and a closed (mythic) one that abandons the textual ambiguity of dystopian narrative for the absolutism of an anti-utopian stance” (156); hipótesis que, años después, dará lugar a la acuñación del término *distopía crítica*. Según Baccolini y Moylan: “Although most dystopian texts offer a detailed and pessimistic presentation of the very worst of social alternatives, a few affiliate with a eutopian tendency as they maintain a horizon of hope” (6). Estas obras “negotiate the necessary pessimism of the generic dystopia with a militant or utopian stance that not only breaks through the hegemonic enclosure of the text’s alternative world but also self-reflexively refuses the anti-utopian temptation that lingers in every dystopian account” (7).

Sodomáquina se inserta, sin duda, en esta variedad esperanzadora,⁴⁰ reacia a dejarse vencer por el pesimismo; prueba de ello son, aparte de la anécdota en sí, los subtítulos de los dos actos que la integran: “de fuerza”, el primero, y “de amor”, el segundo; por no hablar del ya referido epílogo, el cual, tras definirse a sí mismo como *inverosímil*, abunda en la movilización del público asistente a la función –“*Con el tiempo van ganando adeptos. La humanidad se transforma. La tierra es admitida en la Confederación Galáctica, y por tanto, la presente extrapolación no ha lugar, destruyéndose a sí misma*”– y concluye del siguiente modo: “*He aquí [...] una parábola del tan cacareado suicidio del sistema*” (“*Sodomáquina*” 94). Ya antes ha insistido el Terrestre en la naturaleza inhumana del opresor. Es, pues, como si él mismo se consumiera en su propia deshumanización, y del colapso surgieran triunfantes los seres humanos, íntegros *malgré eux*. La conclusión, concebida en estos términos, no puede ser más alentadora, y frente al derrotismo de los autores más cínicos e iconoclastas –ciertos dramaturgos de vanguardia y, en el terreno de la CF, la primera ola del *cyberpunk*–, se yergue la confianza en el hombre de Frabetti, semejante a la de otros luchadores por la libertad –local y universal– como los idealistas Buero y Sastre. Ellos, ambos cultivadores de CF y otras modalidades populares (Carrera Garrido 228-230 y 241-243), serían los modelos más próximos, en el área escénica, a *Sodomáquina*. Hay, sin embargo, un nombre que destaca por encima de todos, y que nuestro autor reconoce en sus notas: Bertolt Brecht. Ya mencionado con anterioridad, es su idea de un teatro capaz de agitar las conciencias del público, a través de la interpelación directa y el

distanciamiento de lo representado, la que da consistencia a la propuesta de Frabetti. También posibilita, como demandaba, la fusión de sus anhelos críticos con el rigor formal y, en fin, la incorporación de los códigos de la CF a un discurso de base dialéctica. Al mismo Brecht, por lo demás, podemos verlo como un utopista, por mucho que sus demolidores dramas suelen acabar en desgracia; y es que, como dice Klaić: “Dystopian drama frightens us with the vision but at the same time reawakens utopian instincts and urges the rejection of dystopian threats, similar to tragedy, which brings catastrophe but most often some sort of reconciliation and healing as well” (188). La diferencia es que en *Sodomáquina* no llega a consumarse la tragedia, y, como en las distopías críticas de las últimas décadas, el desenlace, ambiguo, abierto, “allow[s] both readers and protagonists to hope by resisting closure” y “maintain the eutopian *impulse* within the work” (Baccolini & Moylan 7).

Conclusión

Ciencia ficción, distopía y teatro: tres conceptos que, aun habiendo dado de sí obras de referencia como *R.U.R.* (1920), del checo Karel Čapek, no han recibido la debida atención, ni en el plano internacional ni en España; ello pese a contar, tanto este país como muchos otros, con títulos emblemáticos (pensemos en *Otoño del 3006*, de Agustín de Foxá, mentado en las notas). El trabajo que aquí acaba ha querido centrarse en una de las más conscientes –y reconocidas– aportaciones a estos tres frentes. Compuesta con la intención manifiesta de sentar un precedente –o bien de demostrar la viabilidad de la CF en las tablas–, *Sodomáquina* es, por encima de todo, un texto crítico con el totalitarismo, cuyos dardos se dirigen tanto al presente inmediato del autor como a lo que el futuro puede traer “si esto continúa así...” (parafraseando aquel relato de Heinlein). El resultado, aunque no perfecto, es altamente estimulante: no solo logra el objetivo práctico de dar a luz un drama de CF bastante digno, sino que también invita a una reflexión acerca de la deshumanización, el aborregamiento y la opresión institucional (y comercial) que atenazan al ser humano. Partiendo de una actitud pesimista, incluso cínica, el discurso termina arrojando una ilusión que no por ingenua es menos elocuente. Los mecanismos desplegados para la trasmisión del mensaje recuerdan a las piezas didácticas de Brecht, al que Frabetti señala como modelo. La vuelta de tuerca a la distopía clásica entronca, en cambio, con manifestaciones recientes en el orbe de la CF, que, sorteando el nihilismo y la desolación de antaño, apoyan nuevas formas de humanismo y mejoramiento social; no tan cándidas como las utopías tradicionales, mas permeadas de una inquebrantable fe en el ser humano; fe que viene a sustituir a la que solía profesarse a entidades trascendentes y que abre la senda a una revolución pacífica, fraternal.

Con todos estos temas, modalidades y planteos dialoga apasionadamente *Sodomáquina*, aportando una refrescante mirada en un contexto –la España del tardofranquismo– que, si bien comenzaba a intuir la luz al final del túnel, aún debía vérselas a diario con una realidad castrante y opresora en muchos sentidos. Su valor, pues, es tanto estético como ético e intelectual, y por ello merece más atención de la que, hasta ahora, se le ha prestado desde la academia. Confiamos en que, con este trabajo, empiecen a cambiar las cosas.

Notas

¹ Véase el trabajo pionero de Diago, así como el de García May y los dos de Checa para una panorámica que trasciende la posguerra y aun el ámbito castellanoparlante. Amplíese con textos como los de Mariano Martín Rodríguez, en torno a la ciencia ficción en “la era de la novela científica” o la creación especulativa de Agustín de Foxá –en la que destaca la comedia distópica *Otoño del 3006* (1954)–, y complétese con la recientemente aparecida *Historia de la ciencia ficción en la cultura española* (2018): editada por Teresa López-Pellisa, en ella se incluyen tres capítulos, debidos a Martín Rodríguez, a Carrera Garrido y a la propia editora, relativos al teatro de género en los siglos XX y XXI, siendo el de nuestra autoría el más próximo al tema del artículo (véanse las páginas 238-239 para información básica acerca de *Sodomáquina*). Consúltese, por último, la *Encyclopedia of Science Fiction* de Clute *et al.*, en concreto la entrada dedicada a la CF en catalán, donde se alude al teatro compuesto en esta lengua, cosa que no ocurre en el apartado sobre España (www.sf-encyclopedia.com/entry/catalan_sf).

² Véase Carrera Garrido (230-234) para una consideración de estas obras –especialmente las asociadas al llamado “Nuevo Teatro Español”– bajo esta luz.

³ A lo largo del artículo escribiremos el título de la obra en cursiva, aun cuando en las referencias y en la bibliografía al final aparezca como le corresponde a un texto incluido en volumen misceláneo de mayor envergadura: entre comillas.

⁴ Véase Saldías Rossel (246-271) para una minuciosa y lúcida panorámica del clima cultural que imperaba en España en la década de los 60 y principios de los 70, con la relativa modernización del régimen y la llegada de nuevos referentes estéticos, encarnados en viejos maestros apenas leídos con anterioridad (como Faulkner y Joyce), nuevas tendencias de la Europa continental –el Teatro del Absurdo, el *Nouveau Roman*– y, sobre todo, el desembarco de los narradores hispanoamericanos. Todo ello habría propiciado un contexto favorable para las modalidades no miméticas de tipo popular... que, pese a todo, nunca llegarían a integrarse oficialmente en el canon. Y es que, como escribe el crítico citado respecto al renacer del género: “Es este un fenómeno que aconteció en paralelo a los grandes debates literarios y estéticos de la época, por lo que no contó con demasiada exposición más allá del pequeño nicho de lectores y escritores aficionados a la práctica del género. Esto, sumado a una relativa mala fama de ‘literatura menor’, mantuvo por lo general a los escritores de ciencia ficción fuera de las discusiones oficiales en torno a la renovación estética literaria del país” (259). Para un recorrido

más próximo a los acontecimientos, véase el clásico de Carlos Sainz [sic] Cidoncha *Historia de la ciencia ficción en España* (1976).

⁵ Por *distopía* entendemos, con Sargent, “a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as considerably worse than the society in which that reader lived” (9). Nótese que la definición no incluye, necesariamente, la adscripción a la CF, y aunque la mayoría de las utopías y distopías se proyectan en un futuro posible, tampoco ello es imprescindible. A este respecto, introduce Klaić (30-33) el factor espacial (que es, a fin de cuentas, a lo que remite la etimología de ambos términos). En este artículo, para ahorrarnos disquisiciones bizantinas, nos limitamos a considerar ambas –en especial la distopía– subgéneros de la CF.

⁶ Véase la tesis doctoral del mismo Peregrina Castaños. Centrada en el relato español de CF en torno al periodo de existencia de esta publicación (1968-1983), se refiere a la distopía como “una de las variantes más tratada[s] durante esos años” (*El cuento español* 806). “Este rasgo”, apunta, “ya fue advertido en su momento por Carlos Saiz Cidoncha [en *La ciencia ficción como fenómeno de comunicación...*], que además, destacó como característica común el pesimismo de sus autores, centrados en plasmar sociedades alienantes y deshumanizadas donde el individuo es vencido, acabando con su disidencia” (806).

⁷ Excepciones relativas, aparte de Carrera Garrido (229-230), serían Diago (178-179 y 185), García May (147) y Díez y Moreno (75). Aun cuando estos últimos se muestran un tanto escépticos respecto a la pertenencia de *La Fundación* al *corpus* de la CF –por su carácter alegórico–, se avienen a compararla con cierta parte de la obra de Dick. García May, por su lado, relaciona la puesta en escena de Pérez de la Fuente con *The Matrix* (Wachowskis, 1999). En cuanto a Diago, deja clara la devoción bueriana por Wells, quien habría sido el inspirador de varias de las obras del madrileño (incluida *La Fundación*, y también *Mito*, que retoma el motivo de la visita marciana desde una irreductible ambigüedad). Sobre la huella del inglés en el teatro del español, véase Dixon.

⁸ Significativamente, aparece citada en *Science Fiction and the Theatre*, de Ralph Willingham (54). De hecho, es la única pieza escrita por un español, y en esta lengua, que incluye en su catálogo al final. También recoge *El Génesis fue mañana / La víspera del degüello* (1965), del chileno afincado en España Jorge Díaz, y *La travesía del imperio, o, La guerra de las estrellas con Puerto Rico en las trincheras* (1988), de Fernando Arrabal, originalmente compuesta y representada en francés.

⁹ Como dice Willingham, “a myth has taken root among science fiction fans that visual science fiction entertainment is inextricable from visual illusions; that is, science fiction dramas must include special effects” (37). De ser verdad, poco habría que discutir sobre la inferioridad del teatro respecto al cine. Ahora bien, como mantiene Krupnik: “To be science fiction a work does not have to display dazzling lights and technological paraphernalia” (197); el sentido del género, efectivamente, reside en otra parte, más conceptual y abstracta, y aunque algunos, como Elwood (vii) –quien, paradójicamente, dio a la imprenta una de las primeras antologías de CF teatral–, creen que la escena se queda demasiado pequeña para acoger la riqueza imaginativa del género, hay un hecho indiscutible: “It is audience reaction, not technology, that can bring the fantastic worlds of science fiction to the stage” (Willingham 38).

¹⁰ Argumento defendido, entre otros, por Klaić (46) y, antes que él, por Kagarlitski, para quien, según Krupnik, “such immediacy becomes a liability in science fiction on the stage. In a stage presentation, the members of the audience must simultaneously suspend disbelief and accept the drama before them, while disregarding the mundane surroundings of the theater” (198). La operación se vuelve aún más intrincada cuando la representación, basándose en los prejuicios glosados en la anterior nota, incluye elementos espectaculares: en ese caso, el riesgo no tanto de distanciar a la audiencia como de desatar su hilaridad es demasiado grande. Para evitarlo, recuerda Krupnik la creencia de Peter Brook de que “the power of theater arises from the stage’s essential bareness”, y concluye: “since the physical boundaries of the theater limit spectacle, science fiction in the theater must be kept simple if it is to succeed as drama” (200). De la misma

opinión es Klaić, que dice: “Our speculations of the future are commonly overwhelmed by technological fantasies; but these are better left to the vague and elusive descriptions in novels rather than to drama, better delegated to the high-tech capabilities of film and television rather than theater” (47).

¹¹ Como el que apunta Klaić al tratar la utopía y la distopía teatrales: “While the author of a predictive novel or story can describe his or her image of the future at length in the narrative, using all the devices of fiction, the playwright encounters some limitations, especially if we assume that the play is intended for performance. These limitations spring from the dramatic form itself and from the medium of theater” (45).

¹² Efectivamente, como dice Willingham: “The issue [...] is not whether science-fictional illusions can be presented on the stage, but to what purpose. As Aristotle declared, and as theatrical history has demonstrated, spectacle for its own sake has little artistic value. What the science fiction theatre needs is not better staging techniques, but better dramaturgy” (75).

¹³ El mismo Romea estrena, también en 1970, otras dos obras de CF –ambas en catalán– en una especie de ciclo dedicado al género que se salda con resultados desiguales. La primera, *Tot enlaire*, es una comedia que, escrita por Jaume Picas y protagonizada por una marciana a la que da vida Rosa María Sardá, obtiene un notable éxito –44 funciones, según la web del teatro (<http://www.teatreromeapropietat.cat/es/archivo-digital/espectaculos?view=espectaculos&from=1970&to=1979>)–, mientras que la segunda, debida a Josep Maria Benet i Jornet y titulada *La nau*, no logra cautivar al público –una sola función, por lo visto– ni demasiado a la crítica, pese a sus mayores ínfulas intelectuales. El monográfico de *ND* incluye una reseña –no muy positiva– de estas dos piezas, aparte de la de Miralles (Inglés & Vigil). El número 158 de la revista *Primer Acto* recoge, por otro lado, una versión en castellano de la obra de Benet i Jornet, así como una entrevista al autor. Ambas obras aparecen, por último, mencionadas en la ya aludida entrada sobre la CF catalana de la *Encyclopedia of Science Fiction*.

¹⁴ Sobre este número de *ND*, véase García May (147-148), Peregrina Castaños (*El cuento español* 359-363) y Carrera Garrido (234-239).

¹⁵ Como leemos en la página de Augusto Uribe (seudónimo de Agustín Jaureguizar): “A las 10 de la noche [...] acudimos al baile, en una discoteca ubicada en un sótano [el Club San Carlos], donde se representó la pieza teatral *Sodomáquina*, de Frabetti. [...] Carlo fue el protagonista, el terrestre inadaptado [*sic*], y el resto del reparto lo compusieron integrantes del Grupo de Teatro aficionado del Colegio Mayor Chaminade de Madrid, donde estaban los estudiantes de ingeniería aeronáutica Miquel Barceló y Domingo Jaumandreu”. Por lo visto, luego hubo un coloquio “decepcionante para el autor: una señora lo cabreó bastante cuando le dijo que era bueno que hubiera mártires para que los demás pudiéramos vivir tranquilos” (Jaureguizar, “La primera HispaCon”).

¹⁶ Como apunta el mismo Peregrina Castaños, el número 13 de *ND* “se hizo eco de todo el acontecimiento con una serie de crónicas de algunos de los asistentes vinculados a la revista, como Sebastián Martínez, Luis Vigil y Carlo Frabetti” (*El cuento español* 338).

¹⁷ El número está disponible en

<http://www.idesetautres.be/?p=ides&mod=downloads&f=arch>. En sus páginas se incluyen las traducciones de otras tres piezas: *Complemento: un hombre*, de Teresa Inglés y Luis Vigil, recogida en el monográfico de *ND* y en realidad dramatización de un cuento de la primera (Peregrina Castaños, *El cuento español* 361); *Apólogo del niño marciano*, de Carlos Buiza; y *Los robots*, del argentino Juan Jacobo Bajarlía. En el plano ensayístico, se recoge un texto titulado “Paralittératures et théâtre”, del propio Goorden.

¹⁸ El texto traducido se reeditará tiempo después, de manera exenta, en el número 76 de la colección del mismo fanzine

(<https://www.noosfere.org/icarus/livres/niourf.asp?numlivre=2146565859>). Cabe decir que ambos se basan en la versión de *ND*, no en la de *Yorick*, si bien esta adaptación incluye ciertas modificaciones y adiciones, como un prólogo debido a Goorden y a un Christian Pochet. El

texto íntegro, aparte de algunas fotos, dibujos e información sobre el montaje y las funciones, se aloja en la misma dirección que el número antes citado, en su novena parte (<http://www.idesetautres.be/?p=ides&mod=downloads&f=arch>). Como curiosidad, la copia incluye a su término una nota manuscrita de Frabetti, en la que se lee: “C’est la meilleure traduction au français que j’ai lu”.

¹⁹ Los informes correspondientes a *Sodomáquina* se localizan en dos cajas almacenadas en el Archivo. La primera cuenta con la signatura 85322 (73/09806), número de expediente 0431/70, mientras que la signatura de la segunda es 85645 (73/10154), y el número de expediente, 0331/76. En ambos casos el autor aparece *rebautizado* como “Carlos”.

²⁰ Como el hecho de que el montaje sevillano venga aludido en el *ABC* de la provincia (Martínez de Velasco, “Auge del teatro vocacional”); o que años después, en una entrevista del mismo diario con José Luis Coronilla –fundador y director del Teatro Ensayo Círculo Hispalense–, este se refiera a la mención honorífica que *Sodomáquina* y otro de sus espectáculos –*La quimera*, de Juan Potau– habría recibido en Jerez (Martínez de Velasco, “José Luis Coronilla”).

²¹ En este repertorio figuran ocurrencias tan disímiles como un montaje presuntamente realizado a fines de los 70 o principios de los 80, por el grupo de teatro Komos, de la Universidad Laboral de A Coruña (Centro Dramático Galego 29); un espectáculo ofrecido, con toda seguridad, en noviembre de 1982, en la Universidad Nacional Autónoma de México, en el marco de la Primera Muestra de Directores Jóvenes Universitarios (véase Lugo); o una tercera versión, urdida por el colectivo peruano Denja Artes Escénicas, que se habría montado en 1996, en una imprecisa Muestra Regional (véase Antezana).

²² Efectivamente, tanto la versión de *ND* como la de *Yorick* llegaron al quiosco sin problemas. Solo en algunas de las glosadas solicitudes de representación suscitaría la pieza un poco más de desconfianza, llegando a ser calificada, por ciertos censores, como “no radiable” y apta solo para mayores de 18 años. Más aún, un informe firmado por un tal Sr. Soria (Florentino Soria, casi seguro), incluso reconociendo que “su alcance universal le resta peligrosidad”, recomienda lo siguiente: “Debe vigilarse la puesta en escena para que no haga ninguna referencia concreta a alguna circunstancia española”.

²³ Evento para el que se proyectaba, por cierto, la escenificación de otra comedia de Frabetti, de título *Erobótica* y “que él mismo iba a protagonizar en el papel de paria –que era lo suyo–, junto con la gran Teresa Inglés en el de Nefelia” (Jaureguizar, “La segunda HispaCon”).

²⁴ Véase la entrevista recientemente aparecida en *Jot Down* (Galarza) para hacerse una idea del perfil ideológico y personal de Frabetti. Un morbo añadido de la misma es que el propio autor responde a los ataques y parabienes de los comentaristas...

²⁵ En este punto coinciden con Willingham, quien observa: “The revolution in dramaturgy and techniques since World War II has opened up new vistas to the would-be science fiction dramatist. [...] Yet, since science fiction drama has developed so slowly that it has hardly begun to exploit these potentially rich dramatic devices. An understanding of them is important to any dramatist wishing to create an avant-garde work of science fiction theatre” (67).

²⁶ Lo hace solo, eso sí, en la versión de *ND*, luego reproducida por Santos en su antología de 1982 y en la traducción al francés.

²⁷ “Si hay un tipo de historia inmediatamente identificado con la cf [*sic*], esa es la *space opera*”, dicen Díez y Moreno; “Sin embargo, a menudo ha sido desacreditada por lo mucho que se separa de las posibilidades más críticas del género. Por lo general, se ha apuntado que se trata de simples novelas de aventuras ambientadas en un escenario de cf, que descartan las posibilidades de análisis de nuestra propia realidad características del género” (30); y es que, como dice Ferreras, “solamente a partir de la crítica de valores admitidos o institucionalizados en una sociedad es posible calificar una novela como de CF o como perteneciente a otra tendencia o subtipo cualquiera” (115).

²⁸ Todas las citas de la obra, a no ser que se indique lo contrario, remiten a la versión de *ND*.

²⁹ Significativamente, reza el texto de *Yorick* que tales agentes visten “de gris” (“*Sodomáquina*” de *Yorick* 40), color de la policía franquista. Es un detalle que no se repite en el resto de

versiones. Ahora bien, dado que la reproducida en *ND* es cronológicamente anterior a la de *Yorick*, y que las demás –la belga y la de Santos– aparecen en contextos libres de censura, descreemos de que la modificación tuviera nada que ver con esta; seguramente más con la voluntad del propio Frabetti de no hacer tan obvia la asociación. Ello no obsta para que, en una de las solicitudes de representación, fechada en 1970, aparezca tal sintagma subrayado, indicando la incomodidad que debió de producir entre los miembros de la Junta.

³⁰ “[T]he theory that God and the gods are memories or premonitions of technologically advanced intruders or especially gifted leaders”, explica Clark (95). El término remite al mitólogo griego Evémero (siglos IV-III a. C.) y ha sido recreado en la CF, entre otros, por Roger Zelazny en *Lord of Light* (1967).

³¹ Goorden, en su recorrido por los temas de la CF española e hispanoamericana, habla de él como un “‘Jésus-Christ’ des Temps Modernes” (256). No habrá, por lo demás, que incidir en los numerosos paralelismos temáticos y estructurales: como Jesucristo, el Terrestre Inadaptado es un mártir, cuyo ajusticiamiento sirve de catalizador para el cambio. No solo eso: su regreso a la Tierra es comparable con la prometida Segunda Venida. Su actitud, por lo demás, dista de la del Dios del Antiguo Testamento –que representarían los extraterrestres–, en cuanto la venganza y destrucción dan paso a salvación y amor.

³² Valga como prueba de la filiación calderoniana la siguiente cita del Terrestre, que ya en sueños –como Neo– ha entrevisto su verdadera condición: “Creo que fui un terrestre alguna vez... Pero luego sólo fui una mezcla de sueños propios y ajenos, y antes de despertar, o de que despertara quien me estaba soñando, fui desintegrado” (81).

³³ “Lo que entendemos por Romanticismo en Europa creó lo que también hemos definido por héroe romántico: un hombre en ruptura con la sociedad, generalmente sin antecedentes sociales e incapaz de integrarse en el mundo” (Ferrerías 164). Ya en su crítica a la *space opera* destacaba esta ruptura como ingrediente esencial de la CF (51). Hay, con todo, una diferencia entre la figura del romántico decimonónico y el protagonista típico del nuevo género: este, arguye, es “más inteligente y sobre todo más poderoso, porque comprende su propia naturaleza y [...] se sabe definir con referencia a nuestro mundo”; y añade: “El nuevo héroe romántico sabe permanecer aunque para ello [...] tenga que transformar el universo; aunque tenga que asesinar el viejo universo” (166). Júzguese lo apropiado de estas palabras para el personaje imaginado por Frabetti.

³⁴ En esta tirada se da una de las diferencias más curiosas entre la versión de *ND* y la de *Yorick*: en lugar de por evadirse, la condena es por masturbarse (“Sodomáquina” de *Yorick* 39).

³⁵ De nuevo hay una diferencia entre los testimonios, esta más significativa. En *Yorick* se lee: “A.— Homogeneidad social. / TI.— Mierda. / A.— Política. / TI.— Hipnosis colectiva. / A.— Medios audiovisuales de educación de masas. / TI.— Lavado de cerebro” (“Sodomáquina” de *Yorick* 42). ¿Cabe suponer que el mantenimiento del texto de *ND* se debiera a la decisión de preservar el buen gusto, como parecería ser la razón del cambio recogido en la anterior nota? Tal vez... si bien no deja de inquietarnos la desaparición de la palabra “Política”.

³⁶ Llegados a este punto, acaso habría que preguntarse si, como afirman muchos pensadores y analistas políticos, no estamos ante una forma de protesta tolerada por un sistema que, por esas fechas, se afanaba por brindar, especialmente a sus homólogos extranjeros, una apariencia de normalidad democrática y libertad de expresión. Al fin y al cabo, como se verá más adelante, los dardos de Frabetti terminan por desligarse de una adscripción ideológica clara, abogando por un espíritu de hermandad y de lucha por el bien común que lo mismo podría esgrimirse a cuento del franquismo que en contra de regímenes de signo opuesto. Piénsese una vez más en la distopía de Orwell, originalmente escrita como una crítica a la Unión Soviética de Stalin, pero aplicable a cualquier forma de gobierno totalitario (véase Lázaro).

³⁷ La referencia a la esterilización que encontramos en la segunda parte, en concreto, podría relacionarse con los planes eugenésicos concebidos en una sociedad tan supuestamente idílica como Suecia y aún practicados por los años en los que Frabetti escribe su pieza (véase Reuters). Incluso en las figuras en teoría positivas de los alienígenas palpita, así pues, la distopía.

³⁸ Elocuentemente, aparece esta frase subrayada en una de las solicitudes presentadas a la censura, una vez más revelando la incomodidad de los censores.

³⁹ Cabe decir, de todos modos, que lo que podría tomarse por una crítica al dogma cristiano-católico, paralela a la de tipo sociopolítico e igualmente relacionable con la maquinaria moral e ideológica del franquismo, concuerda, sin embargo, con el tránsito que ese mismo dogma registra y que ya mencionábamos más arriba: el paso de un Dios destructor e inmisericorde a una figura como la de Cristo, mucho más cercana al ser humano, capaz no solo de perdonar sus pecados, sino incluso de sacrificarse por él. Para otra ocasión quedará dirimir en qué punto la apuesta por un humanismo laico empieza, paradójicamente, a confundirse con esta concepción básica del catolicismo.

⁴⁰ Lo hace, además, adelantándose a su tiempo, dado que Baccolini y Moylan sitúan el surgimiento de la distopía crítica a finales de los 80, tras la desilusión causada tras las utopías de los 60 y 70... momento que España vivía a caballo entre una y otra forma, como demostraría *Sodomáquina*.

Obras citadas

- Antezana, Gustavo A. “Día mundial del Teatro”. *Eüxerfaii. Bitácora de trozos de viaje en la vida*, 27 de marzo, 2012. Web. <https://euxeme.wordpress.com/2012/03/27/dia-mundial-del-teatro-37>.
- Baccolini, Rafaella & Moylan, Tom. “Dystopia and Histories”, *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*. Eds. Rafaella Baccolini & Tom Moylan. Nueva York/Londres: Routledge, 2003. 1-12. Impreso.
- Booker, M. Keith. *The Dystopian Impulse in Modern Literature. Fiction as Social Criticism*. Westport, Connecticut/Londres: Greenwood Press, 1994. Impreso.
- Carrera Garrido, Miguel. “Teatro 1960-1990”. *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*. Ed. Teresa López-Pellisa. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2018. 223-249. Impreso.
- Centro Dramático Galego. [Dossier de prensa de *O profesional*, de Dusan Kovacević]. 2012-2013. Web. http://centrodramatico.xunta.gal/imxd/noticias/doc/1351686992CDG_Dossier_O_Profesional.pdf.
- Checa, Julio. “Lo fantástico y el teatro español del siglo XX”. *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*. Eds. Teresa López-Pellisa & Fernando Ángel Moreno. Madrid: Asociación Cultural Xatafi & Universidad Carlos III de Madrid, 2009. 152-177. Web. <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/8586>.
- . “La ciencia ficción y la dramaturgia española contemporánea”. *Ínsula* 765 (2010): 17-20. Impreso.
- Clark, Stephen R. L. “Science Fiction and Religion”. *A Companion to Science Fiction*. Ed. David Seed. Oxford: Blackwell Publishing, 2008. 95-110. Impreso.
- Diago, Nel. “El teatro de ciencia-ficción en España: de Buero Vallejo a Albert Boadella”. *El teatro de Buero Vallejo: texto y espectáculo. Actas del III Congreso de Literatura española Contemporánea*. Ed. Enrique Baena Peña. Barcelona: Anthropos Editorial, 1990. 173-186. Impreso.
- Díez, Julián y Moreno, Fernando Ángel. “Introducción”. *Historia y antología de la ciencia ficción española*. Madrid: Cátedra, 2014. 7-117. Impreso.
- Dixon, Victor. “H. G. Wells en la vida y en la obra de Antonio Buero Vallejo”. *Antonio Buero Vallejo, literatura y filosofía. Homenaje de la Universidad Complutense al dramaturgo*

-
- en su 80 aniversario. Ed. Ana María Leyra. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1998. 145-164. Impreso.
- Elwood, Roger. "Introduction". *Six Science Fiction Plays*. Nueva York: Pocket, 1976. vii-x. Impreso.
- Ferreras, Juan Ignacio. *La novela de ciencia ficción*. Madrid: Siglo XXI, 1972. Impreso.
- Frabetti, Carlo. "Sodomáquina". *Nueva Dimensión* 15 (1970): 71-96. Impreso.
- . "Sodomáquina". *Yorick* 41-42 (1970): 39-52. Impreso.
- . "A propósito de 'Sodomáquina'". *Nueva Dimensión* 15 (1970): 97. Impreso.
- . "Ciencia ficción, dialéctica y teatro". *Nueva Dimensión* 15 (1970): 51-54. Impreso.
- & Vigil, Luis. "¿Existe un teatro de SF?". *Nueva Dimensión* 15 (1970): 141-142. Impreso.
- Galarza, Teresa. "Carlo Frabetti: 'He vendido más ejemplares de *Malditas matemáticas* que de los otros cien libros juntos. Vivo de ese libro'". *Jot Down. Contemporary Cultural Mag*, julio, 2018. Web. <https://www.jotdown.es/2018/07/carlo-frabetti-he-vendido-mas-ejemplares-de-malditas-matematicas-que-de-los-otros-cien-libros-juntos-vivo-de-ese-libro>.
- García May, Ignacio. "El maravilloso teatro de lo maravilloso". *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*. Eds. Teresa López-Pellisa & Fernando Ángel Moreno. Madrid: Asociación Cultural Xatafi & Universidad Carlos III de Madrid, 2009. 121-150. Web. <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/8585>.
- Goorden, Bernard. "De quelques thèmes originaux dans la S.F. espagnole et hispanoaméricaine du 20^{ème} siècle". *Science-fiction et fiction speculative*. Ed. Gilbert Hottois. Bruselas: Éditions de l'Université de Bruxelles. 1985. 239-257. Impreso.
- Inglés, Teresa. "Teatro y S.F.: de *R.U.R.* al Living". *Triunfo* 489 (1972): 83-85. Impreso.
- & Vigil, Luis. "Tres obras de... ¿ciencia ficción?". *Nueva Dimensión* 15 (1970): 105-109. Impreso.
- Jaureguizar, Agustín. "La primera HispaCon: Barcelona 1969". *La web de Augusto Uribe*, 1997. Web. http://www.augustouribe.com/hispa_01.htm.
- . "La segunda HispaCon: Madrid 1970". *La web de Augusto Uribe*, 1997. Web. http://www.augustouribe.com/hispa_02.htm.
- Kagarlitski, Julius. "The Fantastic in Theater and Cinema". *Extrapolation*, 22.1 (1981). 5-12. Impreso.
- Klaić, Dragan. *The Plot of the Future. Utopia and Dystopia in Modern Drama*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1991. Impreso.
- Krupnik, Joseph. "'Infinity in a Cigar Box': The Problem of Science Fiction on the Stage". *Staging the Impossible. The Fantastic Mode in Modern Drama*. Ed. Patrick D. Murphy. Westport, Connecticut/Londres, Greenwood Press, 1992. 197-219. Impreso.
- Lázaro, Alberto. "La sátira de George Orwell ante la censura española". *Proceedings of the 25TH AEDEAN CONFERENCE*. Eds. Marta Falces Sierra *et al.* Granada: Universidad de Granada, 2002. 1-15. Web. <https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/6944/S%C3%A1tira%20George.pdf?sequence=1>.
- López-Pellisa, Teresa. "Teatro 1990-2015". *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*. Ed. Teresa López-Pellisa. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2018. 251-278. Impreso.
- Lugo, Cecilia. "Directores jóvenes". *Boletín Informativo de la Facultad de Filosofía y Letras. UNAM*. 4^a época, año 1, 4 (1983): 4. Impreso.
- Martín Rodríguez, Mariano. "Science Fiction Drama in the Age of Scientific Romance", *SFRA Review* 310 (2014): 36-40. Web. <http://sfra.org/sfra-review/310.pdf>
- . "Agustín de Foxá y la literatura especulativa". *Historias de ciencia ficción (relatos, teatro artículos)*, de Agustín de Foxá, Colmenar Viejo: La Biblioteca del Laberinto, 2009. 7-89. Impreso.
- . "El teatro hasta 1960". *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*. Ed. Teresa

-
- López-Pellisa. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2018. 195-221. Impreso
- Martínez de Velasco, Julio. "Auge del teatro vocacional, mientras el profesional languidece". *ABC* (Sevilla), 9 de agosto, 1973. 48. Impreso.
- . "José Luis Coronilla: 'He querido montar un espectáculo que nos recordara a Walt Disney'". *ABC* (Sevilla), 5 de febrero, 1982. 70. Impreso.
- Miralles, Alberto. "El grupo Cátaro y el teatro independiente". *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral* 37 (2003): 55-64. Web. <http://raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/145869/249262>.
- Moylan, Tom. *Scraps of the Untainted Sky. Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder: Westview Press, 2000. Impreso.
- O'Leary, Catherine. *The Theatre of Antonio Buero Vallejo. Ideology, Politics and Censorship*. Woodbridge: Tamesis, 2005. Impreso.
- Peregrina Castaños, Mikel. *El cuento español de ciencia ficción (1968-1983): los años de Nueva Dimensión* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2014. Web. <http://eprints.sim.ucm.es/29976/1/T36022.pdf>.
- . "La ciencia ficción distópica ante el franquismo: otro frente de disidencia". *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica* 33 extra (2015): 229-222. Web. <https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/viewFile/48360/45243>.
- Reuters. "Suecia esterilizó a 12.000 'indeseables' durante 40 años para mejorar la raza". *El País*, 19 de agosto, 1998. Impreso.
- Sainz [sic] Cidoncha, Carlos. *Historia de la ciencia ficción en España*. Madrid: Organización Sala Editorial, 1976. Impreso.
- Saiz Cidoncha, Carlos. *La ciencia ficción como fenómeno de comunicación y de cultura de masas en España* [tesis doctoral inédita]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1988. Impreso.
- Saldías Rosell, Gabriel Alejandro. *En el peor lugar posible: teoría de lo distópico y su presencia en la narrativa tardofranquista española (1965-1975)* [tesis doctoral]. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2015. Web. https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2015/hdl_10803_295707/gasr1de1.pdf.
- Santos, Domingo. "Sodomáquina por Carlo Frabetti". *Lo mejor de la ciencia ficción española*. Madrid: Martínez Roca, 1982. 113-114. Impreso.
- Sargent, Lyman Tower. "The Three Faces of Utopianism Revisited". *Utopian Studies* 5.1 (1994): 1-37. Impreso.
- Spang, Kurt. "El tragaluz de Buero Vallejo. Teatro épico entre historia y ciencia ficción". *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Díez Taboada*. Eds. José Carlos de Torres & Cecilia García Antón. Madrid: CSIC, 1998. 741-750. Impreso.
- Suvin, Darko. "On the Poetics of the Science Fiction Genre". *College English* 34.3 (1972): 372-382. Impreso.
- Westfahl, Gary. "Space Opera". *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Eds. Edward James & Farah Mendelsohn. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. 197-208. Impreso.
- White, Gareth. *Audience Participation in Theatre: Aesthetics of the Invitation*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2013. Impreso.
- Willingham, Ralph. *Science Fiction and the Theatre*, Westport, Connecticut/Londres, Greenwood Press, 1994. Impreso.