

Épica y acción lírica en la ciencia ficción: «Ala Anima» (1991), de Luís Filipe Silva

MARIANO MARTÍN RODRÍGUEZ

Centro de Investigaciones Literarias y Enciclopédicas
Universidad Babeş-Bolyai
Rumanía

Resumen

La poesía épica y la ciencia ficción se han combinado varias veces en el período (post)moderno, demostrando así que la primera no ha desaparecido y que la segunda puede manifestarse en los géneros literarios *altos*. Los poemas épicos de Harry Martinsson, José Saramago, Frederick Turner y Abel Montagut son buenos ejemplos de ello. La poesía épica de ciencia ficción presenta varias modalidades. Una de ellas podría ser lo que Rafael Morales denominó *acción lírica*, esto es, los poemas con un hilo narrativo y forma retórica sobre todo lírica. Han ilustrado este género poetas como Leopoldo Marechal, José Hierro y Edwin Morgan. Más recientemente, uno de los principales escritores portugueses de ciencia ficción, Luís Filipe Silva, ha ofrecido con su poema portugués «Ala anima» una muestra notable de acción lírica con un enfoque metamoderno. Silva consigue resumir en él la historia futura del universo entero hasta su destrucción entrópica y recreación. Se trata de poema lírico y narrativo relativamente breve que utiliza diversos discursos retóricos para comunicar un logrado sentimiento de lo sublime ante la grandiosidad abrumadora del universo y la posición del intelecto en él.

Palabras claves: épica, ciencia ficción, acción lírica, Luís Filipe Silva, poesía portuguesa

Abstract

Epic poetry and science fiction have combined a number of times in the (post)modern period, demonstrating that the former has not disappeared and that the second can be adopted by *high* literary genres. The epics poems by Harry Martinsson, José Saramago, Frederick Turner, and Abel Montagut are good examples of this. Science fiction epic poetry has several modes. One could be what Rafael Morales called *lyrical action*, this is to say, poems having a plot and a rhetorical form of a rather lyrical nature. Poets such as Leopoldo Marechal, José Hierro, and Edwin Morgan have illustrated this genre. More recently, one of the leading Portuguese

science fiction writers, Luís Filipe Silva, has produced the poem «Ala anima», which is a remarkable example of lyrical action with a metamodern approach. Silva outlines there the whole future history of the universe until its entropic destruction and recreation. This is a relatively short lyrical and narrative poem that uses a number of different rhetorical discourses in order to successfully convey a sense of the sublime before the overwhelming grandness of the universe and the position of the intellect in it.

Key words: epics, science fiction, lyrical action, Luís Filipe Silva, Portuguese poetry

1. Épica y ciencia ficción

La ciencia ficción parece ser uno de los últimos refugios de la epopeya en Occidente. No es esta una afirmación en sentido figurado. *Space operas* u óperas galácticas televisivas como *Babylon 5* (1994-1997) y *Battlestar Galactica* (segunda versión, 2004-2009) despliegan universos ficcionales de una amplitud digna de las epopeyas helénicas o hindúes, con batallas y héroes de dimensión superior, con luchas en las que se juega el destino de sociedades y mundos enteros. Sin embargo, ni su medio audiovisual ni su forma tienen gran cosa que ver con la tradición épica literaria de la epopeya, que se manifiesta sobre todo en largos poemas narrativos en verso o en prosa poética, con un estilo elevado y ambición de trascendencia étnica y ética.

Esta modalidad prestigiosa del arte literario parecía haberse eclipsado desde mediados del siglo XIX, coincidiendo entonces con el triunfo de la lírica subjetiva y formalmente más bien anárquica como manifestación casi exclusiva de la poesía. La épica en verso sería una especie tan extinguida como el brontosaurio, a juzgar por su práctica desaparición del canon y de las

historias de la literatura contemporánea, las mismas historias que siguen, en su mayoría, sin dedicar a la ficción científica la atención que merecen sus valores intelectuales y estéticos. La realidad literaria es, afortunadamente, mucho más rica. El poema épico, sucesor de una tradición milenaria, no solo ha seguido existiendo, sino que ha demostrado una vitalidad insospechada, renovándose formal y temáticamente, sin renunciar a sus características esenciales heredadas. Esta nueva vitalidad va más allá de las reescrituras o prolongaciones logradas y más o menos nostálgicas del modelo homérico, como son la continuación de la *Odisea* (1938) por Nikos Kazantzakis (Νίκος Καζαντζάκης) o el *Homeros* (1990), de Derek Walcott, autores ambos galardonados con el Premio Nobel de literatura. Su pertinencia en el período posterior a la Revolución Industrial se manifiesta asimismo en el entusiasmo con que ha abrazado una clase de literatura generada precisamente por la apertura técnica y mental hacia el futuro supuesta por esa revolución: la ciencia ficción.

Poesía épica y ficción científica se han combinado, de hecho, con relativa frecuencia en la edad contemporánea, desmintiendo así, por una parte, que

la primera sea un producto anacrónico (¿qué hay más moderno que la ficción que mira hacia el futuro?) y, por otra, que la segunda sea *Trivialliteratur* o subliteratura (¿qué género ha sido durante siglos más prestigiosa que la poesía épica?). Cuando el talento del escritor ha acompañado, ambas han salido fortalecidas de su fusión. Un panorama sucinto de las dos líneas principales de la épica fictocientífica, en torno a obras representativas y accesibles en inglés o una lengua románica, contribuirá tal vez a hacerse una idea de los resultados de tal simbiosis.

La ciencia ficción ha servido primero como fuente de temas nuevos y acordes con la cosmovisión moderna, tanto científica como social, en el marco de una épica cuya métrica regular la ligaba estrechamente a un tipo de escritura que, dada la hegemonía cultural moderna del verso libre y del experimentalismo formal, podía ser acusada fácilmente de tradicionalista. A este respecto, la temática fictocientífica tendía a compensar la posible impresión de anacronismo y anclaba firmemente esta épica en la contemporaneidad. Por ejemplo, antes incluso de que Charles Darwin diera a conocer su teoría evolucionista en 1859, Louis Bouilhet había publicado *Les Fossiles* [Los fósiles¹] (1854), un poema en alejandrinos en el que se narra la historia natural del hombre desde sus predecesores fósiles hasta un hipotético futuro de extinciones y renacimientos, todo ello con un estilo perfectamente adecuado a la amplitud de su visión. La extensa balada *Emigranti* [Emigrantes] (1905; versión definitiva, titulada *Gli emigranti nella Luna* [Los emigrantes en la Luna], en *Nuovi Poemetti* [Nuevos poemitas], 1909), de Giovanni Pascoli, representa,

por su parte, el tipo de anticipación social que acompañó la lucha por un futuro más igualitario de los movimientos obreros hasta el clímax de la revolución rusa de 1917. El onírico viaje a una Luna utópica resulta ser una ilusión, un engaño incluso, del que son víctimas unos pobres campesinos rusos, pero indica también cómo un motivo tan fictocientífico como el del viaje a otros cuerpos celestes podía servir para comunicar un mensaje políticamente avanzado y renovar así el enfoque colectivo del género épico.

Más recientemente, la epopeya de ciencia ficción en metro regular se ha hecho eco de diversas preocupaciones de los intelectuales contemporáneos, como la crisis ecológica en nuestro planeta y sus posibles soluciones, o la promoción de un nuevo cosmopolitismo pacifista. Al hacerlo, unos contenidos perfectamente actuales se han expresado mediante una escritura opuesta programáticamente a la anarquía formal y al subjetivismo exacerbado de la poesía predominante tanto en la Modernidad como en el tipo de literatura posmoderna que no ha hecho sino intensificar el caos vanguardista, al rechazar cualquier disciplina retórica, en nombre del *todo vale* contra las llamadas *master narratives* o modelos intelectuales coherentes para explicar el mundo. Por ejemplo, Frederick Turner, como líder a efectos prácticos de la corriente anglosajona del Neoformalismo (*New Formalism*) en boga sobre todo en los años noventa del siglo pasado, no solo revalorizó el uso de la métrica regular, sino que la aplicó como un virtuoso a la épica en sus poemas narrativos fictocientíficos en verso blanco, como *The New World* [El nuevo mundo] (1985) y, especialmente, su

obra maestra *Genesis* [Génesis] (1988). Esta representa uno de los primeros aprovechamientos literarios de la idea de la terraformación de Marte, al desarrollar en los moldes acreditados de la epopeya una historia de dimensiones planetarias en la que los conflictos entre diferentes ideologías ecologistas aplicadas en la Tierra y en el planeta rojo en el futuro dan lugar a escenas de combate, así como a enfrentamientos oratorios en forma de largos parlamentos que corresponden a la retórica épica, sin trazas del diálogo más o menos común y prescindible que abunda en la novela convencional. La acción y la palabra configuran así a unos personajes que, aun teniendo sentimientos humanos creíbles para un lector contemporáneo, adquieren la estatura heroica esperable en una epopeya. Si a ello sumamos los pasajes que se presentan como expresión de una nueva religión, quedará clara la gran ambición de Turner. Con independencia de que creamos o no que el poeta alcanzó sus altos objetivos, destaca para nuestro propósito que la ciencia ficción fuera quien le facilitara las herramientas para hacerlo. Ninguna otra modalidad ficcional estaba mejor situada para permitirle crear, literalmente, mundos, así como cantar los orígenes de una nueva civilización.

Por razones parecidas, Abel Montagut se propuso, por la misma época y en un clima intelectual semejante, escribir el gran poema épico de una comunidad cuya misma aparición tuvo mucho que ver con el futuro, con un porvenir utópico de fraternidad cosmopolita y pacífica. Esta comunidad es la constituida por los hablantes de esperanto, a quienes Montagut quiso ofrecer la epopeya que pudiera rivalizar con las que honran las lenguas de Luís de Camões

o Jacint Verdaguer, por ejemplo. Para ello, tenía el problema de cómo hacer verosímil la maquinaria mítica propia de las epopeyas clásicas en una época en la que los mitos solo son elementos de un acervo cultural y no historias vivas simbólicamente explicativas del mundo. Su descubrimiento de las teorías paleoastronáuticas de Erich Von Däniken y compañía le aportaron una mitología contemporánea ya configurada que, sin necesidad de creer en ella, está lo suficientemente extendida como para solucionar sin anacronismos el problema de la verosimilitud de las intervenciones aparentemente sobrenaturales (Martín Rodríguez). Montagut pudo así renovar una de las grandes tradiciones épicas occidentales, la de la epopeya bíblica, gracias a la presencia y la actuación de visitantes extraterrestres, con sus naves y tecnología futuristas, esto es, gracias a la ciencia ficción. El Noé bíblico pasó a llamarse Utnoa en la epopeya en esperanto de Montagut (*Poemo de Utnoa* [Poema de Utnoa], 1993), que fue recibida justamente como la obra maestra épica en esta lengua desde su misma aparición².

Otros temas y planteamientos literarios que han recabado la atención de los escritores y lectores de ciencia ficción también han encontrado manifestaciones de alta calidad dentro del marco de la épica tradicional o *regular*. Por ejemplo, Marly Youmans siguió hace pocos años los pasos de Turner en su *Thaliad* [Talíada] (2012), una epopeya en verso blanco sobre la construcción por unos héroes adolescentes de una nueva civilización más pacífica tras una catástrofe planetaria. Por su parte, otras dos grandes modalidades de la ciencia ficción, la galáctica y la distópica, habían

encontrado antes cultivadores de gran prestigio literario, consagrado por el supremo galardón canónico del Premio Nobel de literatura. Uno de ellos incluso lo mereció sobre todo por su épica fictocientífica. El sueco Harry Martinsson lo recibió en 1974 gracias, entre otras razones, a la alta consideración inspirada por su trágica epopeya galáctica *Aniara* [Aniara] (1953/1956), en la que la historia de una nave generacional en procura de otro planeta y su pérdida en el espacio profundo se narra en ciento tres cantos, con variedad de estrofas o en verso libre. Su versión operística de 1959 (letra del poeta Erik Lindegren y música de Karl-Birger Blomdahl) tiene fama de obra fundamental de la música electrónica culta. Otro escritor galardonado con el premio Nobel (en 1998) que cultivó la épica de ciencia ficción, es José Saramago, cuyo libro *O Ano de 1993* [*El año de 1993*] (1975) es un poema en treinta cantos y en versículos que muestra con singular vigor la pesadilla distópica de la ciudad sometida a un régimen opresivo, con la tecnología a su servicio, hasta que una revuelta pone fin a un modo de vida antinatural.

Aniara destaca no solo por su importancia propia, sino también por el hecho de que combina dos grandes líneas de la poesía épica fictocientífica contemporánea. Por una parte, intervienen en el poema personajes con nombre y existe un hilo narrativo que se puede seguir con relativa facilidad, igual que ocurre en las epopeyas en metro regular de las últimas décadas antes recordadas. Por otra parte, la brevedad de los cantos de *Aniara* y su tono frecuentemente rapsódico pueden hacer pensar en una yuxtaposición de

estampas de aire lírico, con la narración disimulada, como puede observarse también en *O Ano de 1993*, que es en mayor medida aún un poema o agrupación de poemas en versículos donde lo ficcional parece supeditarse a la creación de atmósferas, sin una trama ni unos personajes precisos (al menos, sus actantes no adquieren ni personalidad ni nombre). Ambos poemas, sobre todo el portugués, guardan semejanza con lo que podríamos denominar *acción lírica*, según el término utilizado por Rafael Morales para designar un poema suyo semejante y no fictocientífico sobre la vida representativa de un hombre común en la ciudad moderna, *La máscara y los dientes* (1962)³.

Este género de poema épico-lírico suele ser relativamente breve, o bien se organiza como un ciclo de poemas breves sucesivos (por ejemplo, *L'Opéra de l'espace* [La ópera del espacio], libro de Charles Dobzynski publicado en 1963, entre algunos otros⁴), a diferencia de los cantos extensos y entrelazados de la epopeya. En esta domina lo directamente narrativo, mientras que en la acción lírica, las peripecias y el tenor del universo ficticio han de deducirse de la sucesión de imágenes evocadas mediante un lenguaje metafórico altamente expresivo, que filtra los hechos a través de una perspectiva subjetiva, *lírica*⁵. Frente a la visión objetiva que la epopeya ofrece de un colectivo determinado, esta visión se ofrece mediada por una perspectiva personal, en la que predominan las personas primera (singular y plural) y segunda del verbo, a diferencia de la hegemonía de la tercera en la epopeya. Aunque siempre se dan excepciones en ambos tipos paralelos de épica moderna⁶, la oposición

entre la narración heterodiegética de la epopeya y la homodiegética de la acción lírica corresponde a unos planteamientos ficcionales que priman, en un caso, la objetividad historicista y ligada estrechamente al paso del tiempo y, en el otro, la subjetividad de la vivencia propia de los hechos, en una suerte de presente que difumina la cronología, además de la geografía, en un espacio y tiempo sugerentes.

A estas diferencias fundamentales se añade una tendencia al verso regular en la epopeya, al menos la de ciencia ficción, frente al mayor experimentalismo formal de la acción lírica, cuya cercanía a las concepciones de vanguardia supone la introducción en la poesía narrativa fictocientífica de un tipo de escritura que llama la atención sobre su propia literariedad. De esta manera, quedaría compensado el supuesto predominio de las ideas sobre el estilo en la ciencia ficción, así como el descuido de la escritura que aqueja a menudo a las narraciones de esta temática, cuya corriente predominante numéricamente prefiere rebajar las exigencias estilísticas a fin de no obstaculizar mediante la complejidad retórica el acceso de los lectores a lo que se considera a menudo más importante, la mostración de las ideas (cuando las hay) en acción. Como el manejo hábil y estéticamente significativo de la palabra constituye desde siempre un criterio crucial de valoración literaria, tal vez se pueda ver ahí un motivo de la exclusión abusiva de la ciencia ficción de la literatura institucionalmente reconocida, pese al hecho de que esa clase de ficción ha expresado más de una vez las novedades técnicas y sociales mediante un lenguaje literario igualmente innovador y exigente. La propia

acción lírica de temática futurista es un buen ejemplo de ello, ya que su práctica no se diferencia en nada de la práctica poética general moderna. Por ejemplo, la tendencia de la poesía contemporánea a prescindir de la disciplina métrica se refleja en la escasez de acciones líricas en verso regular. Salvo excepciones (por ejemplo, «Vis cosmic» [Sueño cósmico], poema de Ion Văduva publicado en 1968), estas suelen remontar a un período anterior al triunfo definitivo del verso libre y podrían considerarse más bien baladas, como las irónicas «Nel seculo duemila trecento» [En el siglo dos mil trescientos] (*Sogno e ironia* [Sueño e ironía], 1910), de Carlo Chiaves, o «Le Cauchemar» [La pesadilla] (1910; *Les Musardises* [Las distracciones], 1911²), de Edmond Rostand, poemas ambos que plantean la cuestión de la obsolescencia futura del libro y la literatura, por defecto y exceso, respectivamente.

Después del triunfo de las vanguardias, una libertad métrica más o menos amplia parece ser lo habitual, tal como se puede observar en muestras importantes de ciencia ficción épico-lírica. A este respecto, se pueden mencionar poemas que gozan de cierta consideración, como los monólogos épicos *El poema de Robot* (1966), de Leopoldo Marechal⁷; «Alucinación submarina» (*Libro de las alucinaciones*, 1964), de José Hierro, e «In Sobieski's Shield» [En el Escudo de Sobieski] (*The Second Life* [La segunda vida], 1968), que es quizá el texto más célebre de Edwin Morgan. Estos tres poemas han merecido el honor de haber sido objeto de sendos comentarios críticos consistentes y, en el caso de los dos últimos, dentro del estudio académico de la ciencia ficción⁸. La indudable poeticidad

contemporánea de la acción lírica ha podido contribuir así a ir rompiendo el techo de cristal entre la ciencia ficción y la literatura general o *mainstream* moderna, gracias a un proceso de convergencia que ha enriquecido ambas corrientes socioliterarias del arte de la palabra. Si en la epopeya regular⁹ se había producido una modernización temática por la adopción de las perspectivas especulativas de la ciencia ficción, en esta se produjo más bien una modernización formal a partir del enriquecimiento retórico de su escritura, representado por el trasvase del lirismo experimental a sus clases específicas de mundos ficcionales.

Este enriquecimiento no se limitó, además, a los escritores integrados en círculos ajenos a aquellos paralelos en los que se ha producido y legitimado, frente a las resistencias del gueto académico, la ciencia ficción propiamente dicha. Si bien ninguno de los autores mencionados hasta ahora ha creado su obra en el marco del *fandom* o comunidad de aficionados a la ciencia ficción, esto no quiere decir que falte la épica en verso en revistas, antologías o colecciones especializadas en la modalidad. A este respecto, se pueden recordar poemas heterométricos aparecidos en publicaciones específicas de ciencia ficción, como los ya clásicos «The Head-Rape» [La violación mental] (1968), de D. M. Thomas, e «In the Deadlands» [En las tierras muertas] (*With a Finger in My I* [Con un dedo en mi yo], 1972), de David Gerrold¹⁰. Entre ellos destaca uno de Luís Filipe Silva, el titulado «Ala anima», cuyo valor y representatividad dentro de la acción lírica ficciocientífica reclaman un examen algo más detallado.

2. El destino del universo en un poema: «Ala anima»

«Ala anima» forma parte del volumen titulado *O Futuro à Janela* [El futuro a la ventana], cuya publicación en 1991 fue saludada por un crítico del *fandom* como «um livro que, quando venceu o [segundo] Prémio Caminho de FC em 1991, marcou o início de uma nova era na ficção científica portuguesa» [un libro que, cuando ganó el Premio Caminho¹¹ de CF en 1991, marcó el comienzo de una nueva era en la ciencia ficción portuguesa], antes de señalar que podía, «inclusivamente, fazer algumas pontes entre a FC e o *mainstream*» [incluso, tender algunos puentes entre la CF y el *mainstream*] (Candeias). En el principal panorama académico de la ciencia ficción portuguesa (incluida la producción en la variante gallega de la lengua), se describe someramente el tenor de las once ficciones en prosa y un poema que conforman el volumen, de tal manera que queda claramente indicado su voluntario eclecticismo estético, al representar una de las primeras manifestaciones del trasvase de elementos retóricos experimentales a partir de la literatura (post)moderna canónica a la práctica literaria en el marco de la semiosfera propia y autónoma de la ciencia ficción (Mociño González 202):

En moitos casos, os elementos temáticos e outros recursos propios da ficción científica son aproveitados polo autor como marco para desenvolver unha literatura existencial, filosófica ou fantástica, na que se presta atención a cuestións psicolóxicas, sociais, históricas, que devalan entre o carácter terrorífico e o marcado experimentalismo,

situando a obra no que se ten denominado como ficción científica soft (branda), fronte á hard (dura). / O tratamento do sexo, do holocausto nuclear, as razas mutantes, as mutacións xenéticas, as implicacións das creacións xenéticas, as máquinas e artiluxios do futuro, os mundos alieníxenas e a presenza de extraterrestres, etc. representan una heteroxeneidade temática que tamén se reflicte nunha gran variedade formal, que vai desde a estrutura dialogada de “O Fernando Pessoa Electrónico”, a forma de breve biografía de “Os Poetas da Rua”, o diario de “La Nausée II” e o xogo de fragmentariedade de “Pequenos Praceres Inconfessáveis” e “Série Convergente”. Esta heteroxeneidade márcase aínda máis en “Ala Anima”, probabelmente o mellor exemplo da experimentación que se ten levado a cabo nesta literatura, dado que presenta un hibridismo que dificulta a súa concepción como poesía¹².

Este trasvase, que se había producido en la ciencia ficción genérica anglosajona sobre todo gracias a la corriente llamada *New Wave* y que, pese al estilo descuidado y *pulp* de gran parte del *cyberpunk* internacional, se ha mantenido a través de la hegemonía posmodernista, se produjo en Portugal, en las dos décadas en torno al cambio de milenio, coincidiendo ya con el ascenso de una serie de escritores jóvenes que abrazaron, más en la práctica que programáticamente, el planteamiento metamoderno oscilatorio y ecléctico (salvo en lo moral, que representa un elemento de anclaje sólido, opuesto al relativismo de la Posmodernidad). En consecuencia, la obra de estos nuevos escritores especulativos asumió sin complejos tanto la herencia *paraliteraria* de la ciencia

ficción, incluso en sus manifestaciones menos apreciadas de la *space opera* u ópera espacial, como los modelos literarios tendientes a la experimentación tanto de la Modernidad como de su sucesora *post*, combinándolos y fundiéndolos en unas ficciones que se caracterizan por el equilibrio obtenido templando la libertad experimental con una disciplina retórica atenta a las características taxonómicas de los discursos adoptados, literarios o no. De esta forma, su oscilación entre ambos polos evita, en el resultado medio final, tanto la arbitrariedad de la escritura caótica vanguardista y posmoderna como el peligro de rigidez y anacronismo que podría representar la imitación emuladora de unos modelos prestigiosos, modernos o más antiguos, pero ya tradicionales.

En Silva, que pertenece plenamente al grupo generacional metamoderno¹³ por haber nacido en 1970, ese difícil y meritorio equilibrio confiere buena parte de su interés literario a varios de los textos que componen *O Futuro à Janela*. Uno de ellos, «O Fernando Pessoa Electrónico» [El Fernando Pessoa electrónico], ficcionaliza la retórica de la entrevista de prensa de manera semejante a cómo lo había hecho Giorgio Manganelli en *Le interviste impossibile* [*Las entrevistas imposibles*] (1975 en el volumen *A e B* [A y B] y 1997 como libro independiente), con la diferencia de que el italiano no había hecho sino prolongar la tradición lucianesca del diálogo de los muertos, mientras que Silva pone en escena una recreación real, aunque electrónica y *virtual*, del gran clásico moderno portugués. En «Os poetas da rua» [Los poetas de la calle], once biografías imaginarias de poetas bohemios

representan una lograda prolongación de las relaciones de vidas infames hechas por Marcel Schwob o Jorge Luis Borges en el medio original de un futuro próximo de aire distópico y sugerencias *cyberpunk*. El diario de «La Nausée II» traspassa a un ambiente semejante el modelo de la novela clásica del existencialismo obra de Jean-Paul Sartre. Otras ficciones de Silva remiten más bien a motivos clásicos de la ciencia ficción propiamente dicha, como la invasión extraterrestre, en «Criança entre as ruínas» [Niña entre las ruinas], o la sustitución del ser humano por otra especie a consecuencia de una catástrofe apocalíptica, en «O jogo do gato e do rato» [El juego del ratón y el gato], cuando los caballos sucesores del hombre perciben como monstruosa a nuestra especie bípeda. Este relato arranca, de hecho, como el resumen de una película de monstruos, con lo que introduce un elemento metaficticio que acierta a intensificar el efecto de extrañamiento cognitivo (y satírico) de la historia. En todas estas ficciones, la originalidad temática dentro de la tradición se conjuga con una notable pericia en el manejo de las técnicas literarias innovadoras puestas a punto a lo largo de la (Post)Modernidad, sin temor a romper incluso la linealidad narrativa habitual en la ciencia ficción, fuera de los experimentos más extremos de la *New Wave* (John Brunner, Samuel R. Delany, etc). Así ocurre, sobre todo, en «Pequenos Prazeres Inconfessáveis» [Pequeños placeres inconfesables] y en «Série Convergente» [Serie convergente], cuya estructura exige una reordenación mental para poder seguir la trama, al tiempo que la organización alterada o serial genera efectos

de desorientación que se resuelven en sorpresas finales de notable eficacia.

La complejidad literaria de estas ficciones en prosa es aún mayor en la pieza del libro que parece más original y cuya importancia queda subrayada por su posición final en el volumen. «Ala anima» se ha calificado justa, aunque vagamente, de «mistura de poesia épica e mini-obra teatral condensada no espaço de um conto» [mezcla de poesía épica y minioobra teatral condensada en el espacio de un cuento] (Valverde Juncal). De hecho, el poema incorpora elementos de diversas tradiciones retóricas de la poesía contemporánea y temáticas de la ciencia ficción, condensadas en un producto textual cuya brevedad no le impide extraer el máximo de sus posibilidades. Al contrario, la misma brevedad intensifica el efecto, de manera que unas meras alusiones sugieren inmensas extensiones en el tiempo y el espacio. Como suele ocurrir en la lírica, se produce una semantización máxima de todos los elementos textuales, pero aquí esa semantización no adolece de la vaguedad inducida por el mismo exceso de significados que puede vehicular la palabra lírica, cuyo subjetivismo suele remitir a un universo personal que puede resultar críptico, cuando no solipsista. En «Ala anima», la expresividad de la lengua poética, en la que cada palabra sugiere tantas imágenes como uno sea capaz de evocar, está al servicio de la creación de un mundo ficcional mediante la yuxtaposición en el tiempo de escenas en expansión, hasta abarcar el universo entero y su destino en algo más de un centenar de versos. Este universo, cuya inmensidad podría haber superado en mucho la perspectiva siempre limitada del hombre y, por

lo tanto, la identificación de los lectores con la acción, consigue presentarse como abarcable para nuestra sensibilidad, gracias a diversos procedimientos retóricos que lo domeñan, poniéndolo a nuestro alcance, sin que por ello pierda su carácter sublime.

Quizá el principal recurso empleado por Silva para hacer su visión humanamente perceptible es la adopción de una escritura subjetiva para exponer la gesta y el universo total en el que se produce. La voz en primera persona no solo identifica la voz poética con la del héroe. A diferencia de la escritura autobiográfica o memorialística, lo relatado rehúye la referencialidad y la anécdota. Incluso elude la propia individualidad humana, porque la primera tirada del poema, la de la liberación del peso de la Tierra, parece comunicarse a través de una audaz prosopopeya. El yo enunciador y heroico es el del cohete que se eleva en el firmamento. Así se ofrece tácitamente una lectura alegórica del poema. Tanto en la fábula como en la alegoría, la personalización de objetos y conceptos permite presentar narrativamente el juego de las ideas mediante su encarnación en unos personajes de aspecto antropomórfico, cuyos conflictos y vivencias imitan las acciones humanas, de modo que el mensaje abstracto penetra en la sensibilidad a través de un proceso de identificación de los lectores con esos personajes. En «Ala anima», el traspasador es un indicio de que no nos encontramos ante una historia meramente anecdótica, sino ante un texto que nos exige hallar una correspondencia entre lo enunciado y un significado más abstracto. Desde este punto de vista, cabe interpretar el poema como una alegoría de la exploración espacial

a la búsqueda de nuevos territorios y saberes que contribuyan a liberar a la humanidad de sus cadenas terrestres y, más en general, entrópicas.

Para sortear el peligro de frialdad mecánica y de rigidez que acecha a la alegoría, cuyos personajes simbólicos suelen estar más preñados de pensamiento que de sensibilidad, Silva compensa el objetivismo alegórico con el lirismo de la percepción. El traspasador es un actante cuya acción se ofrece filtrada por una subjetividad humana, corporal incluso. Siente el ruido de los motores rugiendo en la espalda, y sus movimientos se describen con palabras (rasgar, penetrar) de visibles connotaciones sexuales, que apuntan a un proceso viril de conquista. Sin embargo, Silva también rechaza aquí el machismo frecuente en la *ópera espacial*. El cohete penetra el firmamento, pero también es una figura materna, con un vástago en el vientre, la Humanidad. Así se presenta desde los primeros versos como el depositario simbólico de una hazaña colectiva. Mientras que el héroe galáctico tópico de la ciencia ficción de consumo (piénsese en *Dune* o en *Star Wars*) trasciende la naturaleza humana por su valentía increíble, pero esto solo sirve para subrayar el orgullo de un yo avasallador y triunfante, la personalización del cohete anula radicalmente la tentación de exaltar a sus tripulantes, según las sugerencias de la epopeya desde Ulises y los argonautas, pasando por los lusíadas tan avasalladoramente presentes en la cultura oficial del país natal del autor. El cohete-héroe-cantor es más bien una milagrosa figura a la vez metafórica y metonímica de una humanidad en marcha, a la que transporta y con la que se identifica. De esta forma, el

subjetivismo de la perspectiva adoptada se torna un subjetivismo colectivo. Como los cohetes reales dejan caer el carburante que los han elevado fuera de la Tierra, Silva utiliza su prosopopeya para dar un primer impulso fundamental a la acción desde un yo individualizado más fácil de aprehender por los lectores, acostumbrados a la ilusión del «personaje» (humano o humanizado) de la novela, el drama o la epopeya, a otro cuya amplitud se corresponde con el alcance literalmente universal del objeto del poema, pero cuya misma extensión podría haber resultado quizás abrumadora. En cambio, una vez planteado el tema a través de la visión más estrecha del cohete enunciador, la voz colectiva, además de alegórica, de la Humanidad podría tomar el relevo, aunque Silva prefiere quemar antes otros depósitos retóricos de carburante para garantizar la viabilidad del vuelo cósmico de su artefacto textual.

Tras la poesía exaltada y emocional de los primeros versos, Silva produce sorpresa al continuar con un pasaje en prosa, presentado como una cita entre comillas de lo que parece un despacho de prensa para cualquier medio de comunicación, adoptando su sobrio estilo objetivo y referencial propio. La ruptura del tono poético no solo ilustra el gusto del autor por el uso ficcional de discursos no directamente literarios y subraya, por contraste, las potencialidades expresivas tanto de los versos anteriores como de este pasaje en prosa. Además, interrumpe la tirada lírica de una voz tentada acaso de agrandarse hasta suplantar la colectividad, a la que solo representaba poéticamente. Esta cobra un protagonismo más concreto, al quedar explícita la índole del sueño algo vago a que se aludía en la

primera tirada de versos y facilitarse así una información preciosa para la configuración del universo épico, cuyo carácter narrativo exige una concreción de la que puede prescindir la lírica propiamente dicha.

El viaje del cohete (trasbordador) solo es uno más de una serie hacia una astronave de nombre chino, con la que viajarán tanto colonos como material genético humano destinado a poblar otros mundos, con lo que «Ala anima» parece sumarse a los ejemplos de narrativa sobre naves generacionales, y los lectores saben a qué páginas remitirse de su enciclopedia mental de la ciencia ficción. No obstante, se introduce una novedad significativa en esta enciclopedia. A diferencia de Brian Aldiss (*Non Stop [La nave estelar]*, 1959), Tomás Salvador (*La nave*, 1959) o Ursula K. Le Guin («Paradises Lost» [*Paraísos perdidos*], 2002), Silva prefiere presentar los motivos de los viajeros para embarcarse en tal proyecto generacional, en vez de sus efectos en sus descendientes, como era habitual al tratar ese tema.

En lo que se podría considerar la tercera parte de «Ala anima» se vuelve al verso y a una escritura claramente poética, pero la forma adoptada es la de un tipo de épica que puso de moda Robert A. Browning en el siglo XIX, el monólogo dramático (más propiamente, épico), en el que un personaje individualizado se dirige a un interlocutor virtual para presentarle sus puntos de vista sobre un suceso, un fenómeno material o psíquico, etc. En la obra más monumental de Browning, *The Ring and the Book [El anillo y el libro]* (1868-1869), varios monólogos se suceden con distintas versiones de un mismo hecho. En Silva, cuatro breves

monólogos exponen las perspectivas de cuatro categorías de viajeros de cara a la expedición. Las Matrices son madres reducidas voluntariamente a pastillas generativas para escapar a una vida determinada por la pobreza y la condición femenina en una sociedad tradicional (marido, cocina e hijos). Los Colonos se dejan crionizar por haberse creído unas promesas publicitarias para escapar de la infelicidad de sus vidas. Estos motivos sugieren la persistencia en el futuro de una sociedad alienante, pintada indirectamente mediante unos pocos trazos eficaces, además de coherentes con la tradición de uso de la literatura como instrumento de crítica de la desigualdad social, cosa muy frecuente en la literatura portuguesa moderna, igual que en otras literaturas occidentales. En cambio, los Tripulantes responden más bien a la tradición heroica de la ópera espacial, si no fuera por su conciencia de mortalidad al final del camino. También se sabe condenado el piloto ciberhumanoide, el cual se pregunta por su humanidad perdida, que añora en vano, lo cual se puede entender quizá como una protesta indirecta frente a la glorificación ideológica del *cyborg* por parte de las huestes posmodernas desde el célebre manifiesto de Donna Haraway, aunque el hecho de que Silva no desarrolle ni este escenario ni sus personajes en el poema impide sacar ulteriores conclusiones. El hilo épico sigue líneas distintas a las apuntadas en estas dos partes.

Los dos discursos referencial y monológico intercalados podrían haber dado pie a un desarrollo narrativo de aspecto novelístico, con aventuras espaciales, conflictos en la nave, etc. Silva elude esta posibilidad. Tras haber

definido el universo ficcional de «Ala anima» y haber indicado varios de los grupos en los que se divide la Humanidad en marcha hacia las estrellas, el poema retoma la perspectiva global del principio, así como también la forma de tiradas épicas en verso libre y la voz en primera persona, con la diferencia de que esta ya no es un yo, sino un nosotros que se desprende de la subjetividad colectiva de la humanidad adquirida a lo largo del viaje y anunciada metafóricamente por el traspasador personificado. Este *nosotros* designa el héroe del poema de manera que la humanidad no se percibe como diferente de los elementos que la componen, que la componemos.

La primera de las tiradas de la segunda mitad del poema sintetiza el viaje entero en unas líneas. La nave generacional se supone que ha llegado a su destino tras dos millones de años de trayecto. Este período es casi inconcebible para el hombre, pero no es nada desde la perspectiva del Universo, apenas un latido. Además, en el contexto del tiempo cósmico, la nueva casa del hombre no es menos efímera que la Tierra. La metáfora sencilla y eficaz de la golondrina que al fin encuentra su nido tan solo parece ser un momento de calma en la expedición y en la historia. La tirada siguiente desmiente brutalmente la ilusión: no hay meta. La humanidad se ve obligada cada vez a abandonar sucesivos hogares planetarios. Aunque transcurran miles de años en cada uno, el desalojo es siempre casi inmediato desde el punto de vista de la cronología cósmica. Hay que abandonar cada vez los mundos, por causas (un sol que muere, un planeta que rechaza la colonización, etc.) que se sugieren de forma tan sucinta

que la imaginación de los lectores se ve inevitablemente estimulada. Esta dinámica parece templar el carácter de los hombres, estimular su capacidad de adaptación y de progreso, además de su voluntad de pervivir inscrita en sus genes, hasta la obtención de un poder capaz de acometer a un enemigo aparentemente invencible, y tal vez único adversario de una Humanidad cuya evolución técnica y quizá biológica (recuérdese el piloto ciberhumanoide) parece haber desembocado en una civilización galáctica identificada con el universo entero.

El combate épico en «Ala anima» va mucho más allá de la lucha entre naciones de la epopeya antigua, o de la lucha entre especies galácticas de la ópera espacial. El enemigo es una fuerza de aspecto divino, ya que anula los efectos de la creación. Silva la caracteriza por sus efectos, mediante un lenguaje enumerativo cuya sencillez en los términos no hace sino realzar el espanto de la aniquilación de la vida y del movimiento en el cosmos. La fuerza que vuelve negro lo blanco y se opone a voluntad de los átomos es la entropía. El campo de batalla es todo el universo. Lejos del localismo y el especismo terrestres, Silva rivaliza con los autores de ciencia ficción de miras más amplias, con el Olaf Stapledon de *Star Maker* [*Hacedor de estrellas*] (1937) o con el Isaac Asimov de cuentos como «The Last Question» [*La última pregunta*] (1956; *Nine Tomorrows* [*Nueve futuros*], 1959). Posibles reminiscencias de estos clásicos se pueden observar, respectivamente, en la escena de la unidad de hombres, robots y varias especies alienígenas que viajan a través de un universo en el que se van apagando los soles. Este viaje evoca el de la nave generacional,

ampliándolo a las dimensiones más vastas, de manera que el nosotros circunscrito del arranque del poema se ha ampliado un círculo más para abarcar la comunidad de las distintas Intelligencias, vivas o mecánicas, humanas o no, que pueblan el cosmos. Esta comunidad inteligente ha adquirido su unidad gracias al propósito común y a la superación de todo obstáculo en la comunicación, de forma análoga a cómo la telepatía va ampliando los círculos de intercomprensión hasta acceder a la visión de la divinidad creadora en la obra maestra de Stapledon, si bien Silva sustituye la búsqueda filosófica del autor inglés por una tarea práctica. No se trata tanto de comprender el cosmos, como de hacerse con las riendas del universo y de su historia mediante la victoria sobre la entropía. Cuando esta se produce en la penúltima tirada, el nosotros enunciador se ha ganado el poder del hacedor de estrellas stapledoniano y se manifiesta mediante la creación de un nuevo universo tras una explosión primordial que anula los efectos de la entropía, esto es, de la muerte, en un proceso que recuerda el descrito por Asimov en el cuento recordado. Sin embargo, la épica imaginada por Silva va más allá de lo que hicieron estos predecesores.

A este respecto, se podría considerar la hazaña literaria que supone haber contado una acción desarrollada en un tiempo y un espacio casi inconmensurables en unas cuantas líneas de texto, acertando con todo a generar la impresión completa de tal acción. La prosa elaborada de Stapledon y la más simple de Asimov habían conseguido dar a entender de forma comprensible el devenir sublime de todo el universo. Silva hace lo propio en unos

pocos versos, mediante breves fogonazos descriptivos y narrativos que, como las pinceladas en el vacío de la pintura zen, obligan a la fantasía a construir una imagen y una historia detalladas a partir de las líneas dadas, cuya parquedad no les impide ser guías precisas de la imaginación. En «Ala anima», el esquematismo se combina con el refinamiento sugerente de la escritura para dibujar una épica cuyos numerosos elementos líricos no estorban la conciencia y el efecto de la narración. Antes bien, se diría que concurren a hacer que este efecto sea el resultado de un manejo muy bien medido de las posibilidades del lenguaje poético heredado de los grandes clásicos modernos. Por ejemplo, el uso expresivo de los blancos tipográficos pudo inspirarse en la práctica de un poeta muy popular, el ruso Vladimir Mayakovsky (Владимир Маяковский), autor también de acciones líricas de anticipación. En el poema de Silva, esos blancos desempeñan distintas funciones. Unas veces, subrayan visualmente el ritmo, como en la serie paralelística¹⁴ de construcciones copulativas de la tirada dedicada a la declaración de guerra a la entropía. Otras, sirven para poner de relieve una palabra crucial, como el verbo *obedecer* al expresarse el dominio sobre los elementos de la nueva creación. Este procedimiento parece ser uno de los preferidos por Silva, ya que es el que utiliza para balizar las distintas partes del poema.

«Ala anima» no presenta divisiones explícitas, pero la situación central y aislada de una palabra que resume el tenor de cada tirada que la sigue funciona como marca divisoria, además de síntesis paralela, aún más esquemática, de la acción: liberación, viajeros, flujo,

llegada, unidad, renacimiento y, por fin, el enigmático sintagma que da nombre a todo el poema, por lo que su misterio tiene seguramente que ver con el sentido que se le puede dar, un sentido que cada lector ha de explorar como lo haría si se tratara de un poema lírico (moderno), esto es, voluntariamente ambiguo y programáticamente ajeno a la acción (externa). En el poema de Silva, esta denegación de la acción se manifiesta sobre todo mediante la falta de verbos en los tres versos finales, lo que sugiere, de hecho, que el *bang* cierra el tiempo del universo anterior y, en consecuencia, la posibilidad de narrarlo épicamente. Así pues, en la dialéctica inestable de la acción lírica, el adjetivo acaba imponiéndose al sustantivo, a diferencia de Asimov o Stapledon, que respetaron consecuentemente en su narración (o más bien descripción, en *Star Maker*) el límite inconcebible de la creación de universos. Silva también lo respeta, pero su adopción del discurso lírico le permite sugerir nuevas perspectivas.

La imagen de los cosmos perdidos eternamente rodeados por el último canto de las estrellas podría ser simplemente una elegía ante el fin del universo en el que se desarrolla el poema, nuestro universo, sustituido por el nuevo. Por otra parte, el empleo de la palabra cosmos en plural, calificada por el adverbio eternamente, podría sugerir una concepción cíclica. De acuerdo con la mitología hindú y con diversas teorías cosmológicas, se estarían creando y destruyendo continuamente nuevos universos en el seno de un multiverso hipotético. Las Intelligencias de cada universo se verían obligadas así a crear universos continua y eternamente para vencer la entropía. En definitiva, sería un absurdo trabajo

de Sísifo, y de ahí que la nota final del poema sea inequívocamente trágica. Tras la alegría de la victoria, vendría el dolor ante la repetición constante de la «última canção de estrelas» [última canción de estrellas] (Silva 199), lo que a su vez refleja la decepción producida mucho antes, cuando la golondrina que era nave generacional había encontrado un nuevo nido para tener que perderlo luego una vez más. Esta correspondencia de fenómenos que se repiten en la acción contribuye a la solidez estructural del poema y determina su coherencia y equilibrio entre los distintos polos entre los que oscila, entre el canto del heroísmo de la inteligencia agente y creadora y el reconocimiento elegíaco de la vanidad última de sus esfuerzos, entre la esperanza del porvenir y la nostalgia o *saudade* de un pasado perdido. Esta oscilación, rasgo metamoderno por excelencia, resuelve sus contradicciones en un todo coherente que no niega ambos extremos, sino que los hace convivir de manera armónica, asumiéndolos como solemos aceptar nuestras propias contradicciones en la vida. Y esa coherencia se refleja, a su vez, en la escritura. En «Ala anima», la variedad discursiva y la ambigüedad intrínseca en un uso altamente experimental de la lengua, en un sentido vanguardista más bien raro en los círculos del *fandom* ficto-científico posterior a la *New Wave*, se supeditan a una estructuración y disposición claras de los significados, de modo que no hace falta expresarse las meninges para determinar y entender su argumento. Fuerza es reconocer que esto no ocurre en la misma medida en otras acciones líricas de ciencia ficción, en las que el lirismo acaba socavando la narratividad, hasta el punto que los

poemas fallan por falta de equilibrio. «Ala anima» sorteja hábilmente este escollo e ilustra una vez más las numerosas potencialidades actuales de la épica en verso en su modalidad de acción lírica, al menos en la ciencia ficción como literatura exigente tanto en la forma como en los contenidos. Es de esperar que la crítica institucional del *establishment* literario se dé por enterada, dentro y fuera de Portugal.

Notas

- 1 Todas las traducciones son nuestras, incluidas las de los títulos. Los que figuran en cursiva entre corchetes son de traducciones publicadas en español de las obras originales. Su enumeración tiene por objeto sugerir la enorme riqueza y variedad de la poesía narrativa de ciencia ficción. Para evitar una bibliografía extensa en exceso, solo se consignan en ella los textos realmente citados en el presente estudio.
- 2 Según el panorama sobre la poesía en esperanto de la enciclopedia de referencia sobre poesía y poética, William «Auld's *La infana raso* (*The Child Race*, 1956), a modernist poem of great variety and technical virtuosity, is widely regarded as the most impressive achievement of Esperanto poetry to date, though rivaled by the epic breadth of *Poemo de Utnoa* (Utnoa's Poem, 1993) by the Catalan Abel Montagut» [*La infana raso* (La raza infantil, 1956), de William Auld, un poema modernista de gran variedad y virtuosismo técnico, considerado por muchos el logro más impresionante de la poesía en esperanto hasta la fecha, aunque rivaliza con él la amplitud épica de *Poemo de Utnoa* (Poema de Utnoa, 1993), del catalán Abel Montagut] (Tonkin 457). Sin embargo, el de Auld no es un poema

- narrativo, sino lírico al estilo de los extensos de T. S. Eliot, por lo que difícilmente se puede considerar una epopeya, que es narrativa por definición. Así pues, la obra de Montagut no tiene realmente rival de su calidad en esperanto. Por lo demás, el mismo Auld la elogió subidamente en el prólogo de la primera edición del poema de Montagut, en el que declaró lo siguiente: «Poemo de Utnoa estas la unua vere atentinda fantascienca epopeo en la mondo, kaj unu el tre malmultaj modernaj epopeoj» [El poema de Utnoa es la primera epopeya fictocientífica del mundo verdaderamente merecedora de atención y una de las muy pocas epopeyas modernas] (Auld 6). Por supuesto, no se trata de la primera epopeya de ciencia ficción, pero la segunda afirmación es perfectamente válida. El propio autor la tradujo a su lengua materna catalana (*La gesta d'Utnoa* [La gesta de Utnoa], 1996).
- 3 Según explica Morales en una «Nota preliminar», «lo primordial no es la trama, pues esta no existe, aunque sí la acción, que es necesaria . . . El tratamiento lírico del tema reside más en el lenguaje que en la presencia subjetiva del yo del poeta» (Morales 2004: 255). En la «Nota final» que sigue a *La rueda y el viento*, el poeta afirma que «se trata de una fusión de la lírica con la acción de unos personajes», cabiendo únicamente «el tratamiento lírico de la acción». Asimismo, el yo del poeta queda en gran parte «al margen del motivo lineal del asunto, pero su voz permanece siempre en una evidente tensión lírica». Además, «no se cuenta nunca nada. Solo se expone» (331), lo que hay que entender seguramente como un rechazo de la narración en favor de una exposición descriptiva de los hechos, a través de una sucesión de escenas que, juntas, generan el mundo imaginario y su desarrollo.
- 4 Concretamente, un par de ellos en lengua española que han merecido los honores de la reedición, pese a su menor pericia estilística, a saber: *La ciudad muerta de Korad* (1964), de Óscar Hurtado, y *El hidroavión de K* (1978), de Pedro Casariego Córdoba. Conviene distinguir estos ciclos de poemas que construyen un mundo imaginario autónomo de las series puramente líricas que explotan motivos de la ciencia ficción, sin que el conjunto configure un universo ficticio consolidado ni sea posible deducir tramas, como es el caso de poemarios con títulos tan *galácticos* como *A Astronave* [La astronave] (1963), de Armando Ventura Ferreira, o *La nave* (2012), de José Pablo Barragán. Al no presentar narratividad, ni tampoco ficcionalidad, estos poemas no entran en el ámbito de la épica.
- 5 Aunque varios estudiosos serios han intentado que la narratología se anexiona el discurso lírico, la tradición crítica sobre la modalidad lírica considera esta narratividad como secundaria y auxiliar. En un poema lírico, no se trata de contar una historia con principio, desarrollo y cronología, expresa o implícita, sino de ofrecer un paisaje anímico o real a través de un tipo de discurso con unas características propias distintas a las de la narrativa, en prosa o en verso. Estas características las define Wolf como sigue (negritas del original): 1. «potential **orality** and **performativity** without dramatic role-playing» [**oralidad** potencial y **performatividad** sin desempeño de papeles dramáticos]; 2. «**shortness**» [**brevedad**]; 3. «**general deviation from everyday language and discursive conventions resulting in a maximal semanticization** of all textual elements» [**desviación general a partir del lenguaje cotidiano y convenciones discursivas que se traducen en una**

- semantización máxima** de todos los elementos textuales]; 4. «a) (visual) **versification** and b) general **foregrounding of the acoustic potentials of language** ('musicality') as interrelated special cases of deviation» [a) **versificación** (visual) y b) **colocación general en primer plano de los potenciales acústicos de la lengua** («musicalidad») como casos especiales interrelacionados de desviación]; 5. «**salient self-referentiality** and **self-reflexivity** as another special case of deviation» [**autorreferencialidad sobresaliente** y **autorreflexividad** como otro caso especial de desviación]; 6. «**existence of one seemingly unmediated consciousness or agency** as the centre of the lyric utterance or experience (creating the effect of 'monologicity' of lyric discourse)» [**existencia de una conciencia aparentemente sin mediación o actuación** como centro de la enunciación o la experiencia lírica (creando un efecto de «monologicidad» en el discurso lírico)]; 7. «**(emotional) perspectivity** (emphasis on the individual perception of the lyric agency **rather than on perceived objects**)» [**perspectivismo (emocional)** o énfasis en la percepción individual de la actuación lírica **más que en los objetos percibidos**]; 8. «**relative unimportance** or even **lack of external action** and (suspenseful) narrative development» [relativa poca importancia o incluso falta de acción exterior y de desarrollo narrativo (intriga)], y 9. «**'absoluteness'** of lyric utterances (dereferentialization)» [**«carácter absoluto»** de los enunciados líricos (eliminación de la referencialidad)] (78-79). En la acción lírica, al menos los rasgos 5, 8 y 9 se supeditan, matizándolos, a los opuestos propios de la narrativa.
- 6 Existen varias epopeyas regulares narradas en primera persona (singular o plural)
- también en la ciencia ficción, como *L'Épopée lunaire: essor* [La epopeya lunar: vuelo] (1948), de François Harcourt, cuyo protagonista cuenta su viaje en solitario a nuestro satélite natural con toda objetividad (y verso rutinario); una inspirada épica sobre la exploración espacial titulada *A.D. Twenty-One Hundred: A Narrative of Space* [2100 d.C., una narración del espacio] (1969), de John Williams Andrews, o los fragmentos publicados del poema «Ethos și Eirinnie» [Ethos y Eirinnie] (*Poezii* [Poesías], 1970), de Olga Caba, cuya segunda parte, «Planeta străină» [El planeta extranjero], narra con notable carga emocional el inicio de la exploración de un cuerpo celeste con extraños habitantes. Las acciones líricas en tercera persona son menos raras que la epopeya en primera persona, porque el planteamiento lírico depende de la perspectiva y el lenguaje adoptados para presentar el mundo ficticio más que del uso de una persona verbal u otra. Entre las acciones líricas de ciencia ficción heterodieéticas que podrían mencionarse se cuenta una obra maestra del género, «Cero» (1944; texto luego recogido en *Todo más claro y otros poemas*, 1949), de Pedro Salinas, en la que el cero del título es una bomba de potencia y efectos semejantes a los de la atómica, inventada con posterioridad.
- 7 A título de curiosidad, un poema portugués posterior, «*Cyborg*» (*Cyborg*, 1979), de Alexandre Vargas, coincide en planteamiento y género (monólogo épico *sui generis*) con el de Marechal, aunque la figura del robot se sustituye por la más contemporánea del ciborg.
- 8 Sobre el de Marechal, Kant (1975); sobre el de Hierro, Torre Gracia (1987), y sobre el de Morgan, McAllister (7-11).
- 9 La poesía narrativa extensa y objetiva moderna de temática fictocientífica se ha

escrito en ocasiones en verso libre, sobre todo desde mediados del siglo XX, pudiéndose recordar a este respecto «El navarca», la extensa tercera parte de la lograda novela *La nave* (1959), de Tomás Salvador; el idilio para niños «La cromagnone et le cosmonaute» [La cromañona y el astronauta] (*Innocentines* [Inocentinas], 1969), de René de Obaldia; la «novel in verse» [novela en verso] *Happiness* [Felicidad] (1998), de Frederick Pollack; la pretenciosa y renqueante epopeya paleoastronáutica *The Lost Book of Enki: Memoirs and Prophecies of an Extraterrestrial God* [El libro perdido de Enki: memorias y profecías de un dios extraterrestre] (2001), de Zecharia Sitchin; la (anti)utopía erótica *Euromorphotikon* (2010), de Caius Dobrescu, o la reescritura fictocientífica de la leyenda fáustica *Ecuaija Faust* [Ecuación Fausto] (2013), de Ovidiu Petcu. Con todo, ninguno de estos poemas puede rivalizar con los regulares comentados de Turner, Montagut y Youmans, a los que cabe añadir otros también importantes, aunque aún menos conocidos, como *The Last Division* [La última división] (1959), de Anthony Delius; la serie de *The Return of Arthur* [El regreso de Arturo] (1951-1955-1959/1966), de Martyn Skinner, que incluye una versión futurista de la leyenda artúrica; «Steaua lui Horn» [La estrella de Horn] (1966), una breve epopeya galáctica de Ion Văduva, o *Dark Star* [Estrella oscura] (2015), de Oliver Langmead, que ambienta una historia de género negro en una ciudad distópica del futuro. Además, Jan Křesadlo escribió una importante epopeya galáctica en hexámetros y griego homérico (*Ποιήτοῦ ἀδήλου ΑΣΤΡΟΝΑΥΤΙΑΪΑ ἢ ἡ Μικροδοσσεΐα ἢ κοσμική* [Viaje estelar de un poeta desconocido o pequeña odisea espacial]), que se publicó en 1995 en edición

bilingüe, con versión propia del autor en su lengua materna checa (*Hvězdoplavba, aneb Malá kosmická odysea*).

- 10 En España, se podrían mencionar los firmados por Carlos Buiza («Historia del pastor y sus ovejas», 1968) y el cantautor Luis Eduardo Aute [por ejemplo, «Los fugitivos», de 1968; «P.A.P. (Pequeño Apocalipsis Personal)», de 1969, y «Morir de viejo», de 1971].
- 11 Este premio tuvo una enorme importancia no solo por la gran calidad general de los libros premiados, sino sobre todo por facilitar su publicación por la editorial que los convocaba. Caminho es la editorial en que se han publicado las principales obras de Saramago, incluidas *O Ano de 1993* y *Ensaio sobre a Cegueira* [Ensayo sobre la ceguera], novela que representa el mayor éxito comercial y literario de la ficción especulativa en portugués. Su publicación en 1995 marca el ápice de la edad de oro de este tipo de ficción en esa lengua, gracias precisamente a la labor de Caminho. Aparte de publicar a Saramago en la colección normal, la editorial mantuvo durante esos años una colección especializada en ciencia ficción, abierta tanto a autores brasileños como portugueses (por ejemplo, en la antología *O Atlântico Tem Duas Margens* [El Atlántico tiene dos orillas], de 1993), distinguiéndose sobre todo estos últimos gracias a novelas como *Terrarium* (1996), de João Barreiros y Luís Filipe Silva, y recopilaciones de relatos como *O Limite de Rudzky* [El límite de Rudzky] (1992), del veterano António de Macedo; *O Demónio de Maxwell* [El demonio de Maxwell] (1993), de Daniel Tércio, y *O Caçador de Brinquedos e Outras Histórias* [El cazador de juguetes y otras historias] (1994), de João Barreiros. El cierre de esta colección ha supuesto un duro golpe a la ciencia ficción portuguesa, aunque

Caminho publicó también posteriormente, fuera de colección una recopilación tan importante como *O Cipreste Apaixonado* [El ciprés apasionado] (2000), también de Macedo. No obstante, la continuación de la obra de Silva, Barreiros y otros autores de este grupo de Caminho ha visto muy coartada su difusión y justa recepción debido a la fragilidad editorial que sufre la ciencia ficción portuguesa en este nuevo milenio.

- 12 En muchos casos, el autor utiliza los elementos temáticos y otras características típicas de la ciencia ficción como un marco para desarrollar una literatura existencial, filosófica o fantástica, en la que se presta atención a las cuestiones psicológicas, sociales e históricas, que oscilan entre el carácter terrorífico y el marcado experimentalismo, situando la obra en lo que se ha denominado ciencia ficción blanda (*soft*), frente a dura (*hard*). / El tratamiento del sexo, el holocausto nuclear, las razas mutantes, las mutaciones genéticas, las consecuencias de las creaciones genéticas, las máquinas y aparatos del futuro, los mundos alienígenas y la presencia de extraterrestres, etc. representan una heterogeneidad temática que también se refleja en una gran variedad formal, tal como la estructura dialogada de «El Fernando Pessoa electrónico», la forma de breve biografía de «Los poetas de la calle», el diario de «La Nausée II» y el juego de fragmentariedad de «Pequeños placeres inconfesables» y «Serie convergente». Esta heterogeneidad queda aún más marcada en «Ala anima», probablemente el mejor ejemplo de experimentación que se ha llevado a cabo en esta literatura, ya que presenta una hibridez que dificulta su concepción como poesía.
- 13 *Grosso modo*, autores de las quintas comprendidas entre los años sesenta

y ochenta del siglo pasado, como Tércio, Barreiros, Octávio dos Santos y otros *ficcionistas* de la edad dorada de la ciencia ficción portuguesa. En la vecina España, la generación metamoderna equivalente tuvo su auge más tarde que la portuguesa, ya en la primera década del tercer milenio, gracias sobre todo grupo al madrileño de escritores y críticos Xatafi (Eduardo Vaquerizo, Santiago Eximeno, etc.).

14 El paralelismo tiene una gloriosa tradición de uso en la literatura gallego-portuguesa, como acreditan las *cantiga de amigo* medievales. Silva moderniza este recurso retórico en varios pasajes de gran fuerza expresiva, como el que reza «eis a nossa história / eis a nossa vitória» [esa es nuestra historia / esa es nuestra victoria] (199), en el que el efecto también resulta intensificado por la rima.

Bibliografía

- Auld, William. «Enkonduko». Abel Montagut. *Poemo de Utnoa*. Viena: Pro Esperanto, 1993. Impreso.
- Candeias, Jorge. «O Futuro à Janela, por Luís Filipe Silva». *E-nigma*, n.p., 2 de mayo de 2002. <http://e-nigma.com.pt/criticas/futurojanela.html>. Web. 21 de octubre de 2015.
- Kant, Cleres. «Lectura simbólica de *El Poema de Robot* de Leopoldo Marechal». *Prohemio* VI.2-3 (1975): 279-90. Impreso.
- McAllister, Brian J. «“You’ll Remember Mercury”: The Avant-Garde Worlds of Edwin Morgan’s SF Poetry». *Science Fiction Studies* 41.1 (2014): 1-25. Impreso.
- Martín Rodríguez, Mariano. «Dioses extraterrestres en la nueva epopeya: *La gesta d’Utnoa*, de Abel

- Montagut, y la remitificación paleoastronómica de Noé». *Amaltea. Revista de Mitocrítica* 7 (2015): 57-86. <http://revistas.ucm.es/index.php/AMAL/article/view/47672>. Web. 21 de octubre de 2015.
- Mociño González, Isabel. *Estudo comparado da narrativa infantil e xuvenil de ficción científica nas literaturas galega e portuguesa*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. <https://dspace.usc.es/bitstream/10347/3622/1/9788498877717.pdf>. Web. 21 de octubre de 2015.
- Morales, Rafael. *Obra poética completa (1943-2003)*. Ed. José Paulino Ayuso. Madrid: Cátedra, 2004. Impreso.
- Silva, Luís Filipe. *O Futuro à Janela*. Lisboa: Caminho, 1991. Impreso.
- Tonkin, H. «Esperanto Poetry». Eds. Roland Green *et alii*. *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2012. 457-58. Impreso.
- Torre Gracia, Emilio de. «La ciencia ficción en la poesía de José Hierro». *Monographic Review – Revista Monográfica* 3 (1987): 100-6. Impreso.
- Valverde Juncal, Miguel. «O Futuro à Janela: Estudo da Obra e da Ficção Científica Portuguesa Actual», *Tecnofantasia*, n.p., 23 de mayo de 2005. <http://www.tecnofantasia.com/cgi-bin/tfmaint.cgi/02/00/T1116899737/>. Web. 21 de octubre de 2015.
- Wolf, Werner. «The Lyric – an Elusive Genre: Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualization». *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 28 (2003): 59-91. Impreso.