

# APOCALIPSIS RUSO

## Sobre los nuevos escritores rusos de ciencia ficción

Jesús Palacios

En las últimas décadas, ha surgido en Rusia un puñado de escritores que han renovado de forma eficaz y sorprendente el género de ciencia ficción en su país, trascendiendo también barreras geográficas y culturales. Mientras en el ámbito anglosajón el género ha entrado, desde hace ya tiempo, en un singular letargo que, salvo raras excepciones, mantiene a sus autores y obras en un limbo apartado de la realidad y de la mayoría de los lectores (salvo de aquellos aficionados acérrimos e incombustibles al mismo, claro), los autores rusos han devuelto a la literatura de anticipación su potencial crítico, a la vez que su capacidad para asombrar. En las páginas de Lukyanenko, Sorokin, Glukhovsky, Starobinets o Rubanov, de maneras y con fórmulas muy distintas entre sí, renace, sin embargo, un mismo objetivo: hacer de la ciencia ficción un discurso literario relevante para la sociedad de su tiempo. Utilizar el eficaz aparato de una literatura que se llegó a considerar, en otro tiempo, como la literatura de la Era Moderna por excelencia, para diseccionar y exponer de forma crítica las realidades del momento, sin por ello perder su esencial sentido de la maravilla, atemporal y eterno, así como su proyección universal.

Puede que no sea casual que este resurgir del género, con obras y autores que a menudo recuerdan por su ironía, imaginación y vigor a los clásicos estadounidenses de los años 50 y 60, tenga lugar precisamente en Rusia. El paisaje social, económico, político y moral de este país, violentamente convulso, se presta especialmente —exige, casi— a las extrapolaciones y visiones apocalípticas propias de la ciencia ficción. Por otra parte, esta posee en Rusia, así como en las antiguas repúblicas soviéticas y gran parte de los países del Este de Europa, antaño pertenecientes a la órbita comunista, una larga tradición y prestigio. A diferencia de otros géneros populares, como el fantástico o el policial, la anticipación científica ha mantenido cierta vitalidad a lo largo de casi toda la historia rusa moderna y, lo que es más importante, consiguió ganarse el

respeto tanto de la *intelligentsia* oficial —por más que censora— como de los intelectuales disidentes del periodo soviético. De una u otra forma, ciencia ficción escribieron, durante el periodo revolucionario y pos-revolucionario, autores tan prestigiosos como Maiakovski, Bulgákov o Zamyatin, aunque todos sufrieran en sus carnes los riesgos de ir demasiado lejos, y el último tenga el honor de que su famosa distopía «Nosotros» (1921), se convirtiera en la primera novela literalmente prohibida por la censura soviética. Por otro lado, profesionales del género como Aléxei Tolstoi o Alexander Beliaev gozaron de gran popularidad, viendo muchas de sus obras llevadas a la pantalla, y el científico y autor de la utopía marciana «Estrella roja» (1908), Alexander Bogdánov, fue uno de los primeros colaboradores de Lenin, antes de la Revolución.

Uno de los elementos que contribuyeron, sin duda, a la buena salud del género a lo largo de todo el periodo soviético, fue su prestigio científico y materialista. Al contrario que el fantástico, la ciencia ficción ofrece siempre un marco explicativo racional para sus fábulas, e incluso puede utilizarse de forma didáctica o educativa, valores ambos muy apreciados por la ideología soviética y socialista, que permitieron a una serie de autores utilizar el género de tal manera que, solapadamente, pudiera servir también a menudo como crítica del propio sistema soviético, amparándose en distintos trucos y mecanismos de desplazamiento, característicos del género. Así, Iván Efremov, Kir Bulychov y, sobre todo, los hermanos Arkadi y Borís Strugatski, o el polaco Stanislaw Lem, pudieron escribir y publicar notables obras que, bajo el aspecto de la utopía, la distopía e incluso la aventura espacial, ocultaban una evidente denuncia de los males endémicos de la URSS, utilizando coartadas futuristas o alienígenas, que pasaron frecuentemente con éxito los obstáculos de la censura y burocracia soviéticas.

Esta tradición crítica se encuentra muy presente en los nuevos autores del género, surgidos y publicados tras la

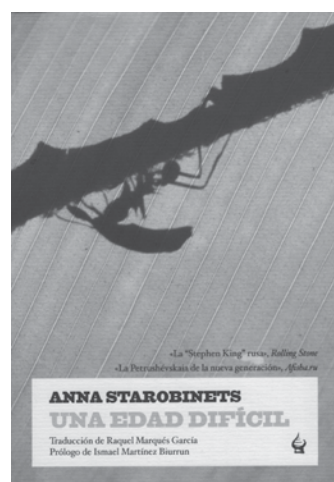
caída del régimen soviético, y algunos de ellos, tanto explícita como implícitamente, agradecen su deuda para con sus predecesores, especialmente hacia los prolíficos e influyentes hermanos Strugatski, cuya obra ha sido a menudo adaptada al cine por realizadores tan prestigiosos como Tarkovski o Sokurov. Sin embargo, las circunstancias actuales son radicalmente distintas a este respecto en un aspecto fundamental: la ausencia de censura, al menos en el terreno de la literatura de ficción. A pesar del sesgo evidentemente autoritario y de las carencias democráticas obvias de la actual sociedad rusa, la libertad de expresión en el campo literario —ya que no siempre en todos los demás—, permite que los nuevos escritores de ciencia ficción rusos sean mucho más directos en sus reflexiones y visiones críticas. Dejando de lado coartadas y excusas, se enfrentan de forma clara con los problemas y dilemas de la sociedad rusa del siglo XXI, mostrando la utilidad del género para abordar metafóricamente cuestiones políticas, sociales y morales que, de otra manera, resultaría mucho más difícil mostrar o denunciar. No es extraño que varios de ellos —Rubanov, Glukhovsky, Starobinets...— procedan del mundo periodístico ruso, y que, huyendo de las limitaciones, peligros y censura que este presenta, hayan encontrado refugio y medio ideal para proseguir su carrera en la literatura extrapolativa. Tal y como explicó Glukhovsky durante una de sus recientes visitas a nuestro país —en concreto, durante el festival de fantasía, ciencia ficción y terror «Celsius 232», celebrado en Avilés en julio del pasado año—: «Como periodista veía cada día más y más mermado el derecho a la información. Aunque se niegue su existencia, en Rusia existe la censura de prensa... En cambio, como novelista, tengo libertad total para decir lo que pienso y llegar a muchísima más gente».

Dmtry Glukhovsky (n. 1979) representa el mayor éxito ruso del género en muchos años, solo equiparable a la popularidad adquirida en los noventa por Serguéi Lukyanenko (n. 1968). Si este último rompió fronteras, convirtiéndose en *best-seller* internacional, en gran medida gracias a la adaptación cinematográfica de su serie de fantasía y ciencia ficción iniciada con «Guardianes de la Noche» (1998) —publicada en España por Plaza y Janés—, Glukhovsky encontró el camino del éxito a través de Internet, publicando en 2002 en su página *web* y de forma gratuita su primera novela, «Metro 2033», que se transformó de inmediato en fenómeno de masas a lo largo y ancho de todo el país, hasta editarse en formato de libro tres años después, convirtiéndose también en *best-seller* y siendo traducida a varios idiomas en poco tiempo. Escrita cuando tenía solo dieciocho años, «Metro 2033» (Timun Mas) es una violenta aventura post-holocausto,

situada en el futuro próximo, tras una devastadora guerra nuclear, cuando el metro de Moscú se ha convertido en último refugio para los supervivientes de la capital rusa. Glukhovsky describe descarnadamente una nueva sociedad acosada por la radiación y las criaturas mutantes del exterior, pero, sobre todo, por la dura lucha para sobrevivir en el nuevo y oscuro mundo, que recrea en sus infinitas estaciones abandonadas y semiderruidas los vicios y virtudes de la humanidad.

Los túneles y estaciones del metro moscovita se convierten en un universo autónomo, lleno de aventura, peligro y emoción, pero también en un retrato despiadado de las debilidades y el carácter autodestructivo, agresivo y violento del ser humano. En poco tiempo, comienzan las luchas casi de carácter feudal entre distintos grupos de supervivientes. Las diferentes secciones del metro se convierten en territorios nacionales, divididos por disputas y enfrentamientos. La lucha por la supervivencia, por la posesión y gestión de los escasos recursos, implica también la lucha por el poder y la hegemonía. Renacen el fascismo y la ideología revolucionaria soviética, las guerras intestinas, los grupos religiosos fanáticos y hasta el canibalismo, todo ante un futuro tan incierto y negro como los propios túneles del metro. En medio, Artyom, un joven e inexperto soldado con poderes telepáticos que apenas comprende, se convierte en la única esperanza frente a una invasión final de las criaturas mutantes del exterior... Pese a que suene como una saga épica al estilo Hollywood, «Metro 2033» se distancia radicalmente de estas a través de varios factores singulares, que también contribuyen a insertarla claramente en el marco de una nueva ciencia ficción rusa, con señas de identidad propias.

El principal es el carácter anti-épico de la narración: aunque «Metro 2033» sea una novela de aventuras, trepidante, frenética incluso, llena de peripecias y peligros, en ningún momento se ofrece la gratuita e impostada grandiosidad de las fantasías épicas al estilo Tolkien, repletas de caracteres maniqueos y conflictos simples, sino que, por el contrario, los personajes de Glukhovsky resultan complejos y poco agradecidos, víctimas de dudas constantes e instintos contradictorios. De hecho, da la impresión de que con su Artyom, Glukhovsky pretende —y consigue— evitar e incluso deconstruir la clásica figura mesiánica asociada a este modelo de personajes. Así, aunque pareciera asumir el papel propio de un Paul Atreides en la saga de «Dune», de Luke Skywalker en «La guerra de las galaxias», o del Neo de la trilogía cinematográfica de «Matrix», en realidad, el joven e inexperto protagonista de «Metro 2033» resultará a la postre todo lo contrario, fallando allí donde aquellos triunfaban a través de la



apoteosis y el sacrificio de tintes místicos, para dejar en el lector una profunda desazón, e invitarle a la reflexión en lugar de a la ciega aceptación. También resulta inusualmente refrescante el recurso al escenario post-atómico, antaño un tópico del género, ahora desahuciado por las hecatombes víricas, biológicas o ecológicas de moda. Estas características, que pueden resumirse en la profunda ambigüedad moral de los personajes y situaciones creados por Glukhovsky, herederos de las torturas éticas y psicológicas de las creaciones de Dostoievsky o Tolstoi, siguen presentes en su continuación, «Metro 2034» (2009), situada en el mismo escenario, aunque no se constituye en secuela directa, y que algunos consideran incluso superior.

La distopía subterránea creada por Glukhovsky se ha extendido al universo de los videojuegos, los juegos de rol, etc., y es cultivada —con la aprobación del autor— por otros escritores rusos y extranjeros, que utilizan el mismo escenario y presupuestos para historias situadas en otras ciudades y países. No obstante, su autor no está nada dispuesto a dejarse encasillar: «Me parece estupendo el éxito de los videojuegos, y me gusta la idea de que otros escriban aventuras similares por todo el mundo. Me encantaría ver Madrid o Barcelona destruidas y sus metros convertidos en escenario, claro. Pero lo que realmente me interesa es escribir, seguir desarrollando mi propia obra, incluso quizá entrar en el mundo del cine. Ya tengo ideas para un montón de nuevas novelas, relatos y por lo menos cuatro películas.» La inquietud literaria de Glukhovsky es evidente en su segunda novela, «Sumerki. Crepúsculo» (Timun Mas), publicada también inicialmente, capítulo por capítulo, a través de Internet. Completamente distanciada del estilo y escenario de «Metro 2033», se trata de una oscura fantasía apocalíptica, no carente de humor negro, en la que el fin del mundo predicho —con poco éxito— por los mayas se entrelaza con la absurda aventura de un traductor ruso, que según avanza en su trabajo sobre las crónicas de un antiguo conquistador español, descubre que el Apocalipsis puede ser producto del sueño de un viejo científico y arqueólogo ruso, enfermo terminal, obsesionado con el Méjico precolombino. Surrealista, paranoica y nihilista, «Sumerki», aunque no del todo conseguida, nos descubre a un Glukhovsky posmodernista, con ambiciones literarias cercanas a Borges, Nabokov o el Bulgákov de «El Maestro y Margarita», que se niega a convertirse en simple proveedor de series y sagas para el mercado del *best-seller*, los videojuegos y Hollywood.

El otro descubrimiento de la más joven generación de escritores de ciencia ficción y fantasía en Rusia tiene nombre de mujer. Anna Starobinets (n. 1978), al igual que Glukhovsky, procede del panorama periodístico, y se

dio a conocer como narradora con su primer libro «Una edad difícil» (2005), una antología de relatos angustiosos, apocalípticos y extraños, que en más de un sentido nos hace pensar también en los excepcionales cultivadores del género de los años 50 y 60 en Estados Unidos, como Brown, Sturgeon, Bradbury o Dick. En «Una edad difícil», publicado en nuestro país por la editorial Nevsky Prospects, especializada en literatura rusa, se dan cita relatos de raíces kafkianas, como aquél que da título al libro, atmósfera absurdista y surreal, como «La grieta», «La familia» o «La eternidad de Yasha», con algunos de tema más típico de la ciencia ficción distópica —«Vivos»—, y otros llenos de humor negro, como «La agencia». En términos generales, predomina en el libro una atmósfera de extrañamiento y angustia, agudizada por su estilo sintético, de frases cortas y descripciones escuetas, que funde la percepción subjetiva de la realidad de sus personajes —alienados, perseguidos, perdidos...— con una realidad exterior no menos desoladora. La incomunicación, la amenaza de la pérdida de la identidad y la personalidad —que puede encarnarse en la amenaza de un colectivismo insectil, como en «Una edad difícil»—, un entorno urbano cosificado y agresivo —en el que juega importante papel el metro de Moscú, obsesión que comparte con Glukhovsky, aunque se manifieste de distinta manera—, y la imposibilidad de escapar a situaciones grotescas, absurdas, que —como ocurría también en «Sumerki»— nos conducen implacablemente a la destrucción, componen un universo inhóspito, atterradoramente deshumanizado, a la vez que ligado a los más íntimos temores humanos, enterrados en su infancia. A pesar de las habituales —y estúpidas— comparaciones con autores anglosajones actuales con las que ha sido recibida fuera de su país (con Stephen King, Neil Gaiman, etc.), es evidente la raíz rusa, eslava y europea de su ficción, que evoca a veces el humor negro de Gógol y Bulgákov, a menudo el absurdo de Kafka, Beckett o Topor, y la cualidad distópica, acerada y transparente, del Zamyatin de «Nosotros».

Si con algunos escritores de género anglosajones puede compararse su obra, en concreto sus relatos, es más bien, como ya se dijo, con los maestros americanos de la ciencia ficción de mediados del siglo pasado, cuya capacidad de síntesis, ironía y concisión es capaz de emular convincentemente. Pero muchos de sus miedos y obsesiones poseen un componente netamente ruso, que se agudiza en su novela «El vivo» (2011), publicada también por Nevsky. Ambiciosa distopía que justifica la comparación con Zamyatin, la trasciende ampliamente al mostrarnos su perturbadora visión de un futuro controlado y manipulado hasta extremos impensables, incluso en pleno apogeo



*Dmtry Glukhovsky.*

soviético, gracias a la omnipresencia y ubicuidad absoluta de la tecnología virtual derivada de Internet y el universo multimedia digital. Un futuro de colectivización y control radical de la población, descrito de forma poliédrica y coral, donde encontramos agudizados algunos de los temas presentes en «Una edad difícil» (libro y relato), hasta el grado de la pesadilla tecnológica irreversible. Si bien su tono y técnica están en las antípodas de la narración aventurera de «Metro 2033», su protagonista, Cero, encarna también la figura del mesías renuente que, de hecho, se niega a asumir su papel de teórico libertador de la humanidad. En un panorama completamente alienado, donde la omnipresencia de los medios electrónicos está asociada a la experiencia misma de la vida, en forma de niveles o capas de conexión virtuales en los que tiene lugar cualquier tipo de interrelación humana, y a pesar de algunas similitudes superficiales, nos encontramos de nuevo en las antípodas de la épica heroica de «Matrix» y similares. Por el contrario, se trata posiblemente de una de las anti-utopías más elaboradas, consistentes y aterradoras desde los clásicos de Huxley, Orwell o Bradbury, una de cuyas mayores virtudes es cómo su descripción del extraño mundo en el que se ha convertido el futuro de una humanidad teórica

—y falsamente— inmortal, se va desvelando poco a poco ante nuestros ojos, sin explicaciones innecesarias, a través de la propia acción narrada y manteniendo su misterio y extrañeza, como una posibilidad evidente del propio mundo en que vivimos, con sus redes sociales, su espectacularización de la existencia cotidiana —desde el crimen a la relaciones sociales— y su control total del individuo «por su propio bien».

En «El vivo», la pesadilla de un retorno al colectivismo soviético y su secuela de burocracia y minorías gobernantes privilegiadas, característica de gran parte de la nueva ciencia ficción rusa, se combina con la pesadilla del desarrollo hasta su último extremo del capitalismo tardío, con su anulación del individuo en base a su reificación como mero bien mercantil, y su control de los deseos y aspiraciones humanas a través de la inmersión en un ficticio mundo virtual de placer, espectáculo, consumo y falsa participación. La Realidad Virtual es ya la Realidad, el mapa ha sustituido por completo al territorio: en el futuro de Starobinets, resulta imposible distinguir unas capas de otras y, tal vez, innecesario —en esto, así como en su atmósfera de límpida alienación, está más cerca de los *mangas* y *animes* japoneses del mismo tema, como la saga

de «Ghost in the Shell» o el filme «Avalon» (2001), de Mamuro Oshii, que de sus plagios épicos occidentales—, amputando prácticamente cualquier posibilidad de liberación que no pase, si acaso, por el caos final y la entropía.

Menos extrema, pero igualmente emparentada con los miedos y obsesiones del ciudadano ruso moderno, es la única novela publicada en España —por Minotaur— del periodista y escritor Andrei Rubanov (n. 1969): «Clorofilia» (2009). Rubanov se dio a conocer internacionalmente con su primer libro, la novela semi-autobiográfica «Do Time Get Time» (2006), basada en sus experiencias tras ser acusado de fraude y encarcelado, y considerada una de las más ajustadas y sinceras descripciones de la corrupción en la nueva Rusia, con su blanqueo de dinero y oligarcas. Esta experiencia está también, de algún modo, muy presente en «Clorofilia», donde en un futuro próximo Rusia goza de una inusitada riqueza generalizada, producto de haber alquilado Siberia a los chinos —cuestión que preocupa realmente a los ciudadanos rusos de hoy, ya que cada vez parece estar más cerca de dejar de ser ciencia ficción—, que permite a todos sus habitantes vivir ociosamente, con sus necesidades básicas cubiertas. Sin embargo, algo más extraño todavía está pasando en Moscú y otras grandes urbes del país. De repente, en mitad de las calles, ha empezado a crecer una vegetación gigantesca y exuberante. Plantas de más de trescientos metros de altura, que son imposibles de erradicar —una vez taladas vuelven a crecer velozmente—, llegando a ocultar el sol a los habitantes de la ciudad. Por demás, la pulpa de estas plantas produce una sustancia psicoactiva, que se ha hecho indispensable para la mayoría de una población adicta, y cuyo efecto secundario más evidente es producir en quienes la consumen una absoluta indiferencia por el futuro, una carencia de emociones y aspiraciones, que les sume en la apatía. A la sombra de estas extrañas plantas ha crecido una Moscú futura, de rascacielos desesperados, estratificada socialmente en clases, según puedan sus ciudadanos permitirse vivir más cerca o más lejos de la luz del sol, hedonista, competitiva y autocomplaciente... Que no dista demasiado, en algunos aspectos, de la sociedad moscovita post-soviética, con su hambre de consumismo, dinero y éxito. A través de la historia personal de Savely Gertz, periodista de un popular semanario de la ciudad, asistimos en «Clorofilia» al colapso de esta falsa sociedad de la abundancia y el bienestar, cuando, por una parte, los chinos deciden abandonar Siberia, exigiendo la devolución de su préstamo... Y cuando se descubre que el consumo de la «hierba» está transformando a los adictos —la mayoría de la población— en vegeta-

les. Literalmente: con raíces y todo, por mucho que el gobierno se empeñe en ocultarlo, enviándolos a centros especiales... Sospechosamente parecidos a los *gulags* de la era soviética.

Rubanov, en un tono más próximo a la sátira social, reminiscente también de su trabajo como periodista y de su conocimiento —de primera mano, como hemos visto— de la corrupción y el *yuppismo* en versión rusa, plantea de nuevo temores muy similares a los que subyacen en «El vivo»: la facilidad con que Rusia puede volver a viejas prácticas totalitarias soviéticas, aparentemente superadas, a través, paradójicamente, de su entrega al hedonismo del capitalismo *neoon* más salvaje. Sin importarle la obviedad de su metáfora, el consumo de «hierba» que acaba convirtiendo en árboles a los ciudadanos, funciona para Rubanov como una alegoría no solo, evidentemente, de la drogadicción, sino de la pérdida de la identidad humana bajo la presión desintegradora del éxito, la competitividad y la ambición, que acaban conduciendo a sus extremos opuestos de inacción, pasividad y, finalmente, renuncia a la propia individualidad. Si en «Una edad difícil» y «El vivo», el mundo de los insectos —hormigas, termitas...— amenaza reencarnarse en la especie humana, llevándola a la colectivización total, con la pérdida de su volición individual y libre albedrío, en «Clorofilia» es el mundo vegetal el que se rebela, asimilándonos y absorbiéndonos por completo, quizá antes de que el ser humano acabe con la propia naturaleza. Aunque en la distopía de Starobinets predomina el miedo al exceso de Orden —el temor al retorno a la sociedad insectil del estalinismo, con el individuo dedicado exclusivamente al servicio de la colmena y su Reina—, y en la de Rubanov el miedo al exceso de Caos —la sumisión absoluta, física y mental, a una Naturaleza vegetal, pasiva e inerte. Retorno a lo indiviso dionisiaco, resultado de la anulación de la personalidad activa por un hedonismo consumista omnipresente, que funciona también como parodia de la renuncia mística característica de cierta tradición ascética rusa—, ambas formas aparentemente opuestas de dominación —el comunismo del pasado, el capitalismo del futuro— desembocan en una misma deshumanización total. Tampoco Savely, el protagonista de «Clorofilia», es, precisamente, un héroe clásico: por el contrario, es uno más de quienes sucumben a la presión de su desquiciado entorno, encontrando solo un atisbo de esperanza en el regreso a la barbarie, que parece convertirse en única salida para la especie humana como tal.

Quizá el más ambicioso de los escritores de ciencia ficción rusos actuales sea también el más veterano entre ellos, Vladimir Sorokin (n. 1955). Polémico, vanguardis-

ta, complejo y difícil de definir, Sorokin fue una de las figuras principales de la escena *underground* en el Moscú de los años 80, en la que participó no solo como escritor, sino también como pintor, ilustrador y dramaturgo, viendo la mayor parte de sus obras perseguidas y prohibidas en su país. Tras la caída del régimen soviético, Sorokin no ha renunciado ni un momento a su compromiso creativo, volviendo a ser objeto de escándalo en el 2002, tras la publicación de su libro «Blue Bacon Fat», siendo investigado por pornografía, a causa de su retrato satírico de Stalin como homosexual. Al mismo tiempo, ha sido reconocido no solo con el prestigioso Premio Booker Popular, sino con el mucho más apropiado Premio Andréi Biéli por su contribución a la literatura rusa.

Definido como un posmodernista, sin que pueda calificársele estrictamente como escritor de ciencia ficción, Sorokin, también guionista de cine, utiliza a menudo el género para sus propios fines, aprovechando los elementos más radicales e imaginativos de este. En «El hielo» (2002), publicada en nuestro país por Alfaguara, empleando una narrativa coral y fragmentaria, se nos cuenta la alucinante

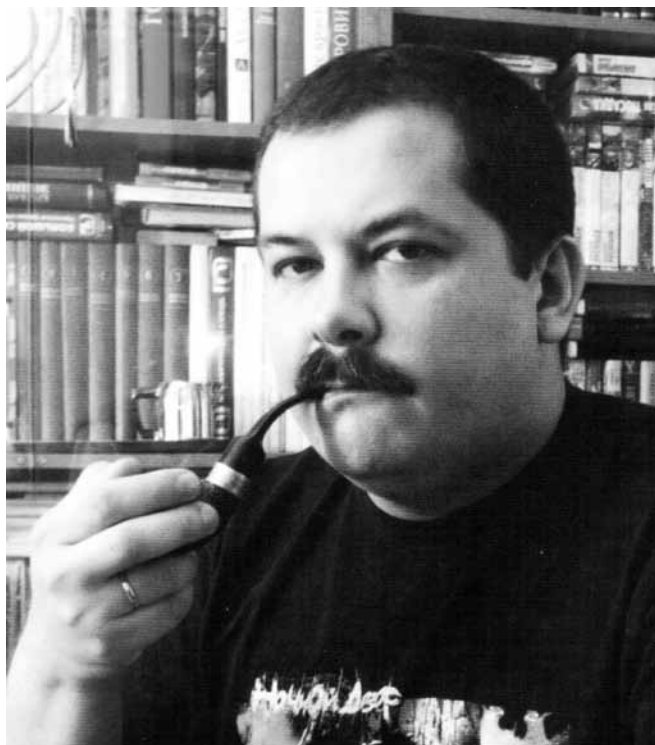


Anna Starobinest.

historia del surgimiento, desarrollo y culminación de una extraña secta o culto apocalíptico, inspirado por el famoso y misterioso meteorito caído en Tunguska en 1908, que tanta tinta ha hecho correr entre los amantes de lo paranormal. La secta busca a sus futuros miembros eligiéndolos y probándolos mediante un brutal rito que consigue hacer que, literalmente, su corazón «hable»... Siempre que quien sea sometido al ritual consiga sobrevivir, claro. Los «elegidos», de origen alienígena, son, por cierto, de aspecto inquietantemente ario, y han estado interviniendo secretamente en la Historia, a través de una compleja conspiración que abarca tanto el nazismo como el estalinismo. Sorokin, utilizando un estilo apropiadamente gélido y contundente, sin un ápice de barroquismo, introduce al lector en una lógica de pesadilla, que sin embargo resulta completamente sólida y verosímil. A pesar de que se ha definido a menudo como una sátira o alegoría contra el totalitarismo y el fundamentalismo religioso e ideológico, lo cierto es que Sorokin, manteniendo una postura ejemplarmente posmoderna, deja su voz completamente al margen de la narración, describiendo los hechos de forma objetiva, casi documental, más que periodística, y poniendo en manos del lector cualquier conclusión o moraleja. Próximo en cierto sentido a la obra de otros escritores posmodernos, que juegan también con los géneros populares —Brett Easton Ellis o Michel Houellebecq, por ejemplo—, comparte con el resto de autores actuales de ciencia ficción rusa su desconfianza por el mesianismo, pero llega incluso más lejos, al cuestionar también al propio escritor como vehículo portador de una Verdad única y absoluta. Por el contrario, en «El hielo», la narrativa poliédrica y anti-emocional de los hechos, sitúa a estos y a sus protagonistas en una esfera amoral, en sentido estricto, ajena a los juicios de valor o las interpretaciones, y de final abierto. Sorokin lleva hasta sus últimas consecuencias un proceso de alienación del intelectual ruso, que tiene uno de sus primeros ejemplos en el Andréi Biéli de «La paloma de plata» (1910), donde el escritor simbolista abordó, precisamente, las sectas religiosas de la Rusia profunda y su significación sociopolítica, que tanta relevancia iban a conocer poco después, a través, sobre todo, de la figura emblemática de Rasputín. Al igual que Biéli, Sorokin no ofrece héroes, no da respuestas, no busca soluciones: solo muestra. Pero más lejos aún que el maestro de «Petersburgo» (1913), lleva su visión hasta el cumplimiento de una profecía improbable, cuestionando los presupuestos asumidos previamente por la acomodaticia mentalidad de un lector mal acostumbrado.

En las antípodas narrativas de «El hielo», su distopía «El día del oprichnik» (2006), también en Alfaguara, se

nos presenta a través de la voz impostada de un narrador y protagonista atípico en el género: el *oprichnik* de la Nueva Rusia, Andrey Komyaga. Posiblemente, con la excepción relativa de «La naranja mecánica» (1962) de Burgess, sea esta una de las pocas novelas anti-utópicas que nos es narrada por un protagonista activo, que no sufre sino que ejerce las funciones opresivas del estado totalitario distópico. Komyaga describe en primera persona el «vivir cada día» de un *oprichnik* —los *oprichnik* constituían la guardia personal del zar Iván IV, conocido como El Terrible, además de actuar como su policía secreta—, en la Rusia del 2027, gobernada por un nuevo zar, en precaria asociación política y económica con China —de nuevo Siberia—, y voluntariamente aislada del mundo occidental por una suerte de Gran Muralla. Este día en la vida de un ejecutor del poder absoluto, transcurre alegremente entre torturas, crímenes de estado, corrupción, abusos, chantajes, drogas exóticas y orgías homosexuales, en un escenario urbano que combina elementos medievales y alta tecnología, dando lugar a una atmósfera de peculiar *steampunk* a la rusa, que tiene también algo de cómic. Evidentemente, nos encontramos ante una sátira sin disimulo, que apela a la complicidad del lector, y se inscribe en el mismo tipo de humor negro, parodia y aliento satírico de un Swift, pero también de William Burroughs o, naturalmente, de Gógol, Shchedrin, Bulgákov y la tradición grotesca eslava.



Serguéi Lukyanenko.

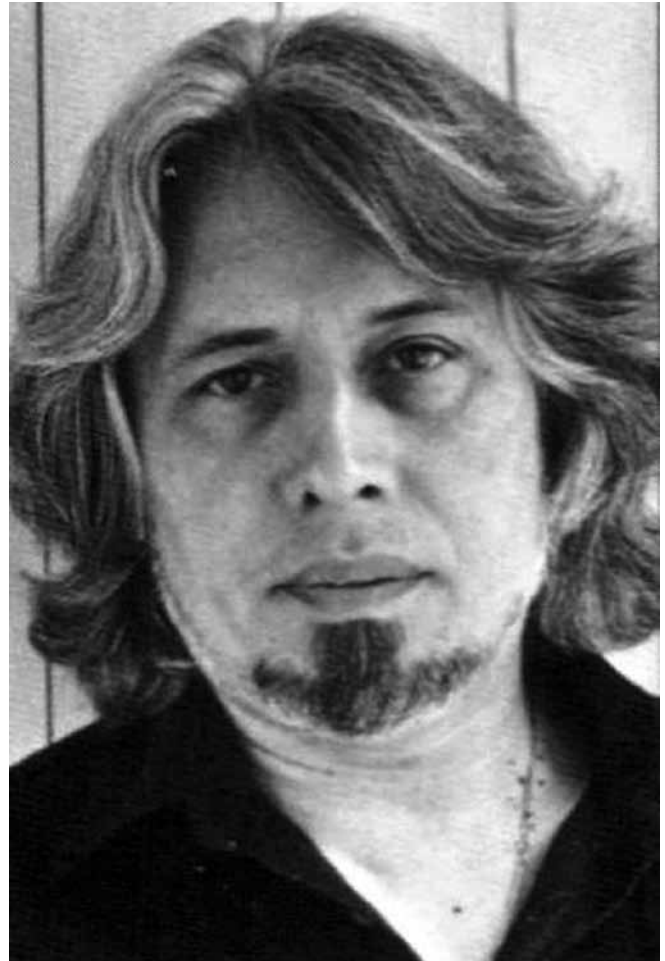
«El día del oprichnik», es el ejemplo más evidente de cómo la mayor parte de la ciencia ficción rusa actual refleja el temor generalizado, entre muchos intelectuales y artistas, a un retroceso hacia el totalitarismo o el absolutismo, cuyos fantasmas siguen bien presentes en la sociedad de la Rusia actual. Aunque se trate ahora de un nuevo modelo, capaz de combinar capitalismo y colectivización, cultura mediática y control total, zarismo y alta tecnología. Un nefasto acuerdo entre las características totalitarias del antiguo socialismo soviético y las no menos totalitarias del moderno neocapitalismo liberal, que puede dar por resultado sociedades tan oscuras como las descritas por estos autores.

A pesar de sus muchas diferencias, tanto de forma como de fondo, todos los escritores aquí analizados, Glukhovsky, Starobinets, Rubanov y Sorokin —como también en cierta medida Lukyanenko, cuyas historias de «Guardianes de la Noche» y sus secuelas pueden ser leídas como intrigas post-guerra fría, entre mundos aparentemente enfrentados y sin embargo dependientes uno del otro—, comparten numerosas características que permiten hablar con propiedad de una nueva ciencia ficción rusa, pujante y mucho más viva que la que se practica en el ámbito anglosajón. Por una parte, han devuelto al género su firme ligazón con las realidades de la sociedad contemporánea, tanto particulares —las de la Rusia actual en que viven sus autores— como universales —las inquietudes globales del siglo XXI—. Por otra, expresan los miedos, sueños y deseos de varias generaciones de nuevos rusos, que comparten un mismo pasado inmediato y un mismo temor al futuro próximo. Aunque en una primera y superficial lectura poco parezcan tener que ver entre sí novelas como «Metro 2033» de Glukhovsky, escrita con narrativa cinematográfica, violenta y casi de videojuego, pero respetando la estructura clásica de principio, nudo y desenlace, con «El hielo» de Sorokin, sofisticada, posmoderna y gélida; los cuentos inquietantes y pesimistas de Stariobinets con la sátira discreta del Rubanov de «Clorofilia», o la distopía virtual de su novela «El vivo», con la mucho más brutal y directa sátira política de Sorokin en «El día del oprichnik», todas comparten importantes elementos. Se desarrollan en un ámbito distópico, situado en el futuro más o menos próximo, evitando los excesos de lejanas galaxias y futuros no menos lejanos, que se prestan más a la fantasía escapista que a la reflexión sobre la realidad. Todas describen el retroceso de la sociedad rusa hacia nuevas versiones, revisadas y aumentadas, de anteriores formas despóticas de gobierno en su historia, caracterizadas por el totalitarismo y la represión violenta del individuo —casi todas critican, implícita o



explícitamente, la nostalgia por el régimen soviético, que invade de cuando en cuando los medios rusos y a muchos ciudadanos descontentos. Con la excepción de «Metro 2033», donde aparece descrito con simpatía un grupo de luchadores neo-bolcheviques, el comunismo no forma parte de la agenda de los nuevos escritores de ciencia ficción rusa, e incluso Glukhovsky muestra simpatía hacia los revolucionarios, no hacia el estado derivado de su triunfo—. En «Metro 2033» se retrocede hasta un beligerante feudalismo de ciudades-estado, similar al de la Rusia pre-zarista, con sus boyardos y clanes; en «El vivo», hacia un colectivismo tipo colmena, reminiscente del estalinismo; en «Clorofilia», hasta el restablecimiento de campos de concentración o «reeducación», y, nuevamente, hasta la barbarie medieval y casi prehistórica; en «El día del oprichnik», hasta el absolutismo medieval de Iván el Terrible puesto al día tecnológicamente. En casi todos los casos, este retroceso hacia formas totalitarias y «primitivas» de gobierno encuentra, paradójicamente, su más firme aliado en las nuevas tecnologías y el progreso científico al servicio del estado —«El vivo», «El día del oprichnik»...—, que siguen siendo una amenaza para el individuo y su supervivencia, incluso después de haber provocado la destrucción masiva —en «Metro 2033», el recurso defensivo final a las armas atómicas precipita la tragedia en lugar de un renacimiento—. El evidente mensaje en todas ellas es que las formas tiránicas, totalitarias y despóticas, que han predominado a lo largo de la dramática historia de Rusia, no solo no han sido desterradas por el fin del socialismo y la caída del régimen soviético, sino que pueden alimentarse y fortalecerse con el combustible capitalista, neoliberal y hedonista que parece alimentar a la Nueva Rusia. Como demuestra claramente el ejemplo práctico de China —temido vecino y aliado aventajado en «Clorofilia» y «El día del oprichnik»—, la dictadura comunista y el capitalismo salvaje pueden convivir y reforzarse mutuamente, al contrario de la creencia popular en que el liberalismo económico solo puede darse dentro de una sociedad democrática y progresista. Ahora sabemos que no es así, y los rusos quizá lo sepan mejor que nadie en Europa.

Ciertamente, parte de esta dialéctica perversa entre dictadura soviética y capitalismo, presentida y expuesta por la nueva ciencia ficción rusa, responde a conflictos más profundos dentro de su cultura. No parece haber duda de que en el eterno campo de batalla irresoluto entre eslavistas y europeístas, los escritores de ciencia ficción se decantan por los segundos —al margen de que Glukhovsky lo haya expresado abiertamente, en varias de las entrevistas que se le realizaron en nuestro país—, viendo como una amenaza a la libertad individual e inte-



Vladimir Sorokin.

lectual los distintos tipos de nostalgia eslavista o paneslavista que brotan constantemente en su país —nostalgia zarista, acompañada de mística ortodoxa; nostalgia soviética, acompañada de mística comunista, ambas igualmente nocivas—, y que, a pesar de las lecciones del pasado, despiertan innumerables simpatías entre los ciudadanos decepcionados por las falsas ilusiones puestas en la democracia y el capitalismo. Quizá por ello, nuestros autores imparten ahora sus amargas lecciones de libertad no desde la Historia —el pasado—, sino desde la ciencia ficción —el futuro—. No quiere esto decir que la ciencia ficción rusa reniegue de sus raíces culturales, ni mucho menos. Bien al contrario, como se dijo, se reconoce a menudo deudora de la gran tradición de la literatura fantacientífica rusa y soviética, así como de la propia literatura rusa en general. Forma parte de una corriente visionaria que incluye, desde un punto de vista más amplio, no solo la ciencia ficción, sino una gran parte de la literatura rusa, que podría denominarse con toda propiedad apocalíptica, por su empeño en revelar el destino de su pueblo y su

alma —el alma rusa—, a través de la expresión literaria, convertida en forma de gnosis mística.

Si toda la ciencia ficción puede, en cierto modo, describirse como literatura apocalíptica contemporánea, con más razón debe aplicarse esta descripción a la ciencia ficción rusa de hoy, puesto que se propone desentrañar, exponer y analizar la realidad de su situación actual en la Historia y su futuro próximo e inmediato, a través de la extrapolación, la anticipación y la imaginación. Y, sin embargo, esta nueva apocalíptica rusa, rompe con una de las esencias fundamentales de su tradición. La del mesianismo salvífico encarnado por el escritor —el poeta, el artista, el pensador—, como elegido de la Historia para adivinar y señalar su designio final, moral e histórico. Esta idea se encuentra en el corazón de gran parte de la cultura rusa a lo largo del tiempo, tanto antes como después de la Revolución. De hecho, tanto zarismo como bolchevismo encarnan una cierta idea mesiánica de la política y el gobierno, en el primer caso por designio divino y en el segundo por designio de las fuerzas históricas. Los grandes escritores rusos, de Dostoievski a Pasternak, de Tolstoi a Solzhenitsyn, de Pushkin y Gógol a Berdiaev y Merezhovsky, entre otros muchos, comparten una misma vocación profética, un similar prestigio mesiánico, que les otorga el papel no solo de próceres morales, sino de auténticos visionarios, por cuyas venas corre la sangre de los chamanes antiguos, en contacto con los dioses y capaces de interpretar sus deseos. El escritor ruso, visionario y apocalíptico, se erige en guía de su nación, de su pueblo, hasta el extremo de sacrificarse —como ocurriera a menudo— por él y su Verdad.

Sin embargo, autores apocalípticos pero desintegrados de hoy, los escritores de ciencia ficción rusa actual, rompen con esta idea. Ni sus personajes ni el papel que se otorgan ellos mismos poseen este atrevimiento, esta soberbia divina o infernal. A diferencia de sus antecesores —y de forma muy significativa, a diferencia de las fantasías mesiánicas y crísticas que inundan la ciencia ficción y el *fantasy* actuales anglosajones, especialmente estadounidenses—, nuestros escritores desconfían de mesías, de líderes, de salvadores autoproclamados o esperados. Sus héroes son, por contra, falibles y fallidos. Ni el protagonista de «Metro 2033» ni el de «El vivo», que sus autores parecen disfrutar rodeando de la parafernalia propia

del superhéroe redentor, típico del género en su vertiente épica hollywoodiense, consiguen sus propósitos ni, en el caso del segundo, se lo proponen siquiera. En «Sumerki», la negra fantasía milenarista de Glukhovsky, tampoco el protagonista logrará evitar el fin del mundo, y solo se permite el lujo de asistir al mismo como espectador que, por lo menos, conoce la naturaleza de la catástrofe... Pero, ¿la conoce realmente? Ni siquiera eso es seguro, y si lo es, se trata de una broma tragicómica y de mal gusto. Los personajes de la saga de Lukyanenko, aun cuando supuestamente luchan por la Luz en una eterna batalla entre esta y las Tinieblas, son débiles, cometen errores y, lo que es más importante —ya que nos retrotrae a una cierta tradición gnóstica subterránea en la cultura rusa—, recurren a las mismas armas innobles y traicioneras que los guardianes de la Noche, convirtiendo sus aventuras en una versión fantástica de la mitología anti-heroica de la Guerra Fría, con sus espías y agentes dobles, capaces de lo peor para lograr la victoria de su patria o de su causa. No es tanto que el fin justifique los medios, como que los medios acaben por determinar la naturaleza del fin, más allá del bien y del mal. Si en «El día del oprichnik» Sorokin presta su pluma a la voz de un auténtico monstruo, por más que perfectamente humano, dentro del contexto grotesco de su sátira acerba, en «El hielo», crónica literal de un apocalipsis milenarista, no existe ningún punto de vista o ángulo moral al que pueda aferrarse el lector para su tranquilidad. Ni encontramos tampoco juicio alguno por parte del autor. Pero esta ausencia de juicio es, también, una mirada que juzga duramente a todos aquellos artistas e intelectuales que, antes y ahora, en Rusia y, también, fuera de ella, pretendieron poseer y decir la Verdad, toda la Verdad y solo la Verdad, contribuyendo con ello, las más de las veces, a mantener una tupida e infinita red de mentiras, a veces piadosas, a veces crueles y perversas.

Los escritores rusos de ciencia ficción que hemos visto aquí, utilizando el privilegiado arsenal de la literatura de anticipación con singular fortuna, siguen practicando la gran tradición apocalíptica rusa. Pero tras Biéli y Bulgákov, tras Stalin y Putin, tras los *gulags* y Chechenia, tras la caída del Muro de Lucifer y el Advenimiento del Dios Capital, han llegado a la última revelación: que no hay nada que revelar. ■ ■