

Miguel Carrera Garrido  
*Universidad Marie Curie-Skłodowska*

*Writing an sf play is a bit like  
trying to picture infinity in a cigar box*  
Roger Elwood

## 1. INTRODUCCIÓN

Los 60 y primeros 70 de la pasada centuria son, para la ciencia ficción en España, una época de auge, incluso en el ámbito del teatro. Hay, por esos años, una manifiesta voluntad de delimitar esta región ficcional en el orbe de las tablas. 1970 es una fecha clave: la revista *Yorick* dedica buena parte de su número doble de verano (41-42) al tema. Ya en mayo, *Nueva Dimensión* había dado a la imprenta otro especial sobre el teatro *fictocientífico*. Este segundo monográfico presenta un planteamiento similar al de *Yorick*, coincidiendo varias de las firmas y textos. El espacio reservado al asunto es, aun así, mayor: casi 100 páginas frente a las apenas 50 de la otra revista; desequilibrio entendible, si tenemos en cuenta que, hasta entonces, el género había estado poco menos que cerrado a la comunidad de aficionados; no impide, con todo, valorar los esfuerzos de ambos mundos –el de la escena y el de la ciencia ficción– por acercarse a tan desatendido nicho.

El interés no se limita, por lo demás, al papel; tiene su correlato en la práctica escénica. En una vida teatral marcada por la comercialidad e intrascendencia de las salas oficiales, donde tanto el afán crítico del grupo realista como las rupturas de la vanguardia se ven postergados, se abre una pequeña parcela a otras expresiones no miméticas. La iniciativa más relevante tiene lugar en Barcelona<sup>1</sup>; también en 1970, el Teatro Romea programa una serie de obras adscritas al género: *La nau*, de Josep Maria Benet i Jornet; una comedia de Jaume Picas titulada *Tot enlaira*; y un *Espectáculo collage*, después conocido como *Experiencias 70*, de Alberto Miralles, a partir de textos de Juan Antonio Castro,

---

<sup>1</sup> Otras serían los montajes de obras extranjeras, como *Dutchman and The Slave* (1963), de Everett LeRoi Jones, alias «Amiri Baraka». Estrenada en 1971 en el Teatro Portátil de Hospitalet de Llobregat, por la Compañía del Corral de Comedias de Valladolid, en ella se cuenta una guerra civil de carácter racial en unos Estados Unidos del futuro (Saiz Cidoncha, 1988: 305). Véase, asimismo, el espectáculo *Proto avitos, Teatro Zonic*: en teoría puesto en escena en 1984, en la madrileña sala Cadarso, por Joven Escena Libre, el texto se nutría principalmente de escritos de Cortázar, Carroll y Borges (Saiz Cidoncha, 1988: 496).

Alberto Jiménez Romero y el propio Miralles. Sobre la aportación de este último al experimento hablaremos en breve. En cuanto a las otras creaciones aducidas, son sintomáticas del fervor por el género que se aprecia en el contexto catalán<sup>2</sup>, el cual alcanza su cenit con *Mecanoscrit del segon origen* (1974), de Pedroló, y, en la escena, con las propuestas de Boadella y Els Joglars, en especial las distópicas *M-7 Catalonia* (1976), *Lae-tius* (1980), *Olympic Man Movement* (1981) y *Bye, bye Beethoven* (1987).

Centrándonos en la producción en castellano, al teatro convencional se le debe añadir otro formato de gran difusión en la posguerra: el radiodrama. Se combinan en él adaptaciones de obras nacionales y foráneas con guiones originales, y aunque el género que más triunfa es el amoroso, también hay lugar para otras manifestaciones populares, como lo fantástico o la ciencia ficción. Más adelante ampliaremos la información sobre el muy desatendido medio radiofónico. Avanzamos ahora que es esta una de las vías por las que de manera más directa y efectiva llega el género a los hogares españoles.

Por lo que respecta al teatro propiamente dicho y a creadores de nacionalidad española (y expresión castellana), la situación se perfila, a primera vista, poco prometedora: a un muy modesto apogeo en los últimos tiempos de la dictadura sigue un periodo de indefinición, que contrasta no solo con la actividad en el nordeste peninsular, sino también con el progresivo afianzamiento de la ciencia ficción en la narrativa. En buena medida se trata de un diagnóstico inexacto. Como veremos, contamos con una nómina de títulos y autores que, consciente o inconscientemente, durante y después del franquismo, obedecen a las consignas del género; y lo hacen, mayormente, con fines críticos. En algunos de ellos la afinidad salta a la vista; con otros, en cambio, es menos obvia, aun discutible. Llegados a este punto, nos esforzaremos por explicar nuestros motivos para la inclusión. Esta, de cualquier modo, quedará abierta a ulteriores debates<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Sintomáticamente, la ciencia ficción catalana cuenta con entrada propia en la prestigiosa *Encyclopedia of Science Fiction* de Clute y compañía ([www.sf-encyclopedia.com/entry/catalan\\_sf](http://www.sf-encyclopedia.com/entry/catalan_sf)), donde, por cierto, se hace referencia a la creación teatral (cosa que no pasa en la de España).

<sup>3</sup> Debemos expresar desde ya la deuda de este texto con otros tres que le preceden. Me refiero al de Diago (1990) y a los dos de Checa (2008 y 2010). Con independencia de las veces que aparezcan expresamente citados, sepa el lector que han sido la principal inspiración de estas palabras. Nos gustaría, igualmente, expresar nuestro agradecimiento a Mariano Martín Rodríguez por sus valiosas indicaciones.

## 2. VANGUARDIA Y REALISMO: JOSÉ RICARDO MORALES Y ANTONIO BUERO VALLEJO

Empezamos con dos dramaturgos que bien podrían considerarse modelos de las dos principales vías estéticas que adopta la ciencia ficción en el teatro español del lapso contemplado: vanguardista el primero, realista con matices el segundo, nos referimos a José Ricardo Morales y Antonio Buero Vallejo. Morales pasó la mayor parte de su vida en el exilio, con lo que podría haber quien recelase de su presencia en este libro. No somos, sin embargo, los primeros en verlo como un nombre indiscutible de la escena española de la segunda mitad del siglo XX, máxime tras la labor de recuperación emprendida por grupos como GEXEL. Rezuma su obra una gran originalidad y riqueza de registros: por lo general asociada al Absurdo y el antiteatro, son varios los casos en los que la figuración de un ámbito irrealista y la crítica implícita recuerdan a los procesos de extrapolación y cuestionamiento de la ciencia ficción más reflexiva. Ello es especialmente predicable de las piezas que se ubican en contextos de aires futuristas, o que recurren a figuras y motivos propios del género, como los extraterrestres, los avances tecnológicos, la deshumanización derivada de estos, el consumismo exacerbado, la extinción de los recursos naturales, la represión de sociedades distópicas, etc.

Entre los títulos de Morales encuadrables en este molde estarían *Prohibida su reproducción* (1965), *La cosa humana* (1966), *Hay una nube en su futuro* (1966), *Un marciano sin objeto* (1971) y, más discutiblemente, *La odisea* (1965), *Orfeo y el desodorante* (1972), *El material* (1972) y *El inventario* (1972)<sup>4</sup>. Nos sitúa la primera en un planeta ultrapoblado, cuyos habitantes se amontan unos encima de otros. En tal tesitura, reminiscente de relatos como «Billenium» (1962), de Ballard, se procede a aprobar una ley para prohibir la gestación de nuevos seres. *La cosa humana*, por su lado, construida como una suerte de comercial de Teletienda y enunciada por una irónica voz en off, dedica su breve extensión a ponderar las cualidades del hombre, que, tras perder su hegemonía, ha pasado a convertirse en mercancía de uso doméstico. La deshumanización regresa en *El material*, cuyos beckettianos personajes aparecen atrapados en cajas, formando una estructura cuya construcción está suspendida, y *El inventario*, donde dos funcionarios robotizados hacen el recuento de objetos de un hogar... incluyendo al dueño de la vivienda.

---

<sup>4</sup> También estaría la tardía *El oniroscopio* (1995), cuyo tema y motivos la hacen encuadrable entre las más claramente adscritas al molde genérico. Basada en la invención de una especie de almohada capaz de leer los sueños, el artilugio es puesto en práctica por un dictador para atrapar a los insumisos... siendo el propio sátrapa la primera víctima de la caza de brujas.

La herencia de Kafka es evidente en el teatro de Morales, tanto en su insistencia en la alienación como en el dibujo de sociedades asfixiantes, aplastadas por el desarrollo y donde todo lo humano se ha visto aparcado en beneficio de la técnica. «Si lo que hacemos nos hace, [...] no parece desmedido suponer que actualmente mucho de lo que hacemos nos deshace, dado que la cosificación e instrumentalización con que el hombre altera y somete su contorno se revierten sobre él, cosificándolo e instrumentalizándolo», opina (Morales, 1974: 9). Una de las vías para expresar tal trivialización de nuestra cultura y sensibilidad consiste en la reescritura paródica de los mitos de Occidente; reescritura efectuada, a menudo, con la participación de elementos tomados de la ciencia ficción. Es el caso de *Orfeo y el desodorante* y *La odisea*. Trata esta última de los crecientes obstáculos que topa el protagonista para volver a casa con su mujer; un enigmático «Instituto de la Facilidad», pariente próximo de los Ministerios orwellianos, va poco a poco atiborrando las calles de zanjas y vallas, hasta hacer imposible el regreso y, por tanto, el reencuentro. En cuanto a *Orfeo*, recrea el mito del amante que baja a los infiernos para rescatar a su amada; solo que aquí el joven poeta es un guitarrista y ella, una modelo de publicidad que se volatiliza durante la demostración de eficacia el desodorante del título. Confinada en un Hades regido por funcionarios, se erige Eurídice en una especie de sindicalista, que aboga por subir el infierno a la tierra. Su discurso resume, con no poca ironía, el mensaje: «Si los humanos convirtieron a la Tierra en un maravilloso infierno técnico, más eficaz que el nuestro, ¿tenemos que seguir aquí, por debajo de ellos, sumidos en el sótano?» (Morales, 1974: 73).

Las mismas preocupaciones pueblan las dos piezas que más conscientemente adoptan la estética y los motivos de la anticipación: *Hay una nube en su futuro* y *Un marciano sin objeto*. La primera parecería augurar el desastre de Chernóbil: «La obra», mantiene el autor, «se concibió como anuncio posible de daños y desastres ambientales que ahora nos agobian, dándonos, además, presentimiento de la otra catástrofe mayor, la nuclear» (Morales, 1981: 9). Protagonizada por el inventor Prometeo y una Musa que ha abandonado el arte por la ciencia, narra la invención de una fábrica de humo y fuego, la cual, contrariamente al mito, ocasiona el fin de la raza humana. Por lo que respecta a *Un marciano sin objeto*, aborda el motivo de la vida extraterrestre: tras un plebiscito en el que se decreta la inexistencia de marcianos, dos parejas localizan un platillo volante. Agentes del Gobierno —en concreto, de la «Dirección General de Felicidad»— tratan de persuadirles de que todo ha sido una ilusión, que los extraterrestres no existen. Al poco, no obstante, no

solo pasan a admitir su existencia, sino también a afirmar que están infiltrados entre nosotros, luciendo apariencia humana. La situación trae inevitablemente al recuerdo *The Invasion of the Body Snatchers* (1955); la alteración a conveniencia de la verdad oficial, así como la caza de brujas subsiguiente remite, por su parte, a *Nineteen Eighty-Four* (1949) o *Fahrenheit 451* (1953).

Si la deshumanización, la alienación y la represión son notas dominantes en el teatro de Morales, en Buero Vallejo nos encontramos, al menos en la primera de sus obras de ciencia ficción, un futuro más esperanzador, donde la tecnología, lejos de someter al hombre, le brinda la oportunidad de examinar su pasado y aprender de los errores. Nos referimos a *El tragaluz* (1967). Título clave de la escena española de la segunda mitad del siglo XX, con el que Buero cosechó un enorme éxito de público y crítica, su acción se articula en torno al experimento coordinado por dos investigadores del siglo XXV o XXX. Con un recurso emparentable con el distanciamiento de Brecht (véase Spang, 1998), propone la indagación en un episodio traumático de la posguerra, recuperado por avanzados medios del futuro y proyectado, mediante hologramas, para la audiencia de ese tiempo; una era utópica, en la que la población se afana por mantener la estabilidad y el entendimiento logrados tras eones de disensión y luchas entre hermanos... como la que representa el segundo plano de realidad. De esta manera, logra Buero un drama histórico *sui generis*, dotado de un claro afán didáctico, que pone de relieve el potencial ético de la ciencia ficción. Sobre esta, señala el autor: «Yo estimo altamente este género [...], que me parece enclavado en preocupaciones fundamentales de nuestro tiempo y que posee esa dimensión histórica o de palpito de futuro que aún le falta a una gran parte de la literatura actual» (Fernández Santos, 1967: 11).

Buero era, como prueban varias de sus declaraciones y estudios críticos, un rendido admirador de la figura de H. G. Wells (véase Dixon, 1998). Su huella es evidente en la segunda de las obras buerianas que nos interesan: la ópera *Mito*. Publicada en 1968, mas nunca estrenada, su acción tiene lugar en un teatro, tras la representación de la muerte de Don Quijote. Se sugiere, allende los muros, un estado policial, marcado por los toques de queda y la persecución de elementos subversivos. En medio de un simulacro de ataque nuclear –o «supuesto civil»–, uno de los miembros de la compañía –Eloy– es víctima de una mezquina broma: convencido de que ha establecido contacto con los miembros una sociedad marciana, sus compañeros le hacen creer, a él y a su improvisado escudero, que viajan a otro planeta. El engaño –reinvención del pasaje de Clavileño– acaba revelándose y la realidad se impone de forma trágica, cuando las fuerzas del orden irrumpen en el

edificio. No se resuelven, con todo, las dudas generadas en torno a las convicciones de Eloy, enfatizando el final la ambigüedad.

Los motivos de represión y quijotismo vuelven a estar presentes en *La Fundación* (1974). Diago (1990: 185) recela de la pertenencia de este título al género, por su carácter alegórico... si bien reconoce que los límites entre la alegoría y la ciencia ficción son borrosos. Por nuestra parte, admitiendo la inexistencia de extrañamiento cognitivo y la incomparecencia de una tecnología avanzada, creemos legítimo incluirlo en el subgénero de la distopía (propenso, por otra parte, al simbolismo)<sup>5</sup>. Inspirado en la novela de Wells *Mr. Blettsworthy on Rampole Island* (1928), expone la progresiva toma de conciencia, sensorial y sociopolítica, de Tomás, que cree estar ingresado en una flamante institución sanitario-científica –la Fundación epónima–, cuando en verdad cumple condena en un penal. La restitución del sentido le devuelve el recuerdo del acto que lo empujó a evadirse a una realidad imaginaria: la delación de sus compañeros. Conmocionado y arrepentido, se propone luchar contra el estado, a fin de reparar su error y devolver la esperanza al oprimido. Por desgracia, y aunque consigue dar comienzo a su plan de fuga, la pieza termina con sabor amargo; y es que, tras dejar la estancia, esta vuelve a adoptar la apariencia plácida e ilusoria del inicio.

### 3. VANGUARDIA Y CIENCIA FICCIÓN: EL NUEVO TEATRO ESPAÑOL Y ALREDEDORES

La oscura, y a ratos esperanzada, visión de Morales y Buero es recurrente en nuestro *corpus*, sobre todo en la línea estética representada por el primero. El llamado «Nuevo Teatro Español» y sus aledaños es bien ilustrativo. Muchas de sus piezas presentan afinidades con el componente crítico y proyectivo del género. Menudean, asimismo, las referencias explícitas a las amenazas de ciencia y tecnología, mientras que la mayoría alerta acerca de una concepción mecanizada de la vida y el ejercicio abusivo del poder. La alusión a Kafka es de nuevo pertinente; piensen en títulos como *El tintero* (1961), de Carlos Muñoz –asociado a la estela realista, pero fuertemente kafkiano en esta ocasión–, o *Ejercicios para equilibristas* (1980), de Luis Matilla, que, aun ajenos a preocupaciones *tecnocientíficas* y marcadamente alegóricos, no desentonarían en una antología de (ciencia)

---

<sup>5</sup> Díez y Moreno (2014: 75) dicen que Buero «introduce en ella [...] elementos demiúrgicos que enlazan el texto con los trabajos de Philip K Dick». Por su lado, García May (2008: 147) dice que si bien la obra «no fue planteada como obra de ciencia ficción [...], la puesta en escena [...] de Pérez de la Fuente [realizada en 1998] vinculaba la historia con un universo más cercano a la metáfora de *The Matrix* que a su origen de denuncia antifranquista, y así lo entendió el numerosísimo público joven que acudió a verla».

ficción distópica. Sirva como ilustración uno de los dos *ejercicios* que componen la obra de Matilla: *El observador*, redactado en 1969. Ambientado en un entorno represor, en él una pareja de pasado inconformista recibe la visita de un agente de la «Brigada de Observación». Avatar del Gran Hermano que todo lo ve, el personaje se instala en su casa y los somete a un mudo, pero constante, acecho que termina por enloquecerlos.

La afinidad de piezas como esta con el género no obsta, sin embargo, para que la vaguedad e incongruencia de las diégesis figuradas, así como el insoslayable simbolismo de muchas de ellas, vaya, por desgracia, en detrimento de una adscripción plena. A esto se suma la relativa importancia de temas y recursos típicos de la categoría, o el concurso de otros, como el de los dictadores, no exclusivos de ella. Todo esto hace que nos lo pensemos dos veces antes de incluir en el *corpus* creaciones como las muy alegóricas *Tren a F.* (1960) y *El pan y el arroz o Geometría en amarillo* (1970), de José María Bellido, el ejercicio brechtiano contra la pena de muerte *Matadero solemne* (1969), de Jerónimo López Mozo, la postapocalíptica *El automóvil* (1972), de Manuel Martínez Mediero, y tantas otras que, interesadas en especular sobre los males de la sociedad, llevan a escena hiperbólicas metáforas, en un procedimiento afín a los acostumbrados en la ciencia ficción, pero sin conceder atención específica a los avances ni recrear mundos autónomos, que propiciasen una lectura literal de la acción; por no hablar de lo descoyuntado de muchos de estos universos, carentes, en apariencia, de toda lógica. A este respecto, conviene recordar la célebre fórmula, atribuida a Judith Merrill, con la que se define el género: *la literatura de la imaginación disciplinada*. En casos como estos, lo que se da es una imaginación en ebullición, desbordada, sin medida.

Del repertorio vanguardista, puede que sea el teatro de José Ruibal el más próximo a la ciencia ficción. Permeado de simbolismo y desquiciado en la definición de espacios, tramas y personajes, conecta, así y todo, con obsesiones muy parecidas a las de Morales. El objetivo de sus dardos es diáfano: la España del desarrollismo, el imperialismo yanqui, la tecnocracia, la perpetuación del poder franquista. Existe en él, además, un cuestionamiento obvio del lugar que ocupan la máquina y la tecnología en la modernidad. El texto introductorio a su edición de *Teatro sobre teatro* no puede ser más revelador: en él, señala paralelismos entre los temas tratados por la escena y los medios, técnicos y figurativos, empleados para encarnarlos; ámbito en el que cobran peso las máquinas y los animales, complementarios en su dimensión simbólica. Según leemos: «Estos animales que han recuperado su expresión perdida, sea oral o gesticulante, nos remiten a un mundo ances-

tral, mientras que las máquinas desembocan más bien hacia el futuro, hacia la mítica futuróloga que, al parecer, ha dejado de ser redentora» (Ruibal, 1975: 43). La oposición de ambos ejes se particulariza en sendos géneros que conviven en la dramaturgia del gallego: la fábula y la ciencia ficción. «Si al manejar los animales nos movemos dentro de una tradición recuperada, la aparición de las máquinas nos conecta con el lenguaje de la tecnología, la publicidad, la ciencia-ficción, la tecnocracia y otros etcéteras de tracción energética» (Ruibal, 1975: 43); palabras que corroboran otras no menos ilustrativas a propósito de la necesaria correspondencia entre la temática futurística y la técnica para abordarla sobre el escenario: «nadie debe extrañarse [...] de que un dramaturgo español se ponga a dar cibernética respuesta poética a la agresión electrónica» (Ruibal, 1975: 21).

En cuanto a las obras que cabrían dentro del modelo, aparte de piezas de café-teatro como la beckettiana *Los mutantes* (1969), *El rabo* (1969) o *El superagente* (1969) –cuyo héroe proclama: «Yo estoy por la técnica. Donde haya máquinas, ¡que se mueran los empleados!» (Ruibal, 1975: 206-207)–, destacan las más largas *El asno* (1962), *Los mendigos* (1968) y, sobre todo, *La máquina de pedir* (1969) y *El hombre y la mosca* (1977). En la penúltima, la glamurosa mujer de un acaudalado empresario –representado por un pulpo– quiere acabar con el hambre en el planeta, para lo que arranca literalmente la palabra «pobreza» del diccionario. Ello provoca que ni pobres ni ricos sepan qué hacer, unos con su secular *modus vivendi* y otros con su dinero y conciencias. La élite patenta, para solventar el dilema, La Máquina de Pedir, suerte de *fembot* destinada a satisfacer la voluntad altruista de los poderosos; pero como es demasiado honesta, aquellos acaban por aburrirse y deciden programarla para que también robe. Por su parte, los pobres la atacan por intrusismo laboral y conspiran para acabar tanto con la máquina como con la diva, fuente de sus males.

Por lo que respecta a *El hombre y la mosca*, la protagoniza uno de los muchos tiranos del NTE. Preocupado por la continuidad de su mandato, el Hombre del título, que ha ejercido el poder durante 70 años, fabrica una especie de replicante para que le suceda. Sus intentos por educarlo en las mañas de dictador fracasan, empero, a la mínima: su doble no es ni siquiera capaz de gestionar el incordio de una mosca. Con esta decepción, aprende el Hombre dos cosas: que el poder no es eterno, y que la menor de las disidencias puede traer el cataclismo; también que jugar a ser Dios siempre conlleva consecuencias. La mención al mito de Frankenstein es, nos parece, procedente.

Otros nombres asociados a la vanguardia que experimentan con los códigos del género serían Alberto Miralles, Eduardo Quiles y Antonio Martínez Ballesteros. Sobre el



primero volveremos en el siguiente apartado. En cuanto a los otros dos, son responsables de piezas de mucha menor entidad que las de Ruibal, pero cuya filiación es más evidente. Así, a Quiles se debe una, por desgracia inédita, titulada *Rebelde Robot* (1972), así como dos miniobras que ironizan sobre la guerra nuclear y la carrera espacial. Así, la primera – *Oh, misil* (1987)– gira en torno a un individuo que se cree un artefacto explosivo, mientras que la otra –*Doctor Honoris Causa (para un teatro de sombras)* (1991)– radia, de un modo que recuerda a Welles y su *War of the Worlds*, el aterrizaje de un extraterrestre, el cual termina absurdamente devorado por una manada de leones.

Martínez Ballesteros es, por su parte, autor de dos recreaciones de la problemática moderna en el mundo clásico, la segunda de las cuales –*La utopía de Albana* (1979)– sería, hasta cierto punto, relacionable con nuestro modelo. Más interés posee la comedia *Camila, mi amor* (1986). Originalmente escrita en 1974, bajo el título de *A lo alto y a lo bajo*, su acción, situada en el año 1991 –el futuro de aquel entonces–, trae a la memoria *The Shrinking Man* (1956), de Matheson. La Camila aludida recurre a una medicina experimental para estimular el crecimiento. Esta le trae, por desgracia, complicaciones imprevistas, entre las que está el peligro de empequeñecer hasta desvanecerse en la nada. El tono no es, de todas formas, ominoso: al contrario, se trata de un «complejo disparate cómico [...], tan inverosímil como creíble en el ámbito de la ficción dramática» (Méndez Moya, 2007: 253). No estamos, pues, ante una propuesta tan rupturista o militante como otras del NTE. *Camila, mi amor* –ganadora, en 1985, del Premio de Literatura de la Junta de Castilla La Mancha– se emplaza a medio camino entre estas y otras de la escena más comercial y frívola, como la comedieta de café-teatro *La máquina del vicio* (1973), del libretista Camilo Murillo, protagonizada por una «robot del amor» (véase Aragonés, 1973), o la pieza de Jaume Picas mentada en las primeras páginas del capítulo.

Citamos, por último, dos nombres menos conocidos, pero igualmente enmarcables en la estela vanguardista: el vallisoletano Manuel Alonso Alcalde y el murciano Antonio Ataz. Coronel del ejército y autor de piezas juveniles, el primero, es también artífice de dos obras próximas a la ciencia ficción, ambas sátiras del mundo contemporáneo. *Golpe de Estado año 2000* (1972) se ubica en un país imaginario en la fecha del título y relata con gran comicidad el intento de conspiración de tres capitostes político-militares, ridiculizados por el recién nacido heredero de la corona (encarnado por un hombre de 35 años...). No hay *novum* de tipo alguno ni la tecnología juega un papel en la trama; el carácter de anticipación la acerca, así y todo, a los mecanismos del género. Algo parecido ocurre con *Solos en esta tierra* (1972), sobre la peripecia de tres supervivientes, todos

ellos militares, de una explosión nuclear: en este caso, es la ubicación en un contexto postapocalíptico lo que justifica su mención. Lo mismo es predicable de la obra de Ataz: *Atomolandia. La encantadora república tropical de Miranda* (1986). En esta, de todos modos, se ha desarrollado una civilización tras la catástrofe (dictatorial, por supuesto).

#### 4. CONTRIBUCIONES DESDE EL *FANDOM*: *NUEVA DIMENSIÓN* Y MÁS

Desde el colectivo de aficionados se aprecia, como avanzábamos, una voluntad de contribuir de forma deliberada al desarrollo del teatro de ciencia ficción. Ahora bien, y por sorprendente que suene, no todas las obras escritas con este fin parecerían contar con los ingredientes indispensables desde una acepción estricta de la categoría. Estamos, así, ante una situación opuesta a la que hasta ahora considerábamos, en la que raramente los creadores asumían su obediencia (a veces modélica) a unos códigos genéricos.

Los hitos más importantes son los ya mencionados números de *Nueva Dimensión* y *Yorick*. Se incluyen en el primero siete obras y cinco artículos de varia extensión e interés. Empezando por estos, destacan el primero y el último, ambos sobre la ciencia ficción y el teatro. Aquel, titulado «SF, dialéctica y teatro» y debido al divulgador de origen italiano Carlo Frabetti, ofrece una sintética definición del género, seguida de un conciso catálogo de los «recursos críticos» a disposición del teatro para incorporar el molde fictocientífico: la trasposición, la extrapolación y el planteamiento de alternativas. Tras defender el espíritu dialéctico de las mejores obras, concluye con una reflexión que apunta al camino que, presuntamente, le queda por recorrer a la escena:

La aplicación de estos recursos al género dramático es inmediata en la medida en que este se apoya en una base literaria y conceptual. Pero es en aspecto «vivencial» del teatro, en su carácter de manifestación viva y directa, capaz de incidir en el espectador por otros caminos que la mera literatura escrita, donde hay que buscar una significación específica de la SF. Y precisamente en este sentido veo abierto un vasto camino de posibilidades, prácticamente inexplorado (Frabetti, 1970a: 54).

Esta idea de escasez y horizonte en construcción regresa en el último de los textos, firmado por Frabetti y Luis Vigil: «¿Existe un teatro de SF?». Lamentan en él los autores los prejuicios sobre el género y condenan el efectismo por el que se ven tentados algunos teatristas, sobre todo de vanguardia. Celebran, aun así, que exista ya algún precedente y que la mayor parte de quienes se esfuerzan por adaptar la línea fictocientífica a la escena, lo hagan con un propósito crítico. En cuanto a los motivos, se fijan en el protagonismo de los robots; a su juicio, su centralidad es sintomática, «a) porque indica una obvia reacción

contra la progresiva maquinificación [*sic*], afrontada como uno de los fundamentales problemas contemporáneos, y b) porque denota que la captación del problema por parte de los autores rara vez más allá de la mera constatación primaria del conflicto hombre-máquina» (Frabetti y Vigil, 1970: 142). Son palabras aplicables al teatro tanto de Morales como de Ruibal. Las opiniones de este resuenan en uno de los párrafos que cierran el texto: «puede ser el que todavía no se haya dado con una estética y una semántica idóneas para la expresión dramática del lenguaje fictocientífico [...]. La solución [...] probablemente está en una progresiva colaboración entre los grupos de teatro experimental y los especialistas de SF» (Frabetti y Vigil, 1970: 142).

Las piezas recogidas son, en algunos casos, fruto de esta cooperación; la misma nos devuelve, con todo, al terreno de la indefinición. Ocurre, hasta cierto punto, en las obras de Miralles, parte de *Experiencias 70*. La más próxima al modelo sería «¿Es usted feliz?», que retoma la asimilación del humano a un objeto de uso doméstico; por lo que se refiere a «Simbiosis eros cromática», protagonizado por un alienígena, parece más una excusa para explotar el cuerpo en las tablas que el acercamiento a uno de los temas predilectos del género. En efecto, por la descripción que da el propio Miralles (2003: 60) del montaje orquestado por Cátaro, uno pensaría en los orgiásticos despliegues del Living Theater – al que se debe un muy interesante *Frankenstein* (1968)– antes que en la ciencia ficción. La crítica del montaje de *Experiencias 70*, incluida en el monográfico estudiado, confirma los recelos sobre lo logrado del experimento, al decir que «la obra pecaba en su conjunto de un fácil efectismo, de un falso vanguardismo, confusión y una búsqueda de inspiración en todas las fuentes imaginables, hasta el punto de que los textos inspiradores fueron trasladados al libreto sin demasiadas alteraciones» (Inglés y Vigil, 1970: 106).

La impresión de desequilibrio es aún mayor en otras dos piezas antologadas: *Una posibilidad*, de Miguel Pacheco y *...Y las ranas pidieron un dios*, de Miguel Cobaleda. Ambas, en realidad fragmentos de obras más largas, abordan la relación del hombre con la máquina, con la victoria de esta sobre aquel y el consiguiente sometimiento a una nueva fe. La manera de exponer la acción es, sin embargo, tan oscura e inconexa, que el lector se queda perplejo. El problema se extiende a la parte específicamente teatral: más allá de no existir una dialéctica que dé consistencia al intercambio verbal, falta una concepción del espacio y, en general, del juego escénico; las acotaciones, por otro lado, no responden al formato esperado: lejos de ser indicaciones neutras, parecen estar enunciadas por un narrador omnisciente, que entra en consideraciones subjetivas, despliega un uso retórico del lenguaje y, en fin, no aporta apenas información sobre aspectos escénicos.

Algo más de interés tiene *Complemento: un hombre*, subtitulada «Fábula didáctica en dos actos y un epílogo» y debida a Teresa Inglés y el ya mencionado Vigil. La primera es, se nos informa, la impulsora de ambos números –el de *Nueva Dimensión* y el de *York*– sobre la ciencia ficción en el teatro<sup>6</sup>; también, se añade, una firme feminista, lo cual se echaría de ver en la obra comentada. Explora esta el motivo del mundo dominado por mujeres: muchos años después de nuestra era, el hombre ha pasado a desempeñar los roles y exhibir el comportamiento tradicionalmente asignados al sexo femenino, en tanto que la mujer se ocupa de las tareas que solían competir al macho. El conflicto surge cuando la tripulación de una nave militar, compuesta por cinco mujeres «masculinizadas» y un cocinero «de rasgos feminizados», aterriza en un planeta habitado por «salvajes», en el que persiste el orden patriarcal. Cuando aquellas son exterminadas por los nativos, el jefe de la tribu le ofrece el poder al cocinero; este, no obstante, ignora cómo reaccionar ante un papel habitualmente reservado a la mujer, con lo que, aconsejado por la computadora de la nave, decide regresar a la Tierra.

Dejando aparte su esquematismo ideológico, la obra de Inglés y Vigil result pobre desde un punto de vista teatral: también aquí las acotaciones recuerdan más a las tiradas de una voz narrativa que a instrucciones escénicas. No es de extrañar: como revela Peregrina (2014: 361), «estamos ante la reescritura de una obra inicialmente narrativa», la cual aparecería, pocos años después, en forma de cuento en la *Antología española de la ciencia ficción* (1972) de Raúl Torres.

Así las cosas, el experimento de *Nueva Dimensión* se demostraría un sonado fracaso, maquinado por dramaturgos amateur, con más voluntad que oficio<sup>7</sup>, si no fuera por las dos obras que encabezan la antología: *Algunas preguntas embarazosas para Zeus*, del precursor Luciano de Samósata y *Sodomáquina*, de Frabetti. Montada en la primera *HispaCon* (1969), la creación del italiano recibiría en 1978, en la Convención Europea de Bruselas, el premio a la «Mejor iniciativa europea en el campo teatral»; precisamente en la capital belga se volvería a escenificar, en una traducción de Bernard Goorden cuyo

---

<sup>6</sup> No solo eso: también escribe, en el especial que la revista *Triunfo* le dedica a la ciencia ficción en 1972, un breve artículo sobre la escasa suerte del género sobre las tablas. Sus posiciones coinciden, en lo esencial, con las de Frabetti y Vigil en los dos textos arriba mencionados. En el suyo, hace Inglés, además, una buena glosa del espectáculo ya mencionado del Living Theater, el cual, aunque lejos de la obra de Shelley, «constituye una experiencia digna de especial atención» (Inglés, 1972: 84).

<sup>7</sup> Así lo es, en cierto modo, para García May (2008: 148), que, después de referirse a la publicación como «un hito», reconoce que «leída hoy produce una cierta ternura por su ingenuidad e insuficiencia: los textos no son buenos, ni como teatro, ni como ciencia ficción; están, más bien, intoxicados de esa discursividad seudoprogresista y semihippy que se le suponía al arte de la época, una cierta obsesión por demostrar la propia y ofendida importancia. Los artículos son breves y pasan por la cuestión de forma poco profunda».

título *–Le grain de sable–* dista mucho del original<sup>8</sup>. Domingo Santos la incluiría, en fin, en *Lo mejor de la ciencia ficción española* (1982).

*Sodomáquina* vuelve sobre las sociedades distópicas y la vida extraterrestre: en un futuro indeterminado, donde cualquier forma de pensamiento o independencia de criterio son perseguidos, un «Terrestre Inadaptado» es condenado a muerte por el Sistema. A última hora es, no obstante, milagrosamente rescatado por tres seres procedentes de otra galaxia. Avanzados no solo en el plano científico o tecnológico, sino también en el cultural, social y político, y miembros de una utópica Confederación Galáctica, llevan el cuerpo del protagonista al espacio exterior y le informan de sus planes para con la raza humana: dada su inclinación a la violencia y crueldad, y vista como un potencial enemigo, han decidido escarmentarla, como hicieran en la Antigüedad con Sodoma y Gomorra, si bien ahora *limitándose a* esterilizarla. Ante tal revelación, el terrícola reacciona con ardor: tras declararse ciudadano de pleno derecho de la Confederación, se ofrece para volver a la Tierra y persuadir a sus congéneres de que tomen conciencia de su situación y luchen por un mundo mejor. Vencidos en su terreno, los extraordinarios seres deciden darle al hombre una segunda oportunidad. Ni bien hace mutis se revela, sin embargo, que es la duodécima vez que se ven con el Terrestre Inadaptado, y que en todas las ocasiones ha elegido el camino de la lucha. Solo ahora que ha aprendido a comunicarse telepáticamente parece esta factible. En el «Epílogo inverosímil» se apunta a la realización de tal utopía, con el público levantándose de sus butacas, dispuesto a «*reorganizar su existencia sobre bases auténticas de amor y libertad*» (Frabetti, 1970b: 94).

La pieza, tendenciosa y de marcado alegorismo, es, pese a todo, una estimable conciliación entre las aspiraciones del teatro renovador y los anhelos de denuncia de los antifranquistas; todo ello nutrido de los códigos de la ciencia ficción. Aun cuando el autor se refiera a ella (irónicamente, sin duda) como una *space opera* –subgénero escapista por excelencia–, *Sodomáquina* se acerca más al teatro comprometido de posguerra, deudor de Brecht –modelo asumido por Frabetti (1970c: 97)–, que a los ejercicios de evasión dentro y fuera del género. Cabe decir, con todo, que ello no lo aleja de este: al contrario, el anhelo de cuestionamiento es connatural a la ciencia ficción; ya Suvin (1972: 379), por

---

<sup>8</sup> El texto lo recoge el número 7 del *fanzine* dirigido por el propio Goorden *–Ides... et autres–*, dedicado al teatro de ciencia ficción en español. Publicado en 1977, incluye igualmente la pieza de Vigil e Inglés comentada antes, amén de otra, brevísima, de Carlos Buiza *–Apólogo del niño marciano–* y una del argentino Juan Jacobo Bajarlia, titulada *Los robots*. Como colofón, el artículo «Paralittératures et théâtre». El número entero está disponible en <http://www.idesetautres.be/?p=ides&mod=downloads&f=arch>.

lo demás, llamó la atención sobre la afinidad entre distanciamiento brechtiano y el propio de la ciencia ficción<sup>9</sup>.

Pasando al número de *Yorick*, la pieza recién aludida vuelve a ser la más interesante. Entre los demás textos recogidos, más allá de los ya incluidos en *Nueva Dimensión* —«¿Es usted feliz» y *Una posibilidad*, amén del de Frabetti y el programa de mano del grupo Pandemonium Theatre, cuyos textos se deben nada menos que a Bradbury<sup>10</sup>—, destacan la reflexión sobre el género de Domingo Santos y el editorial de Alberto Miralles «¿Por qué Ciencia Ficción?». En cuanto a la ficción, se reproducen otras dos miniobras del segundo: «El platillo se detuvo» y «Satisfacción garantizada», ambas adaptaciones de cuentos de nombres consagrados; de Buzzati, la primera —sobre el contacto con unos extraterrestres que desconocen a Dios y la ética derivada de la religión—, y Asimov, la segunda —tomada de *I, Robot* (1950) y donde se enuncian las Leyes de la Robótica. Aunque aquí la afinidad con el molde de la ciencia ficción está fuera de toda duda, no deja de ser elocuente que para lograr una mayor simbiosis con el arte dramático se haya acudido a referentes de la narrativa extranjera; tan elocuente como el hecho de que Miralles sea el único dramaturgo genuino contemplado por los aficionados...

Volviendo al terreno estricto del *fandom* español, se alza poco menos que solitaria la única obra de creación del científico Miguel Masriera: *Siempre* (1969). Publicada en la colección Nebulae del sello Edhasa —coordinada a la sazón por el autor—, es la única pieza no narrativa recogida en una selección que abunda en nombres foráneos. Contiene este drama nunca representado planteamientos de hondo aliento intelectual, escenográfico e interpretativo. La trama abarca las diversas edades del hombre; así, arranca en el tiempo de las cavernas y termina en un futuro lejano, pasando por la Grecia clásica, la Francia de Luis XIV, la Alemania romántica y una «Megápolis» identificable con cualquier ciudad actual. En todas ellas participan los mismos tipos, encarnados en diferentes personajes (pero interpretados por los mismos actores): unos enamorados cuya pasión es irrealizable, los padres de la chica, el tercero en discordia y el representante del poder, vinculado, según el periodo, a la superstición, la religión, la política, la literatura, el dinero y la ciencia. La tesis es que en todas las épocas se repiten los mismos patrones, que el hombre es

---

<sup>9</sup> Frabetti es, según parece, autor de al menos otra comedia fictocientífica. Su título —*Erobótica*— sugiere el motivo de la mujer robot y el tema de las relaciones entre humanos y máquinas. Según Jaureguizar (2006), la representación de esta obra —que iba a protagonizar Teresa Inglés— estaba programada para la segunda HispaCon (1970). La cancelación del evento —debida a la Dirección de General de Seguridad, que consideraba a Frabetti poco menos que *persona non grata*— dejó, por desgracia, esta y otras estimulantes iniciativas en un limbo del que solo algunas consiguieron salvarse (*Erobótica* no fue una de ellas).

<sup>10</sup> Sobre Bradbury y su relación con el teatro, véase García May (2008: 140-143).

siempre el mismo, con los mismos problemas, a pesar de los avances sociales, políticos, culturales, religiosos o, por supuesto, tecnológicos. La reflexión la hilan tres personajes, suerte de demiurgos, desde un nivel de realidad hurtado al tiempo: los ancianos Eva, Marcial y Apolonio, dotados, desde su denominación, de obvios valores simbólicos. Estos asisten, como los investigadores buerianos, a la figuración de los momentos culminantes, intercalando comentarios y extrayendo conclusiones morales y filosóficas. El resultado, siendo menos eficaz que en Buero, supone una ambiciosa y estimulante propuesta, que, como reconoce Masriera, requeriría de un despliegue material comparable al de la revista musical, de llevarse al escenario. «¿Por qué [...] debe desplegarse tanto lujo escénico para exhibir la más o menos grata anatomía de unas vicetiples al son de una música ramplona y escatimarse, en cambio, en obras de ambiciones más elevadas?» (Masriera, 1969: 4).

##### 5. «REALISMO» Y CIENCIA FICCIÓN: ALFONSO SASTRE, ANA DIOSDADO Y JUAN JOSÉ ALONSO MILLÁN

Saliendo del terreno del aficionado y volviendo al del teatro sin etiquetas genéricas —de tipo popular, al menos—, pasamos ahora a referirnos a la línea dominada por Buero. Menos rupturista en la definición de constituyentes retóricos y estructurales, se perfila, también ella, experimental, en su búsqueda de fórmulas estéticas apropiadas a la enunciación de sus tesis; de ahí el uso entrecomillado del siempre resbaladizo término *realismo*, como opuesto a la vanguardia irrealista, iconoclasta, de José Ricardo Morales o el NTE, mas no estrictamente naturalista en la figuración de la diégesis; todo lo contrario, entregado al simbolismo y la lectura en clave, y, por supuesto, alimentado de los ingredientes de la ficción científica. El recién aludido Masriera sería representativo de este proceder, y podría haber aparecido en este apartado, de no estar tan vinculado al ámbito del *fandom*. Por lo que se refiere al teatro de mayor difusión, el caso más significativo es, sin duda, el de Alfonso Sastre. Defensor de un *realismo profundizado* y cultivador de una llamada *imaginación dialéctica*, su dramaturgia no tiene problemas en incorporar toda suerte de recursos y moldes genéricos, siempre que estos le permitan articular sus posiciones ideológicas. Si bien se impone su preferencia por el terror fantástico y el relato policial, también hallamos, en varias de sus creaciones, elementos directamente tomados del universo fictocientífico. Es el caso de uno los episodios de *Ejercicios de terror* (1973): «El doctor Frankenstein en Hortaleza». Aun cuando el conjunto se consagra, como reza el título, al

dominio del horror, la conexión intertextual con el clásico de Shelley permite vincular la pieza con los albores de la ciencia ficción.

A menos titubeos se prestan otras dos obras sastrianas, escritas a finales de los 80<sup>11</sup>, pero fieles al inconformismo del autor, que no limita sus invectivas ni al franquismo ni a España: *Los hombres y sus sombras* (1988) y *Demasiado tarde para Filoctetes* (1990). Fragmentada, aquella, en cinco partes –independientes en la acción, pero no en el tema o la ambientación–, constituye, de acuerdo con el brechtiano subtítulo, un testimonio de los «terrores y miserias del IV Reich». Ya este epígrafe es una pista sobre el carácter ucrónico-distópico del relato. Sastre toma, con todo, distancias respecto de obras como *R.U.R.* o *1984*, al apuntar que el país donde se ubica la acción, siendo imaginario, no es «*nada fantástico*» (Sastre, 1988: 33; cursiva del autor), basado, como está, en la República Federal Alemana. Lo cierto, sea como fuere, es que *Los hombres y sus sombras* remite con fuerza a los dos títulos mentados, especialmente el de Orwell, en su presentación de un futuro de pesadilla, sojuzgado por un estado opresor y represor, que se vale de la tecnología para controlar al pueblo. En una computadora central, coordinada desde una institución del Ministerio del Interior llamada «Eskorial» –nótese el dardo contra el pasado imperial español–, se almacenan todos los datos de los ciudadanos, conformando un doble administrativo de estos. Tal es la preeminencia del sistema, que las «sombras» proyectadas en los ficheros computacionales amenazan con suplantar a las personas reales. La referencia a Platón es obvia, pero también a productos inscritos en la ciencia ficción, en los que se cuestiona la esencia del ser humano en un entorno dominado por los avances tecnológicos y un poder inhumano. En este sentido, la estética sugerida para la puesta es igualmente reveladora: no solo habla Sastre, en una de las acotaciones, de una escenografía inspirada en la pieza de Čapek, sino que acuña el término *tecnoteatro*. Montada en 1991 en Leganés, ignoramos, por desgracia, si la representación siguió estas indicaciones. Las fotos conservadas hacen sospechar que no...

En cuanto a *Demasiado tarde para Filoctetes*, tiende un puente entre el molde aquí explorado y el cine expresionista, con alusiones explícitas a personajes como Caligari y el Doctor Mabuse. También a uno de los tótems de Sastre: Edgar Allan Poe. En una isla olvidada del Atlántico malvive exiliado un escritor brillante –Pepe Larrea, alias *Filo el*

---

<sup>11</sup> Otra, mucho más tardía, sería *El extraño caso de los caballos blancos de Rosmersholm* (2006), cuarta entrega de la serie policial *Los crímenes extraños*, iniciada en 1996. En ella, científicos noruegos del Laboratorio de Poesía Metafísica y Metafísica de la Poesía han descubierto cómo internarse en la acción de obras universales de la literatura, existentes en una «dimensión cosmológica» paralela a la real.



*Gordo*–, que, tras un pasado de oposición al franquismo, es requerido por las instituciones democráticas, ante la perspectiva de entrega del Premio Nobel de Literatura. Auspiciado por la *Operación Filoctetes*, un variopinto grupo de voluntarios acude en su busca y lo devuelve a la fuerza a su país de origen. Ya en este, le hacen creer que nunca estuvo en la isla, y que su fama sigue intacta tras todos estos años. Alterando su percepción neuronal y su memoria, tratan de controlar su mente y sensibilidad. El experimento se demuestra, aun así, un fracaso, y *Filoctetes* es reintegrado a su miserable existencia en la isla, donde se le convence de que nunca volvió a España, y que es, en fin, escenario de su suicidio.

Reescritura tanto de la tragedia de Sófocles como de *La vida es sueño*, agrio retrato de la vuelta de lo exiliados, *Demasiado tarde para Filoctetes* presenta un vínculo mucho menos aparente con el género fictocientífico. La trama, en cualquier caso, gira en torno a un experimento que implica alteraciones aún (en teoría) inalcanzables para la ciencia<sup>12</sup>; y lo más interesante: el proceso está al servicio de un régimen de oscuras intenciones; más en concreto, de una dependencia del Ministerio del Interior cuyo nombre –Eskorial– coincide con el del organismo que gobernaba las vidas de los personajes de *Los hombres y sus sombras*. De no ser por las alusiones directas a España, diríamos que estamos en el mismo contexto distópico.

Menos interesada en los géneros populares, Ana Diosdado también incorpora los códigos de la ciencia ficción en una de sus obras: *Y de Cachemira, chales*, estrenada en 1976 y publicada en 1983. Marcada por el alegorismo y la dialéctica propios del teatro de Buero, la acción de esta enigmática pieza se desarrolla en un mundo postnuclear. Tras el desastre, los personajes viven refugiados en un ruinoso centro comercial, temerosos de salir al exterior, por la radiación. Todo cambia cuando aparece un muchacho que dice provenir de fuera. Se produce entonces un conflicto, que se salda con la muerte del más veterano, reticente a abandonar el refugio, y empuja a los supervivientes a iniciar la salida, al encuentro de otros como ellos.

El drama de Diosdado, con su *nihilismo esperanzado* –también heredado del autor de *El tragaluz*– y su larvada crítica al consumismo capitalista –o, para Zatlín (1995: 131), al «materialismo de la sociedad franquista»–, conecta con uno de los miedos dominantes en Occidente tras la Segunda Guerra Mundial: la guerra atómica, el Armagedón nuclear. Tal preocupación está presente en varias de las piezas glosadas y reaparece, de diversas formas, en otras no referidas, como la madrugadora *Uranio 235* (1946), de Sastre, *Un*

---

<sup>12</sup> De él dice Checa (2010: 19): «Es lo más parecido al implante que compraba Arnold Schwarzenegger en la película de Paul Verhoeven, *Total Recall* (1990)».

*hongo sobre Nagasaki* (1973), de Martínez Mediero, *Defensa atómica* (inédita, estrenada en 1963), de José María Rodríguez Méndez, o *Laetius* (1980), de Els Joglars. Sin ser, en sí mismo, un motivo fictocientífico, su relevancia en el subgénero postapocalíptico y su aparición en multitud de obras legitima su asociación con el marco estudiado.

*Y de Cachemira, chales* no suscita, se como fuere, dudas acerca de su adscripción. Ello no obsta para que Enrique Llovet (1976), tras ver el montaje, afirmase lo siguiente: «Hay una estructura metafísica, radical, cuya fascinante simbología está muy por encima de la “ciencia ficción” de simples prospecciones técnicas». En tal juicio se respira el prejuicio que pesaba, y aún pesa, sobre la calidad, estética e intelectual, del género, que ha llevado, una y otra vez, a los críticos a restarle valor a un estrato sin el que la mayoría de las piezas aquí comentadas perdería su razón de ser.

Los mismos celos se repiten en la presentación de Alfredo Marqueríe de la última obra de este apartado: *Stratojet 991* (1971), de Juan José Alonso Millán. «¿Concesiones a la ciencia-ficción...?», se pregunta tras valorar los aciertos de la puesta; «Muy pocos»; y es que, como añade, se trata de «futurismo del bueno» (Marqueríe, 1971: 6-7). Ubicada en 1985, recrea en escena la cabina de un avión supersónico, capaz de volar de Madrid a Brasilia en poco más de una hora y elevarse a la estratosfera. En el curso de un viaje hacia Buenos Aires, China y la Unión Soviética se declaran la guerra y, al poco, aquella arroja una bomba de hidrógeno que aniquila a la raza humana. El frenesí se desata cuando se constata que en el Stratojet viajan los últimos supervivientes del planeta. Así y todo, la fe en el Altísimo prevalece y, milagrosamente, tripulación y pasaje logran salvarse, yendo a aterrizar en lo que bautizarán como «Isla Esperanza».

Preñada de moralina e igualmente interesada en el asunto del conflicto nuclear, las referencias bíblicas de *Stratojet 911* remiten al subtexto de *Sodomáquina*, y aun cuando ética e ideológicamente difieren, ambas coinciden en la *naiveté* de sus planteamientos de regeneración. Como muestra, valga la arenga que una de las azafatas pretende soltarle al pasaje: «Les diré que, como el ave fénix, quizá de las cenizas de una civilización agotada, surja un mundo del hombre para el hombre, que sustituya a la tiranía de la técnica» (Alonso Millán, 1971: 85). Acaso no sea inexacto decir que en esta ingenuidad y este esquematismo radica uno de los puntos por los que las obras de ciencia ficción españolas –como poco las teatrales– no acaban de convencer.

## 6. EL RADIOTEATRO DE CIENCIA FICCIÓN

Más arriba hemos hecho referencia a Orson Welles y su célebre versión de *War of the Worlds*. Dramatizada por la Mercury Theatre on the Air en la noche previa al Halloween de 1938, la emisión desató el pánico en varias partes de Estados Unidos, donde la invasión extraterrestre fue tomada por real (véase Plans, 1975: 139-148). El hecho sugiere el poder que antaño distinguió al medio radiofónico en la sociedad occidental; también da idea de las posibilidades del género en un orbe apenas atendido en los estudios teatrales (cfr, Tordera Sáez, 2004: 143-144). Por la citada importancia del formato en la España de posguerra, y por su interés en los códigos populares, creemos justo dedicarle un apartado.

Cabe señalar, así y todo, que no contamos con dramaturgos propiamente dichos, equiparables a los hasta aquí vistos, en su manera de escribir para la escena o siquiera en la paternidad de sus piezas. En la mayoría de los casos se trata de adaptadores, encargados de traducir a la retórica teatral textos normalmente narrativos, debidos ya a los maestros mundiales, ya a los pocos españoles tenidos en cuenta en este campo. No se debe olvidar, por otro lado, que carecemos de un escenario físico, aun de una visión efectiva; y que el espectáculo no se desarrolla, salvo en grabaciones en vivo, ante la presencia del oyente: prácticamente todo sucede en el incierto territorio de la imaginación. Lo único que presenta corporeidad, conectando el discurso radiofónico con el dominio escénico, es la voz de los intérpretes, así como el componente sonoro, en general: sobre tales extremos descansa la condición relativamente teatral del llamado *radiodrama*. Por ellos podría, con la misma legitimidad, relacionarse con el cine. Si rehusamos hacerlo es, sobre todo, por su mayor afinidad con los códigos semióticos de la escena: mientras que aquel opta, por lo común, por exhibir el universo ficcional en todos sus detalles, propiciando una interpretación directa y literal de la realidad figurada, el teatro suele exigir un esfuerzo imaginativo, para visualizar una diégesis cuya evocación puede llegar a limitarse al verbo de los personajes; justo igual que la ficción radiofónica. Al respecto dice Plans:

En el medio radiofónico, al carecer este de imágenes, cada oyente ha de intervenir activamente en el proceso narrativo, para de ese modo compensar tal ausencia. Como es obvio, la obra enuncia una historia y además impone su ritmo y temporalidad, pero el público debe fantasear para reconstruir competentemente los estratos de realidad que, a través de la emisión, tan sólo se sugieren (Urrero Peña, 2002: 37-38).

Sin ánimo de abundar en disquisiciones sobre la naturaleza del medio y sus varias concomitancias con el drama, aducimos, como evidencia adicional, la participación de muchos actores de teatro en las historias dramatizadas; por no hablar de la dicción aplicada a la construcción del discurso: directamente tomada de los modos de actuación del

siglo XIX, su empleo es achacable a las limitaciones de la radio, que deposita, como decíamos, en el sonido la totalidad de su potencial expresivo.

Volviendo al caso español, el radioteatro conoce una época de auge en los años 40 y 50. La aparición del televisor en los hogares llevará a una crisis global de la radio. Ahora bien, al contrario de lo que se pudiera pensar, la dramatización radiofónica no desaparece, ni con la progresiva hegemonía de la televisión, ni después con la de Internet. Así, de la misma manera que el teatro ha venido resistiendo los embates del cine, reivindicando un espacio propio, inimitable, la ficción radiada ha sabido encontrar su nicho, y constituye, a día de hoy, una de las vías privilegiadas para la difusión y conocimiento de los géneros populares; mérito, este, insuficientemente señalado, y que aquí nos proponemos rastrear, con la mirada puesta en los moldes de la ciencia ficción.

Dos nombres son fundamentales en la radioficción española de tintes no miméticos: Narciso Ibáñez Serrador y Juan José Plans. Ambos, valedores del terror, lo fantástico y la ciencia ficción, son célebres en otros órdenes, como el televisivo, el cinematográfico o el narrativo, y como tal son abordados en diferentes capítulos de este libro. En lo que aquí compete, destacamos su contribución al desarrollo de varios espacios de corte irrealista. La convivencia del género fictocientífico con otras vías de lo imaginativo nos previene de sobredimensionar su lugar en el formato. Permite, aun así, apreciar correspondencias con el resurgir general de los géneros imaginativos en la España de los 60 y 70.

Merelo Solá, que dedica uno de sus trabajos al programa creado por Ibáñez Serrador para RNE –*Historias para imaginar* (1973-1974)–, cita como precedente inmediato, en el área de la ficción científica, el serial *Diego Valor* (1953-1958). Posteriormente llevado al cómic, sería el único producto de «factura netamente española» (Merelo Solá, 2009: 142); inspirado, es verdad, en la historieta británica *Dan Dare, Pilot of the Future* (1950-1967) –también serializada, en este caso por la BBC y Radio Luxemburgo–, pero cuyos guiones se escribían expresamente para la radio. Respecto a *Historias para imaginar*, fue nada menos que el correlato radiofónico de *Historias para no dormir* (1966-1968 y 1982): como que varios de sus episodios eran reelaboraciones de los emitidos en televisión, y buena parte de los intérpretes y guionistas –Joaquín Amichatis, Narciso Ibáñez Menta, el propio Plans– coincidían. En su única temporada de emisión, de un total de 35 capítulos autoconclusivos, ofreció solo cinco guiones originales de temática fictocientífica, todos ellos debidos a Amichatis y Plans y centrados en visitas alienígenas: *La invasión*, *Los bulbos*, *El extraño Sr. Kellerman*, *El colonizador* y *El examen*. En cuanto a adaptaciones,

prácticamente el único nombre vinculado al género fue Ray Bradbury, del que se emitieron hasta siete dramatizaciones. Aparte de él, con solo una adaptación cada uno, tenemos a Arthur C. Clarke y al parapsicólogo Fernando Jiménez del Oso; y es que, como dice Merelo Solá (2009: 149), «entre la ciencia ficción y las “ciencias paranormales” se produjo una retroalimentación en las que ambas se influenciaban».

Pasando a Plans, se trata, sin lugar a dudas, del hombre clave del radioteatro español del último tercio del siglo XX y principios del XXI. Sus contribuciones se ramifican en la práctica totalidad de los géneros situados en la órbita de lo fantástico: el terror, la aventura, el suspense, el cuento de hadas y, por supuesto, la ciencia ficción (véase Carrera Garrido y Benson, 2015). Recordemos, a este propósito, que es uno de los primeros en dedicar un ensayo al género. Su narrativa vuelve una y otra vez sobre estos lares; y lo mismo se puede decir de sus incursiones televisivas, en las que llega a flirtear con el ocultismo y la parapsicología, en el espacio *Fuerzas ocultas* (1995-1996). Por lo que se refiere a la radio, cabe mencionar, antes que nada, sus aportaciones a las propuestas divulgativas *La conquista del universo* (1969) y *Ventana al futuro* (1972), «reflejo», según Cruz Tienda (2015: 272), «del creciente interés general por los avances de la ciencia que pudieran tener cierta conexión con la ciencia ficción, género de moda a principios de los años setenta». Más allá de eso, son de mencionar sus aportaciones como guionista a *Escalofrío* (1966-1972): en él se emite la primera versión de lo que después será la novela *El juego de los niños* (1976), que dará lugar, a su vez, a la película de Ibáñez Serrador *¿Quién puede matar a un niño?* (1976) (véase Cruz Tienda, 2015: 170). Cinta de horror genuino, la obra en la que se basa contenía un elemento fictocientífico eliminado en su paso al celuloide: los niños del título devienen asesinos a causa de un extraño polen amarillo, emitido, al parecer, por la propia Tierra, como medio de defensa.

Más decididamente inscritos en el género se antojan varios de los títulos dramatizados por Plans y su equipo en propuestas radiofónicas posteriores –*Sobrenatural* (1994-1996) y, sobre todo, *Historias y relatos* (1997-2003)–, donde el asturiano se erigía como protagonista absoluto, tanto en la parte de la dirección como en la interpretación. Dignas de recuerdo son sus versiones de *Frankenstein* y *Viaje al centro de la Tierra*, emitidas en los dos programas. También habría que aludir a algunos de los relatos originales enviados por los oyentes. Eso, empero, nos llevaría muy lejos, no ya por lo recóndito de los autores, sino por la muy relativa relación de los textos con el género aquí estudiado. En realidad, es algo predicable de la mayor parte de las aportaciones de Plans a la radio, así como, en

general, de las versiones radiofónicas en la España de la segunda mitad del siglo XX y aun principios del XXI.

En lo que a los géneros no miméticos se refiere, dominan, sin duda alguna, el terror, lo fantástico y el misterio. Prueba de ello son los espacios mentados y otros como *Suspense* (1977) o *Miedo*, dirigido por José Antonio Valverde a principios de los 80, donde, pese a todo, se colaba de cuando en cuando algún elemento fictocientífico. Por no hablar de iniciativas más cercanas a nosotros, como el ciclo «Historias de miedo» de *Ficción Sonora*, llevada a cabo por RNE y con grabaciones en la Casa Encendida de Madrid, *Negra y criminal*, de la Cadena SER, o las múltiples contribuciones *amateur* (y no tanto) en Internet. Aquí, en cualquier caso, se abre un nicho que va mucho más allá de los límites formales, temporales y temáticos de este recorrido.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

ALONSO MILLÁN, Juan José (1971): *Stratojet 911*, Escélicer, Madrid.

ARAGONÉS, Juan Emilio (1973): «Ciencia-ficción escenificada», *La Estafeta Literaria*, 15 de marzo, pp. 51-52..

CARRERA GARRIDO, Miguel y BENSON, Ken (2015): «“A la luz de la llama de una vela”. Juan José Plans (1943-2014) y el terror en las ondas», *Milli Mála. Journal of Language and Culture*, nº 7, pp. 71-93, disponible en [http://millimala.hi.is/wp-content/uploads/2016/02/A-la-luz-de-la-llama-de-una-vela\\_-Juan-Jose%CC%81-Plans-y-el-terror-en-las-ondas.pdf](http://millimala.hi.is/wp-content/uploads/2016/02/A-la-luz-de-la-llama-de-una-vela_-Juan-Jose%CC%81-Plans-y-el-terror-en-las-ondas.pdf).

CHECA, Julio (2008): «Lo fantástico y el teatro español del siglo XX», en Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno (eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, Asociación cultural Xatafi y Universidad Carlos III de Madrid, Madrid, pp. 152-177.

CHECA, Julio (2010): «La ciencia ficción y la dramaturgia española contemporánea», *Ínsula*, nº 765, pp. 17-20.

CRUZ TIENDA, Ada (2015): *Los inicios de lo fantástico en la televisión española: Historias para no dormir y su herencia audiovisual (1966-1976)*, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, disponible en [http://ddd.uab.cat/pub/tesis/2016/hdl\\_10803\\_368218/act1de1.pdf](http://ddd.uab.cat/pub/tesis/2016/hdl_10803_368218/act1de1.pdf).

DIAGO, Nel (1990): «El teatro de ciencia-ficción en España: de Buero Vallejo a Albert Boadella», en Enrique Baena Peña (coord.), *El teatro de Buero Vallejo: texto y*

- espectáculo. Actas del III Congreso de Literatura española Contemporánea*, Antropos Editorial, Barcelona, pp. 173-186.
- DÍEZ, Julián y MORENO, Fernando Ángel (2014): «Introducción», en *Historia y antología de la ciencia ficción española*, Cátedra, Madrid, pp. 7-117.
- DIXON, Victor (1998): «H. G. Wells en la vida y en la obra de Antonio Buero Vallejo», en Ana María Leyra (ed.), *Antonio Buero Vallejo, literatura y filosofía. Homenaje de la Universidad Complutense al dramaturgo en su 80 aniversario*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, pp. 145-164.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel (1967): «Una entrevista con Buero Vallejo sobre *El tragaluz*», *Primer Acto*, 90, pp. 7-15.
- FRABETTI, Carlo (1970a): «Ciencia ficción, dialéctica y teatro», *Nueva Dimensión*, nº 15, pp. 51-54.
- FRABETTI, Carlo (1970b): «Sodomáquina», *Nueva Dimensión*, nº 15, pp. 71-96.
- FRABETTI, Carlo (1970c): «A propósito de “Sodomáquina”», *Nueva Dimensión*, nº 15, p. 97.
- FRABETTI, Carlo y VIGIL, Luis (1970): «¿Existe un teatro de SF?», *Nueva Dimensión*, nº 15, pp. 141-142.
- GARCÍA MAY, Ignacio (2008): «El maravilloso teatro de lo maravilloso», en Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno (eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, Asociación cultural Xatafi y Universidad Carlos III de Madrid, Madrid, pp. 121-150.
- INGLÉS, Teresa (1972): «Teatro y S.F.: de *R.U.R.* al Living», *Triunfo*, nº 489, pp. 83-85.
- INGLÉS, Teresa y VIGIL, Luis (1970): «Tres obras de... ¿ciencia ficción?», *Nueva Dimensión*, nº 15, pp. 105-109.
- JAUREGUÍZAR, Agustín (2006): «La segunda HispaCon: Madrid 1970», *La Web de Augusto Uribe*, disponible en [http://www.augustouribe.com/hispa\\_02.htm](http://www.augustouribe.com/hispa_02.htm).
- LLOVET, Enrique (1976): «La gran diana fallida», *El País*, 19 de septiembre, disponible en [http://elpais.com/diario/1976/09/19/cultura/211932003\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1976/09/19/cultura/211932003_850215.html).
- MARQUERÍE, Alfredo (1971): «Estreno de *Stratojet 911*, en el Fígaro», en Juan José Alonso Millán, *Stratojet 911*, Escélicer, Madrid, pp. 5-7.
- MASRIERA, Miguel (1969): *Siempre*, Edhasa, Barcelona.
- MÉNDEZ MOYA, Adelardo (2007): *La versatilidad del comediante: (una aproximación al teatro de Antonio Martínez Ballesteros)*, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Toledo.

- MERELO SOLÁ, Alfonso (2009): «La radionovela de ciencia ficción española: *Historias para imaginar*», *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, vol. XIV, pp. 139-154.
- MORALES, José Ricardo (1974): *No son farsas*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile.
- MORALES, José Ricardo (1981): *Fantasmagorías*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile.
- PEREGRINA CASTAÑOS, Mikel (2014), *El cuento español de ciencia ficción (1968-1983): los años de Nueva Dimensión*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, disponible en <http://eprints.sim.ucm.es/29976/1/T36022.pdf>.
- PLANS, Juan José (1975): *La literatura de ciencia ficción*, Editorial Prensa Española y Editorial Magisterio Español, Madrid.
- RUIBAL, José (1975): *Teatro sobre teatro*, Cátedra, Madrid.
- SAIZ CIDONCHA, Carlos (1988): *La ciencia ficción como fenómeno de comunicación y de cultura de masas en España* [tesis doctoral inédita], Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- SASTRE, Alfonso (1988): *Los hombres y sus sombras*, Universidad de Murcia, Murcia.
- SPANG, Kurt (1998): «*El tragaluz* de Buero Vallejo. Teatro épico entre historia y ciencia ficción», en José Carlos de Torres y Cecilia García Antón (coords.), *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Díez Taboada*, Madrid, CSIC, pp. 741-750.
- SUVIN, Darko (1972): «On the Poetics of the Science Fiction Genre», *College English*, vol. 34, nº 3, pp. 372-382
- TORDERA SÁEZ, Antoni (2004): «Una vieja / nueva tecnología: el escenario radiofónico», en José Romera Castillo (ed.), *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003): Actas del XIII seminario internacional del centro de investigación de semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías*, Visor, Madrid, pp. 143-157.
- URRERO PEÑA, Guzmán (2002): «El radiodrama de género fantástico», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 630, pp. 35-50.
- ZATLIN, Phyllis (1995): «El teatro de Ana Diosdado: ¿conformista?», en Alfonso de Toro y Wilfred Floeck (eds.), *Teatro español contemporáneo: autores y tendencias*, Reichenberger, Kassel, pp. 125-146.