

Teresa López-Pellisa (dir.): *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2018, 523 pp.

Tras la publicación en 2017 de *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)* a cargo de David Roas, Teresa López-Pellisa asume la ingente tarea de dar forma a un estudio colectivo que es pionero en la reflexión académica sobre la ciencia ficción en nuestro país: *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*. La aparición de estos dos volúmenes, inscritos en las labores del Grupo de Estudios sobre lo Fantástico (GEF), supone una aportación de gran trascendencia al campo de investigación de la literatura no mimética. Ambos, equiparables en cuanto a su magnitud y pretensión panorámica, reflejan tanto la presencia como la evolución de dos géneros que no siempre han contado con el beneplácito de los círculos institucionales. En este sentido, el monográfico dirigido por la profesora de la Universidad de las Islas Baleares viene a reivindicar el papel de la ciencia ficción, tantas veces denostado, en el territorio nacional, esclareciendo los inicios de esta modalidad proyectiva y su desarrollo hasta el año 2015. En ese recorrido cronológico, que se encuentra precedido de una minuciosa introducción de la editora, participan reconocidos especialistas en la materia, con trabajos orientados a visibilizar distintas vertientes de la ciencia ficción, presentar nuevas miradas teórico-críticas y rescatar voces silenciadas o no tan conocidas de una modalidad que inauguró Mary Shelley con su *Frankenstein o el moderno Prometeo*.

Juan Molina Porras es el encargado de trazar los orígenes de la ficción prospectiva como protociencia ficción en nuestra narrativa. En su exposición, indica que las fantasías científicas se remontan a la Ilustración, con obras de Torres Villarroel o Pedro Gatell, y que, tras estos precedentes, el panorama literario decimonónico se define por la difusión científica y tecnológica, así como por las intenciones didácticas de publicaciones que van marcando los derroteros por los que transcurrirá la ciencia ficción posterior. Entre los múltiples autores que emplearon este género a lo largo del XIX y condicionaron sus líneas de desarrollo, cita a José Fernández Bremón, Segismundo Bermejo, Enrique Benito, Giné y Partagás, Santiago Ramón y Cajal, Rafael Comenge, José Zahonero de Robles, Ángel Ganivet, Azorín, Pérez de Ayala, Vicente Blasco Ibáñez o Emilia Pardo Bazán, muchos de ellos aficionados también a lo fantástico. En el conjunto de las creaciones que analiza, remarca la relevancia de un libro como *El Anacrópete*, de Enrique Gaspar, por ser la primera ficción que hace uso de la máquina del tiempo en el mundo occidental, a pesar de la explicación racional con la que concluye.

Una vez establecido el siglo XIX como marco temporal en el que se produce el nacimiento de la ciencia ficción, Mariano Martín Rodríguez se adentra en

la riqueza de la ciencia ficción producida entre 1900 y 1950. En su documentado ensayo, que da comienzo con las composiciones antipositivistas y decadentistas propias de principios de siglo, llega a la conclusión de que despuntan dos patrones literarios: uno vinculado a Julio Verne, con cierto afán didáctico, y otro en el que se atisba la repercusión de las novelas científicas de H. G. Wells. Con el fin de presentar con coherencia el amplio repertorio de títulos que incluye en sus páginas, delinea su discurso en varios apartados. Alude en primer lugar al auge de la novela utópica, donde ubica a Vicente Blasco Ibáñez, Ramón Gómez de la Serna y al grupo de jóvenes intelectuales capitaneados por Ramiro de Maeztu, entre los que se encuentran Ramón Pérez de Ayala, Luis Araquistáin y Salvador de Madariaga. Continúa su análisis refiriéndose a la pujanza de la novela política de anticipación, que se convierte en una mordaz herramienta de crítica ante el paradigma de realidad imperante y de la que hicieron uso creadores como Miguel A. Calvo Roselló, Modesto Brocos, Tomás Borrás, Joaquín Belda o Matilde de la Torre. En el epígrafe que dedica a la novela apocalíptica de carácter laico, es posible encontrar un análisis de las fabulaciones sobre el fin de la humanidad que ensayan José Lion Depetre, Wenceslao Fernández Flórez, Augusto Vivero o David Arias. Asimismo, subraya la gran acogida que continuó teniendo la novela utópica, en su vertiente distópica, durante la posguerra española, con obras de Pedro Salinas, Emilio Carrere, Cecilio Benítez de Castro, José Luis Sampedro o Jaime de Foxá que se han convertido en hitos de la ficción científica española.

Mikel Peregrina, por su parte, revisa la evolución del género desde los años cincuenta a los ochenta, momento en el que verá incrementado su valor literario. Durante esa época surgirán numerosas publicaciones, traducciones de obras internacionales emblemáticas, antologías, revistas, colecciones especializadas y proyectos editoriales como *Nueva Dimensión* que serán clave en el proceso de maduración de esta modalidad. Así, el investigador da cuenta del fenómeno comercial de los bolsilibros, bajo el influjo del *pulp* norteamericano, y de la incursión esporádica en la práctica no realista de algunos autores que no duda en calificar como "*francotiradores de la ciencia ficción*" (134), entre los que incluye a Tomás Salvador, Francisco García Pavón, Daniel Sueiro o Jesús Torbado. Se detiene especialmente en los creadores que, durante las décadas de los sesenta y setenta, afrontan los preceptos de la ciencia ficción desde un posicionamiento serio, consciente y alejado de la temática aventurera y de las demandas de producción. Estos autores en busca de una poética propia, entre los que figuran Carlos Buiza, Domingo Santos, Juan G. Atienza, Francisco Lezcano Lezcano o Luis Vigil, son grandes conocedores de la tradición y cultivan el cuento como cauce genérico privilegiado para modelar sus especulaciones, aunque también se encuentran ejemplos de narrativa extensa de la mano de Juan José Plans, Carlos Saiz Cidoncha o Gabriel Bermúdez Castillo.

A continuación, Yolanda Molina-Gavilán se centra en el punto álgido de la ciencia ficción escrita en español. Si bien apunta que durante los ochenta las editoriales se muestran reticentes a incluir obras autóctonas en sus catálogos, esta situación experimenta un cambio considerable en la década siguiente. Los años noventa suponen una época de esplendor del género, en cuyo resurgimiento

tienen mucho que ver los fanzines *BEM*, *Gigamesh* o *Kenbeo Kenmaro*, y, de forma especial, la fundación de la Asociación Española de Fantasía y Ciencia Ficción (AEFCF), promotora de lo antirrelista en el mundo hispánico a través de la fusión de lo académico y el fenómeno *fandom*. Entre las actividades de esta institución, además de publicaciones periódicas, sobresalen la realización anual del congreso HispaCon y la gestión de premios como el Domingo Santos, el Ignotus o el Pablo Rido. Con el propósito de demostrar la consolidación del género en estos años, la investigadora repasa obras de Domingo Santos, Rafael Marín Trechera, Juan Carlos Aguilera y Javier Redal, Rosa Montero, Gabriel Bermúdez Castillo, Elia Barceló o Rodolfo Martínez, sin omitir sus consideraciones sobre el impacto femenino en un terreno dominado tradicionalmente por la pluma masculina. Por la calidad de las líneas argumentales, el cuidado formal, la variedad de los subgéneros y la amplitud de inquietudes que recogen, las publicaciones de este grupo de autores han contribuido, en opinión de Molina-Gavilán, a normalizar el uso de la ciencia ficción en nuestro país y se han convertido en referentes imprescindibles de su historia.

Por último, Fernando Ángel Moreno aborda las manifestaciones más recientes de la novela española de ciencia ficción, a la que define como “el gran género narrativo de nuestro tiempo” (177). Se detiene en algunos de los elementos que han determinado su llamativa renovación con respecto a épocas anteriores: la existencia de posiciones críticas sociopolíticas o socioeconómicas más explícitas, el aprecio por la cultura popular, la propensión al hibridismo genérico o la apuesta por la transgresión y la experimentación en distintos niveles discursivos. Estos factores, que se traducen en complejas y variadas propuestas ficcionales, marcan la definitiva aceptación de la ciencia ficción en la literatura contemporánea. Asimismo, dedica un importante espacio a analizar la irrupción femenina en el panorama creativo, editorial y crítico de nuestro país, con unas poéticas que transforman los cánones asociados a lo prospectivo. De este modo, voces como las de Susana Vallejo, Laura Fernández, Ariadna G. García, Felicidad Martínez, Sofía Rhei, Cristina Jurado o Lola Robles se unen a las sugerentes publicaciones de Ismael Martínez Biurrun, Eduardo Vaquerizo, Guillem López, Óscar Gual o Jorge Carrión, revelando la prolífica situación de este tipo de estética en la actualidad y la gran acogida de lectores que tiene.

El libro en recensión muestra también la extensa, y muchas veces olvidada, tradición del teatro de ciencia ficción en la cultura española, complementando las explicaciones con puntos de convergencia y aspectos disímiles en relación con lo que ocurre en otras latitudes. Mariano Martín, en el contexto de su disertación sobre la perspectiva especulativa en la primera mitad del siglo xx, incide en la inviabilidad de llevar a escena cualquier tipo de premisa imaginativa. Debido a esta limitación técnica que afecta a la verosimilitud, el autor opta por repasar obras dramáticas destinadas a la representación y a la práctica lectora, estableciendo dos líneas de desarrollo de la ficción científica: el drama utópico –basado en sociedades hipotéticas y en visiones futuras sobre la evolución humana– y la pieza teatral centrada en una innovación tecnológica. En la primera vertiente, que tuvo sus primeras manifestaciones estéticas en el ámbito

de la zarzuela, se enmarcarían las propuestas de Ramón Pérez de Ayala, Ricardo Baroja, Agustín de Foxá, Felipe Ximénez de Sandoval y Pedro Sánchez de Ne-
yra, si bien muchas de ellas no gozaron de la aprobación del público. En la otra
vía tienen cabida piezas dramáticas de Carlos Arniches y Joaquín Abati, Jacinto
Grau, Pedro Muñoz Seca y Enrique Jardiel Porcela, que con resultados desiguales
en cuanto a la aceptación crítica pusieron de relieve la factible fusión del teatro
comercial con lo imaginativo.

Por lo que respecta a la ficción científica teatral de los años sesenta y se-
tenta, Miguel Carrera resalta el resurgimiento del género, gracias a la labor de
revistas especializadas como *Yorik* o *Nueva Dimensión* y al cultivo del mismo por
parte de los dramaturgos españoles. Según su estudio, una amplia nómina de
literatos encuentra en los códigos no realistas una forma de expresar sus pre-
ocupaciones sociales con afán crítico, muchas veces sin asumir la total adscripción
de sus figuraciones al molde fictocientífico y apostando por la pluralidad de
registros para subir a las tablas. A epígonos de esta tendencia como José Ricar-
do Morales y Antonio Buero Vallejo, se unen otros insignes nombres del Nuevo
Teatro Español y del vanguardismo: Carlos Muñoz, José Ruibal, Alberto Miralles,
Eduardo Quiles, Antonio Martínez Ballesteros, Manuel Alonso Alcalde o Antonio
Ataz. En su exhaustivo análisis no pasa por alto títulos de Alfonso Sastre –más
conocido por la hegemonía realista que impregna su carrera literaria–, Ana Dios-
dado o Juan José Alonso Millán, ni tampoco la relevancia del radiodrama como
medio de difusión de los patrones estéticos proyectivos en la etapa abordada.

Teresa López-Pellisa sintetiza las peculiaridades del teatro de ciencia fic-
ción contemporáneo desde los años noventa, en los que tiene lugar una renova-
ción de la escena española, hasta la actualidad. Inicia su investigación refiriendo-
se a creaciones de José Sanchis Sinisterra, Francisco Nieva, Ignacio García May,
Santiago Molero y Rulo Pardo que, unidos a los tintes fantásticos, simbólicos,
alegóricos e irónicos, recuperan rasgos del imaginario de anticipación. Detiene
su atención en las numerosas propuestas teatrales que, a finales del siglo xx, po-
tencian la presencia de las nuevas tecnologías y la impronta de la realidad virtual
y la cibercultura en la acción dramática, tal y como ocurre en los espectáculos de
la compañía La Fura dels Baus y en los trabajos futuristas de Marcel·lí Antúnez
Roca, donde la interacción del público se convierte en un elemento decisivo
del proceso creativo. Asimismo, sostiene que, debido al inestable contexto so-
cial y político en el que se sumerge nuestro país, lo distópico se ha convertido
en la matriz temática predominante de la dramaturgia del siglo xxi. Teniendo
en cuenta esta aseveración, propone una catalogación de textos distribuidos
en distopías biogenéticas, distopías político-capitalistas, distopías ecológicas,
distopías metafísicas y, por último, distopías humorísticas. Las tipologías esta-
blecidas componen un certero muestrario de las nuevas formas de expresión
dramática de la ciencia ficción que le permite examinar obras de Aina Tur, Eva
Guillamón, Antonio César Morón Espinosa, Beatriz Cabur, Pilar G. Almansa, Car-
men Viñolo, Ana Merino, Antonia Bueno, Angélica Liddell o Ernesto Caballero,
donde el componente ideológico está muy presente.

Por lo que se refiere a la ciencia ficción en la producción cinematográfica, Iván Gómez hace hincapié en que, a diferencia de lo que ocurre en otros países, en España no se observa una verdadera práctica del género hasta bien entrados los años sesenta, cuando se consolida con el *fantaterror* y el denominado cine *exploitation*, caracterizado por fusionar la ciencia ficción con el terror y el erotismo. El deficiente desarrollo industrial del país, la ausencia de financiación, los costes de producción, la constante pérdida de materiales fílmicos o la poca aceptación por parte del público hicieron que el género no encontrase un contexto sociocultural propicio para arraigar en nuestra tradición, si bien alude a la labor pionera de Segundo de Chomón, junto con películas de Manuel Noriega o Nemesio Sobrevila. En su estudio del cine de 1900 a 1980, presta atención a los preceptos de la ciencia ficción que aparecen, aunque sea de manera tangencial, en la obra de algunos creadores españoles como Jesús Franco, Mariano Ozores, Vicente Aranda, Javier Aguirre, Juan Antonio Bardem, Eloy de la Iglesia, José Ulloa, Francisco Macián, Narciso Ibáñez Serrador, Juan Piquer Simón o Iván Zulueta. De este modo, puntualiza que la figura del científico loco, así como los escenarios postapocalípticos y las reflexiones sobre la identidad y lo monstruoso se convierten en el eje articulador de muchas de las historias que se retransmiten en pantalla en este periodo.

En los años que siguieron a la Transición española, la ley Miró supuso un profundo cambio en la producción fílmica nacional, al privilegiar el cine de autor en detrimento de la consolidación de géneros populares. En su capítulo destinado a la cinematografía de 1980 a 2015, Rubén Sánchez Trigos hace acopio de una serie de títulos que demuestran dos situaciones bien distintas en los inicios del periodo mencionado: por un lado, la pervivencia del *fantaterror exploitation* en las pantallas españolas, con películas de bajo presupuesto que apuestan por el mestizaje genérico en un marco que devalúa significativamente el imaginario de ciencia ficción, y por otro, el intento de producir un cine de calidad que explota con convicción el género y dialoga con la idiosincrasia local. Si en la primera vía se encuadran las aportaciones de Jesús Franco, Jaime Bayarri, José María Palacio, Isabel Coixet, Juan Piquer Simón o Amando de Ossorio, la segunda está ratificada por los trabajos de Fernando Colomo, José María Ulloque o Mario Menéndez.

Por otro lado, Rubén Sánchez Trigos recalca el "(contundente) relevo generacional" (312) producido en los años noventa de la mano de Álex de la Iglesia, Alejandro Amenábar, Jaume Balagueró, Javier Fesser o Elio Quiroga, cuyas narrativas audiovisuales combinan la reflexión prospectiva con elementos de la idiosincrasia española y referencias internacionales. Siguiendo dicha estela, el cine de las últimas dos décadas se diversifica en un amplio repertorio de intenciones, planteamientos, registros y modelos. Ante un corpus tan heterogéneo, se complica la posibilidad de establecer generalizaciones, si bien el investigador intenta concretar el devenir de la cinematográfica de ciencia ficción española del *xxi*. Mientras que los comienzos del nuevo siglo están marcados por adaptaciones de textos literarios y producciones que aún no se conciben como ciencia ficción *stricto sensu*, a medida que pasa el tiempo, cineastas emergentes reivindican la vinculación de sus largometrajes a la retórica de la especulación científica o

sus tropos limítrofes, despojándose de cualquier prejuicio pasado y revelando grandes dosis de creatividad. A pesar de este cambio de percepción, esta forma expresiva no logra conectar con las preferencias de los espectadores ni obtener un gran éxito comercial.

Las incursiones en la ciencia ficción de la televisión pública española también ocupan un puesto de relieve en el conjunto del libro publicado por Iberoamericana/Vervuert. Ada Cruz, especialista en esta parcela investigadora, verifica la apuesta por dicha categoría de realizadores y guionistas desde los años sesenta del pasado siglo, refiriéndose primeramente al incipiente éxito de programas extranjeros como *The Twilight Zone*, *The Outer Limits* o *Fireball XL5*. Con la indiscutible contribución de Narciso Ibáñez Serrador da comienzo su rastro de las figuras más influyentes del género. Este autor experimentó con los márgenes de la ciencia ficción en su imbricación con lo terrorífico y la dimensión crítica, y supo conectar con los gustos de la audiencia, aspecto que evidencian muchos episodios de *Mañana puede ser verdad*, marcados por la huella de Ray Bradbury, o *Historias para no dormir*. El éxito de las historias de Serrador crea un escenario propicio para que otros trabajos televisivos se sumerjan en el universo prospectivo, con la adopción de distintos formatos y contenidos. Así, como bien indica Ada Cruz, llegan a la pequeña pantalla *Doce cuentos y una pesadilla*, con guión de Juan Tébar, y los programas *Hora once* y *Ficciones*, que se definen por su carácter didáctico y por dar cabida a todo tipo de estéticas. A esta andadura de los géneros no miméticos se suma a mediados de los setenta la labor desempeñada por Sergi Schaaff, Jaime Picas, Esteban Durán, Luis María Güell y Miró, Juan José Plans –cuyos guiones dieron lugar a *Crónicas fantásticas*–, Mercè Vilaret, Carlos Puerto, Antonio Mercero o José Luis Garcí, director de *Historias del otro lado*. Todos ellos reconocieron el poder subversivo de la ciencia ficción y lograron transitar nuevos caminos para situarla al mismo nivel que otras representaciones artísticas.

Concepción Cascajosa lleva a cabo un estudio panorámico sobre los productos seriales de ciencia ficción en la primera década del siglo XXI, momento en que se percibe un aumento y un mayor interés hacia este tipo de creaciones debido a la aparición de la televisión privada y al alcance de consolidados proyectos extranjeros. Como primeros acercamientos a la ciencia ficción en el ámbito nacional, cita la comedia *El inquilino* y la *space opera* satírica *Plutón BRB Nero*, que, dirigida por Álex de la Iglesia, integra la perspectiva costumbrista con tópicos del género y homenajes explícitos a otros productos. A ambas tentativas de la televisión pública, con moderada receptividad de los espectadores, le sucede la ciencia ficción juvenil, que combina el misterio con elementos cercanos a la fantasía y la ciencia ficción en un sentido amplio. En esta pujante línea de desarrollo incluye *El internado*, *Los protegidos* y la serie de temática postapocalíptica *El barco*, resumiendo sus planteamientos narrativos y estructuras. Los favorables resultados de dichas aportaciones televisivas facilitaron, en palabras de Cascajosa, la aparición de series más atrevidas relacionadas con el motivo argumental del viaje en el tiempo y la adaptación a nuevos formatos de producción. En la tendencia mencionada en primer lugar se ubicarían *La chica de ayer*, *Refugiados* y

El Ministerio del Tiempo, cuyo éxito puede deberse al uso que hizo del fenómeno *transmedia*. En la segunda, destacan los *TV movies*, las *webseries*, canales como YouTube o las plataformas de *streaming*, donde las herramientas de la ciencia ficción se han ido introduciendo de manera paulatina en consonancia con la naturalización del género. No obstante, la investigadora reitera, a modo de epílogo, los malogrados resultados de formas seriales como *El incidente* o *Rabia* que, al no obtener los niveles de audiencia esperados, dejan ver las aún persistentes limitaciones del género en nuestro país y las nuevas posibilidades que se abren en el mercado internacional.

Resulta digno de mención que el volumen de López-Pellisa contemple, en una sección independiente, la poesía de ciencia ficción en España, pues ambas parcelas se han considerado antagónicas desde los orígenes de la reflexión teórica sobre el género. Xaime Martínez es el responsable de afrontar esta problemática e indagar en las manifestaciones poéticas que, de 1900 a la más inmediata actualidad, se inscriben en los a veces difusos márgenes de la literatura prospectiva.

El recorrido que ofrece por la *poesía sci-fi*, ya sea en su faceta narrativa o no narrativa, se encuentra dividido en cuatro apartados claramente diferenciados. En el primero de ellos, que abarca desde 1900 hasta los años sesenta, recoge textos que no se adhieren claramente a las convenciones de la ciencia ficción, pero que se conciben como constructos literarios precursores de las características que definirán a esta forma literaria. Los autores de estas composiciones, entre los que estarían Carlos Ferrer Mytaina, Pedro Salinas o José Hierro, presentan una notable "sensibilidad científico-moral" (385) y una inclinación hacia el material especulativo, que se entremezcla con la dimensión alegórica y acaba derivando en una visión distanciada de la realidad. La segunda etapa que establece, coincidente con el surgimiento del *fandom* y desarrollada entre los años sesenta y setenta, le permite profundizar en la epopeya de Tomás Salvador, *La nave*, verdadero hito de la escena poética de ciencia ficción, con un prólogo que se convierte en el primer tratado teórico sobre este ámbito de creación. Debido a la trascendencia de esta obra, los poemas de ciencia ficción van ocupando un espacio señalado en revistas y fanzines como *Dronte*, *Cuenta atrás*, *Anticipación* y, principalmente, *Nueva Dimensión*, donde publican Francisco Lezcano, Manuel Pacheco Conejo, Carlo Frabetti, Carlos Buiza, Félix Obes Fleurquin, Eugenio León Folch, Luis Eduardo Aute, José Ángel Crespo o Santiago Martín Subirats.

El tercer momento histórico de desarrollo coincide, en consideración del especialista, con la generación de los *novísimos*, donde brillan con luz propia Pedro Casariego y Luis Alberto de Cuenca. Ambos, miembros tardíos del movimiento, combinan los recursos antirrealistas con elementos propios de la cultura *pop*, aunque en muchos de sus poemas el asunto fictocientífico queda relegado a un segundo plano. Finalmente, Xaime Martínez recoge las últimas dinámicas de la ciencia ficción, protagonizadas por un conjunto de autores nacidos en los años setenta que coinciden en homogeneizar sus planteamientos y reivindicar una mayor experimentación formal. En ese nuevo grupo acentúa la trayectoria de Gabriella Campbell, Alberto García-Teresa, Francisco Javier Pérez, Raúl Quinto,

Álvaro Tato, Vicente Luis Mora, Rodrigo Olay, Carlos Martínez Aguirre o Santiago Eximeno, comentando sus aportaciones más valiosas. Asimismo, el auge que, desde la década de los noventa, vive el movimiento de ciencia ficción poética, se plasma también en la creación de premios específicos y el nacimiento de proyectos editoriales independientes como Ediciones Efímeras, DVD y El Gaviero.

José Manuel Trabado presenta una última sección dedicada a la historia del cómic de ciencia ficción, que, bajo su criterio, se inaugura en 1907 con "Un viaje al planeta Júpiter", de Joaquín Xaudaró. Si durante los años veinte únicamente puede hablarse de protocómics en la línea de los viajes espaciales y sin apenas repercusión en el panorama editorial, las décadas siguientes constituyen el verdadero comienzo del género, con la influencia de héroes norteamericanos como Buck Rogers, Tarzán, Dick Tracy o Flash Gordon. Los patrones foráneos se dejan ver en creaciones sobre un único personaje que remiten al modelo *Flash Gordon*, paradigma gráfico de prolongado alcance que convive con otro, el de las aventuras de fantasía desbocada y estructura folletinesca, siendo su mayor representante el guionista José María Canellas Casals.

Según ilustra el especialista de la Universidad de León, la narración gráfica de ciencia ficción de los años cincuenta delimita con más rigor la secuencia narrativa, haciéndose eco del imaginario audiovisual vigente y experimentando un gran impulso con la publicación de *Futuro. Revista de las Rutas del Espacio*, que recoge tres vías fundamentales para el avance de lo prospectivo: la rama humorística, los reportajes futuristas y la dimensión fantástica en la que el componente ideológico y la reflexión sobre la realidad extratextual están muy presentes. Así, y de acuerdo con una orientación diacrónica, el investigador constata la innovación del lenguaje visual que singulariza al cómic de los años sesenta, del mismo modo que estudia un conjunto de revistas que aglutinan propuestas garantes de la renovación de la historieta gráfica española: *Nueva Dimensión*, *Delta 99*, *Gaceta Junior* o *Trinca*, primeramente, y *1984* –titulada con posterioridad *Zona 84–*, *Totem*, *Rambla* o *Cimoc* más tarde. En sus comentarios sobre las estrategias, el repertorio temático y las lindes genéricas de estos espacios editoriales, se profundiza en guiones de Josep María Beà, Carlos Giménez, Víctor Mora, Esteban Maroto, Enric Sió, Adolfo Usero, Alfonso Font, Fernando Fernández y Miguelanxo Prado. En este "boom del cómic adulto" (467), que se prolonga durante la década de los setenta y los ochenta e incide en la dimensión crítica de la ciencia ficción, tiene en cuenta el lugar central de algunas obras firmadas por los argentinos Ricardo Barreiro, Juan Giménez, Carlos Trillo y Horacio Altuna.

Tras unos años noventa marcados, con alguna excepción, por el declive en la industria del cómic, Trabado pone fin a su capítulo con la plasmación de las nuevas directrices que adquiere el género. Lejos de haberse convertido en un discurso marginal en el siglo XXI, da paso a una nueva tipología de cómic de autor que va desprendiéndose de la gramática narrativa tradicional, donde el exotismo y la trama aventurera eran elementos centrales, para dar paso a matices mucho más reflexivos sobre el mundo contemporáneo. Estas historias salen a la luz en editoriales como Astiberri, Ponent Mon, Apa-Apa o Sinsentido, entre cuyos planes de actuación se estima prioritaria la recuperación de obras clásicas

de la ciencia ficción, ya sean estas de origen hispánico o extranjero. A esta situación que refleja el cambio en la percepción de la novela gráfica de reminiscencias fantacientíficas, se debe añadir, a juicio del autor, la creación de premios nacionales, el influjo del cómic digital –plataforma por medio de la que se obtienen sugerentes resultados– y la aparición del Colectivo de Autoras de Cómic. De hecho, junto con obras de Santiago García, Pep Brocal o Albert Monteys, ensalza los trabajos de Emma Ríos, Mayte Alvarado y Natacha Bustos, que comparten patrones escriturales en los que prima el territorio de lo íntimo.

En definitiva, esta *Historia de la ciencia ficción en la cultura española* es el resultado de un riguroso trabajo en equipo que, bajo la coordinación de López-Pellisa, se erige como una valiosa contribución al terreno de las formas y categorías de lo imaginario. Uno de sus aspectos más notorios es la visibilidad que se otorga a publicaciones de índole no mimética que habían pasado desapercibidas en la trayectoria de creadores adscritos al canon realista, pero que, sin embargo, habían tratado de materializar hipótesis y procedimientos especulativos. Lo mismo se puede decir del papel desempeñado por la mujer en el transcurso de la ficción anticipatoria, incidiendo en la evidente proliferación de voces femeninas en el panorama más reciente, ya sea como directoras de proyectos editoriales, como creadoras o como antólogas.

Todos y cada uno de los ensayos que integran este libro demuestran que, pese al contexto poco favorable en el que a veces se ha insertado y los valores peyorativos con los que se la ha asociado, la ciencia ficción ha tenido una continuada presencia en nuestra narrativa, teatro, poesía, cómic, cine y televisión. Son numerosos los autores que han visto en los mimbres del género un modo de vehicular sus inquietudes, de explorar y reflexionar sobre el futuro del mundo, sin olvidar el cuestionamiento implícito hacia su presente más inmediato. Y es que, como bien indica López-Pellisa en el prólogo, la potencialidad de la fuerza imaginativa de la ciencia ficción radica precisamente en eso, en su capacidad para proyectarnos (10).

ANA ABELLO VERANO
Universidad de León
aabev@unileon.es