



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS**

**“TALES FROM THE DAYS OF OLD”: CIENCIA
FICCIÓN E INTERTEXTUALIDAD EN *HYPERION*
DE DAN SIMMONS**

TESINA

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS INGLESAS)**

PRESENTA

ISABEL DEL TORO MACÍAS VALADEZ

ASESORA

DRA. NOEMÍ NOVELL MONROY



MEXICO, D.F., 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para Jorge y Covadonga

AGRADECIMIENTOS

La dedicatoria de este trabajo es para mis abuelos maternos quienes, aunque ya no están aquí para ver el final de esta etapa de mi vida, fueron parte fundamental en el proceso. De mi abuelo heredé el placer por la lectura y de mi abuela la fuerza para seguir mis sueños.

Quisiera agradecer, además, a mis padres, quienes confiaron en mí mucho antes de que yo pudiera hacerlo, por su cariño y apoyo incondicionales siempre.

A toda mi familia, mis abuelos, tíos y primos, por su apoyo y paciencia eternos.

A todos los amigos que estuvieron involucrados directa o indirectamente en la elaboración de este trabajo. Max, Adriana, Jerry, Ana, Mano, Sandra, Sarah, Ximena y muchos más. Sin su ayuda, consejo y cariño creo que nunca hubiera terminado.

A todos los maestros que me inspiraron y ayudaron. Julieta Rosenblum, Francisco Castañeda, Francisco Finamori, Claudia Lucotti, Aurora Piñeiro, Rocío Saucedo, Luis Antonio Becerra y muchos otros quienes me llevaron de la mano por el camino de las letras.

A Noemí Novell, por siempre confiar en mí y por introducirme al extraordinario mundo de la ciencia ficción. Su consejo, guía y apoyo antes y durante la elaboración de este trabajo fueron fundamentales.

Y a Gerardo por todos los dulces, charlas y consejos.

En el peregrinaje de la vida no hubiera podido desear mejor compañía.

Gracias.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I: CIENCIA FICCIÓN E INTERTEXTUALIDAD	8
<i>Ciencia ficción</i>	8
<i>Intertextualidad</i>	15
CAPÍTULO II: <i>HYPERION</i> Y <i>THE CANTERBURY TALES</i>	20
CAPÍTULO III: <i>HYPERION</i> VS. <i>HYPERION</i>	33
CONCLUSIONES: <i>HYPERION</i> Y LA CIENCIA FICCIÓN	44
BIBLIOGRAFÍA	54

*Each one of you shall help to make things slip
By telling two stories on the outward trip
To Canterbury, that's what I intend,
And, on the homeward way to journey's end
Another two, tales from the days of old.*
GEOFFREY CHAUCER, *THE CANTERBURY TALES*

*But let a portion of ethereal dew
Fall on my head, and presently unmew
My soul; that I may dare, in wayfaring,
To stammer where old Chaucer us'd to sing.*
JOHN KEATS, *ENDYMION*

Watch for the allusions. And the illusions.
DAN SIMMONS

INTRODUCCIÓN

La ciencia ficción es un género que ha atraído a muchos lectores a lo largo de los años; sin embargo, para los críticos sigue resultando un género difícil de tratar y de definir debido a que es sumamente complejo y sus características particulares se difuminan al grado en que muchas veces no podemos saber dónde terminan y dónde comienzan las barreras entre éste y otros géneros. Además, la ciencia ficción puede mezclarse con características paródicas, satíricas, trágicas e incluso con elementos de la literatura canónica, los cuales parecerían no tener relación con las fórmulas o estructuras típicas de la ciencia ficción. Sin duda, dar una definición exacta de la ciencia ficción es prácticamente imposible, pero aunque es tan

cambiante, el género sí tiene características que deben permitirle al lector identificarlo a pesar de que utilice elementos de otros géneros.¹

En el caso de la novela *Hyperion*, del autor estadounidense Dan Simmons, es interesante notar, por un lado, que la estructura utilizada es muy similar a la de *The Canterbury Tales* de Geoffrey Chaucer ya que está compuesta por varias narraciones dentro de un marco principal; y por el otro, que la temática y tono general de la novela son una clara referencia al poema *Hyperion* del poeta inglés John Keats. Como veremos, los detalles y referencias a otras obras dentro de la novela son innumerables y apelan al conocimiento previo del lector no sólo de otros textos de ciencia ficción sino también de clásicos de la literatura y de la cultura popular. Las referencias particulares a estas obras no son arbitrarias y en mi opinión le dan más significado y profundidad a la novela. Todo esto contribuye a crear una obra muy rica que es un buen ejemplo de cómo funciona la ciencia ficción y cómo utiliza, de manera tan particular, elementos de otros géneros y tradiciones para sus propósitos.

En este trabajo analizaré algunos fragmentos de *Hyperion* para mostrar cómo adopta la estructura y diversos temas de obras principalmente canónicas y las utiliza en el contexto de la ciencia ficción. En el primer capítulo hablaré de ciencia ficción e intertextualidad para

¹ Cabe aclarar que para propósitos de este trabajo me enfocaré en la ciencia ficción como un género popular, es decir, como un género que sigue necesariamente una fórmula o una serie de convenciones específicas de las cuales dependerá el texto. Según Ken Gelder: “The entire field of popular fiction is written for, marketed and consumed generically: it provides the primary logic for popular fiction’s means of production, formal and industrial identification and critical evaluation” (47). Sin embargo, no ignoro que la ciencia ficción ha sido analizada desde otros puntos de vista y que muchos consideran su comportamiento más modal que genérico, entendiendo el modo como lo explica Alastair Fowler: “Modes may amount no more than fugitive admixtures, tinges of generic color [. . .] a mode announces itself by distinct signals, even if these are abbreviated, unobtrusive, or below the threshold of modern attention.” (Mode and Subgenre 107). En tal caso, la idea de modo podría aplicarse a otros géneros o textos que utilizan características de la ciencia ficción, pero sin que ésta sea dominante. Me parece que no es el caso de *Hyperion*.

contextualizar y dejar claro a qué me refiero cuando utilizo estos conceptos y cómo los aplicaré a lo largo del trabajo; en el segundo capítulo analizaré la relación entre *The Canterbury Tales* y *Hyperion*² para mostrar cómo la novela de Simmons se apropia de la estructura de Chaucer y cómo la utiliza; en el tercer capítulo me enfocaré en la relación entre el poema de Keats y la novela de Simmons y hablaré de cómo comparten el mismo tono y una serie de elementos temáticos; por último, en las conclusiones pondré todo en el contexto de la ciencia ficción y trataré de mostrar los elementos que hacen de la novela un ejemplar de este género, además de hablar de las implicaciones que tienen en ella las múltiples referencias intertextuales. Claramente, aunque la novela depende mucho de las obras que utiliza, esto no modifica su carácter ciencia ficcional, como intentaré demostrar.

² Cabe mencionar que *Hyperion* es el primer libro de una serie de cuatro volúmenes titulada *Hyperion Cantos*. Para propósitos de este trabajo sólo me enfocaré en éste.

CAPÍTULO I: CIENCIA FICCIÓN E INTERTEXTUALIDAD

Ciencia ficción

Para empezar, hay que considerar que los mundos ciencia ficcionales no son todos futuristas ni suceden en otros planetas; lo que hay que tener en cuenta es que los eventos dentro de una obra de CF³ en general ocurren en mundos alternativos al nuestro. Darko Suvin describe el mundo ficcional de la CF como “an imaginative framework alternative to the author’s empirical environment” (8). Para Ken Gelder, “whatever scientific interests [science fiction] has must be recast imaginatively, put to use in some other alternative realm, some other than the adjacent here and now” (64). Entonces, el lector notará que hay una diferencia entre el texto y lo que nosotros consideramos normal, es decir que hay un elemento que le permite al lector separar su realidad de la del texto. Esto es lo que se entiende por extrañamiento cognoscitivo: “Cognitive estrangement is the sense that something in the fictive world is dissonant with the reader’s experienced world” (James and Mendlesohn 5). Esta separación es importante porque la interacción entre el mundo ficcional y el mundo empírico del lector es lo que permitirá el análisis crítico y objetivo de la obra, algo que le preocupa particularmente a Suvin: “Apart from its general insistence on the need for rigorous critical thinking about science fiction, Suvin’s argument stressed the importance of perspective and the interplay between the reader’s sense of the world and the different realities presented in SF works” (Seed 128). También, otra palabra clave que debemos tomar en cuenta al analizar la CF, según Ken Gelder, es la escala; la CF debe

³ A partir de este momento me referiré a la ciencia ficción con las siglas CF.

llevarse a sus límites en parte para dar una sensación de magnitud y sorpresa, y también para que el contraste con el mundo empírico sea mucho más claro (70).

Pongamos por ejemplo las películas de *Star Wars*.⁴ Al alejarnos de nuestra realidad y llevarnos “A long time ago in a galaxy far far away”, podemos deslindarnos inicialmente de nuestra realidad y adentrarnos en otra. Esto nos permitirá comparar las similitudes y las diferencias entre un mundo y otro de manera más clara. La idea de magnitud también se ve en las películas y es esa extrapolación (de países a planetas, por ejemplo) lo que nos permite analizar los problemas políticos y sociales que plantea la película de manera mucho más detallada. Esto lo veremos de manera similar en *Hyperion*. Cabe mencionar en este punto que tanto *Star Wars* como *Hyperion* pertenecen al subgénero de la CF conocido como *space opera*; el cual sucede generalmente en el espacio y suele estar enfocado, sobre todo, en la aventura.⁵ En estas narraciones los planetas funcionan como una suerte de naciones o colonias hipotéticas y las guerras o conflictos entre ellos se vuelven intergalácticos. Según David Seed la *space opera* está además relacionada con temas de conquista: “Indeed, the adventure paradigm central to space opera has been described as the ‘myth-form of exploration and colonial conquest’” (12). Esto es importante porque nos dará una idea de los temas principales que trata *Hyperion* y en qué contexto se plantean. También, más adelante retomaremos la idea de mito.

⁴ En este capítulo utilizaré ejemplos de ciencia ficción en el cine, ya que los elementos y características principales del género se mantienen en el trasvase de un medio a otro y porque me parece que son referencias con las que el lector puede estar mucho más familiarizado.

⁵ Este tipo de CF es de los menos apreciados y más criticados debido a que, en general, como está mucho más enfocado en la aventura y menos en la reflexión, se constituye en obras mucho más simples. Sin embargo, me parece muy relevante que Simmons eligiera utilizar este tipo de subgénero, pues, como veremos, *Hyperion* es todo menos simple.

Entonces, podríamos decir que el texto de CF utiliza elementos del mundo empírico y agrega otro u otros nuevos a una realidad alterna con el fin de responder a la pregunta “¿qué sucedería si...?”. Ese elemento novedoso es lo que Suvin denominó *nóvum*:

It seems that this “point of difference”, the thing or things that differentiate the world portrayed in science fiction from the world we recognize around us, is the crucial separator between SF and other forms of imaginative or fantastic literature. The critic Darko Suvin has usefully coined the term “novum”, the Latin for “new” or “new thing”, to refer to this “point of difference”. (Roberts 6)

En palabras de Suvin, “[a] novum of cognitive innovation is a totalizing phenomenon or relationship deviating from the author’s and the implied reader’s norm of reality [. . .] Its novelty is ‘totalizing’ in the sense that it entails a change in the whole universe of the tale, or at least, of crucially important aspects thereof” (64). El *nóvum* es, por lo tanto, el elemento sin el cual la narración ciencia ficcional no podría sostenerse. Obviamente, para que el *nóvum* funcione no puede ser completamente ajeno al mundo empírico; debe tener algún referente de la realidad empírica o de lo contrario no se entendería. Es importante aclarar que, al contrario de la literatura realista, la CF no pretende imitar o reflejar el mundo real; sin embargo, utiliza elementos del mundo empírico y la lógica científica para que el mundo narrado sea comprensible para el lector. Entonces, para que el *nóvum* funcione bien dentro de la obra de CF, deberá tener ciertas características. Para empezar, no puede ser sobrenatural y tiene que surgir de un cierto proceso de racionalización, como Suvin explica: “it has to be convincingly explained in concrete, even if imaginary, terms, that is, in terms of the *specific* time, place, agents, and cosmic social totality of each tale” (80). Entonces,

debe tener sentido para el lector y debe parecer posible; esto se logra en gran parte gracias al uso de un lenguaje científico o pseudocientífico.⁶

Podemos poner como ejemplo de lo anterior la película *The Matrix*. A grandes rasgos, el elemento novedoso sin el cual la película no puede funcionar, es la premisa de que el mundo en el que existen los personajes es en realidad un programa de computadora. Los seres humanos son conectados a este programa en el que viven vidas ficticias sin saber que en realidad son incubados para dar energía a un mundo postapocalíptico dominado por las máquinas. Ahora, dicha premisa es explicada de manera lógica pues se plantea que, debido al avance tecnológico, las máquinas evolucionaron al punto en que se rebelaron y tomaron el control de la humanidad. Esto podemos aceptarlo porque la lógica que sigue es científica y no sobrenatural; es decir, las máquinas no adquieren un poder mágico o inexplicable que las hace cobrar vida ni utilizan magia para controlar a los humanos, como sucedería en una novela de fantasía, sino que evolucionan de manera natural y llegan a controlar a los humanos con sus propios medios. Sin duda, sabemos que se trata de una ficción y no es algo que demos por hecho, pero el lenguaje y referencias de la película plantean un escenario científicamente posible; es decir, se basa en una lógica de causa y consecuencia. Dicha premisa tiene una base clara en el mundo empírico con la que podemos relacionarnos, pero al mismo tiempo la separación, es decir, el contraste entre realidades, permite que podamos analizar la situación desde otra perspectiva y notar mucho más claramente las implicaciones filosóficas de la película. También es importante considerar que una de las razones por las que aceptamos la premisa de *The Matrix* es que

⁶ Cabe mencionar que la idea de nóvum como elemento totalizante puede llevarnos a pensar que éste sólo puede presentarse como un elemento único, central y dominante que gobierna el texto y que rige las innovaciones más pequeñas, pero hay ocasiones en las que el nóvum no es sólo uno, sino que está conformado por una red de novae que sostienen el texto, como es el caso de *Hyperion*.

hay elementos que hemos visto varias veces en otros textos de CF y por lo tanto los creadores no tienen que explicar ciertas cosas, como el proceso por el cual las máquinas dominan a los humanos. Esto tiene que ver con el gran compendio de conceptos de la CF conocido como megatexto, el cual explicaré más adelante.

En cuanto a los temas de la CF, Adam Roberts dice que para él una de las funciones principales del *nóvum* es que representa el encuentro con lo diferente, un tema básico de la CF que está presente de una u otra forma en todos los textos del género: “Encountering the Other forces us to encounter ourselves, the way it can reveal things about ourselves which are intensely uncomfortable” (Roberts 25-27). Esto es un tema común dentro de la literatura, pero vital para la ciencia ficción, pues el análisis del otro permite a su vez un análisis de nosotros mismos. Según Luz Aurora Pimentel; “al narrar al otro, *yo* lo puedo narrar desde *su yo* sin perder por ello el mío; al leer *yo* el otro *yo*, yo que leo, me apropio de ese *yo* narrado; el yo del otro suena y resuena en mí como mi propio *yo*” (102). Esta apropiación del yo narrado le permite al lector analizarse desde otra perspectiva: la perspectiva del otro. Esto por un lado, pero muchas veces el encuentro con el otro es mucho más directo y literal, es decir el encuentro, por ejemplo, con alienígenas o androides, figuras icónicas de la ciencia ficción que, aunque inestables (porque no conservan un significado fijo en todos los textos), suelen hacernos establecer una separación (que puede ser franqueada o no) entre el ser humano y el otro precisamente para poder observar aspectos de la sociedad, la política o la naturaleza humana. A fin de cuentas, como dice Robert Scholes, la CF es una exploración de las situaciones humanas que se hacen perceptibles con las implicaciones de la ciencia (cit. en Roberts 12). En *Hyperion* esto será relevante porque encontraremos una serie de personajes con los que iremos

relacionándonos. Cada peregrino será un misterio, es decir un otro, hasta el momento en que cuente su historia, acto que lo construirá y permitirá la identificación. Como apunta Pimentel, “[r]esponder a la pregunta ¿quién? [...] es contar la historia de una vida” (100). Además también estará presente el encuentro directo con el otro en la figura de la misteriosa criatura llamada *Shrike* y el encuentro con androides y alienígenas. Por ello, al contrario de lo que se cree, la CF no sólo pretende especular sobre el futuro o sobre las implicaciones de la tecnología, sino que, como todos los textos, está íntimamente ligada al momento en que se escribe y, asimismo, nos muestra cómo el encuentro con lo ajeno es una estrategia para analizarnos a nosotros mismos. Así pues, la CF es un género que trata lo que nos hace humanos y nuestra sociedad, aquí y ahora.⁷

Por último, hablaré de la estructura y el carácter fagocitador de la ciencia ficción. Como ya dije, la CF suele utilizar elementos de otros géneros o tradiciones para sus propósitos. Las referencias a otras obras del mismo género son muy importantes para la CF pues muchas veces el lector requerirá de un conocimiento previo del género para comprender el texto en su totalidad (o en su mayoría). Esto tiene que ver con el megatexto, que es el cúmulo de elementos, artefactos y referencias dentro de la CF. Cada vez que un autor aporta algo nuevo al género, ese elemento se vuelve parte del megatexto y a partir de entonces otro autor podrá utilizarlo para sus propias narraciones de la manera en que le parezca conveniente (Novell 206). Por otro lado, es importante notar que la CF, aunque posee características que nos permiten identificarla, no tiene una estructura fija: “Su forma externa es, entonces, variable y no siempre reconocible como de CF en tanto que adopta

⁷ Estoy consciente de que los temas que he mencionado como característicos de la CF no son exclusivos de ésta pues ningún tema es exclusivo o tratado por un solo género; sin embargo, quiero hacer notar la particular obsesión con la que la CF se refiere a estos temas y sobre todo la manera en que los trata.

características de géneros diversos y las utiliza para narrar sus historias y sus ideas” (Novell 103).⁸ Es muy común, entonces, que la CF, siendo un género tan cambiante y sin rasgos estructurales propios, utilice la estructura de otros géneros para contar sus historias. Lo que es importante es que a pesar de utilizar estas estructuras se mantiene dominante: “La ciencia ficción, pues, es un género capaz de hacer uso de una multiplicidad de otros géneros o modos para vehicular sus propias ideas, temas y preocupaciones, pero no a la manera de un híbrido equilibrado sino como un tirano tiranizado que fagocita géneros, los dobla, los modifica y es a su vez modificada estructuralmente por ellos” (Novell 105). Esto, en teoría, debe permitirles a los lectores distinguir un texto ciencia ficcional de uno que sólo utiliza elementos de la CF, como trataré de demostrar más adelante. Lo que sí vale la pena mencionar en este punto es que la mayoría de las veces la CF utilizará estructuras propias de otros géneros de cultura popular como modos. Por ejemplo, la película *Blade Runner* utiliza la estructura del *hardboiled*, también conocido como *noir*, un subgénero del género criminal. Ésta es la historia de un detective cuyo objetivo es atrapar y aniquilar a un grupo de androides rebeldes; pero lo que es verdaderamente importante de la película no es el proceso de investigación sino el encuentro con el otro (los androides en este caso) y analizar y cuestionar la naturaleza humana; por ello *Blade Runner* es antes que nada un texto de CF. Otro ejemplo son las mismas *space opera* que suelen utilizar la estructura de la aventura como modo, como en el caso de *Star Wars. Hyperion*, sin embargo, utilizará

⁸ Podemos contrastar la CF con otros géneros que poseen estructuras mucho más fijas. Por ejemplo, en el western siempre habrá un héroe con ciertas características que irá a un pueblo (siempre situado en el viejo oeste norteamericano) que está pasando por algún tipo de crisis. Dicho héroe resolverá el conflicto y luego abandonará nuevamente el pueblo. Otro ejemplo puede ser el del romance, el cual está enfocado en una pareja que se enamora y tendrá que superar una serie de obstáculos para finalmente poder estar juntos. En la CF no existe un patrón similar. Los personajes, historias, objetivos y espacios varían dependiendo de la obra.

estructuras de obras canónicas que son sumamente representativas de su tradición. En esto nos enfocaremos más tarde.

Intertextualidad

Gérard Genette en su libro: *Palimpsestos: La literatura en segundo grado* discute y analiza una serie de relaciones que denomina transtextuales, definidas como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (9-10). Entre los diversos tipos de relaciones transtextuales define y describe lo que entiende por intertextualidad, “una relación de copresencia entre dos o más textos” (10), es decir, lo que entendemos por alusión a otro texto, autor o referencia cultural, en su sentido más amplio. Pero la intertextualidad va más allá de ser una simple referencia. Como dice Graham Allen, “works of literature, after all, are built from systems, codes and traditions established by previous works of literature” (1). Así, podemos decir que todas las obras son hasta cierto punto intertextuales ya que apelan de una forma u otra a obras anteriores y al enorme corpus de la literatura. Me parece que esto no solamente es relevante, sino que es esencial, pues las obras literarias sólo evolucionan a partir de otras y es así que la literatura se va modificando en el tiempo. Estas referencias en los textos nos dan a los lectores datos importantes para la lectura de una obra, pero para ello es importante que el lector pueda reconocer estas referencias, como nota Herco Steyn en su análisis de *Hyperion*:

Allusions are evidently intended to enhance the reader’s reading experience. However, allusions are also intended to make the reading experience more complex. Therefore, the allusion is supposed to be recognized by the reader, who

must be familiar enough with what is being alluded to in order to appreciate the significance of the allusion. It may consequently be deduced that the significance of allusion in itself is threefold: (1) it is supposed to be recognized or identified as an allusion by the reader; (2) the allusion is reliant on the assumption that the reader is familiar with the source of the allusion; and (3) the allusion that is correctly recognized, interpreted, and appreciated by the reader adds a new dimension to the text that is being read by making it more complex and rewarding. (Steyn 6)

Así, si el lector logra reconocer la alusión, forzosamente le dará una nueva dimensión y una profundidad mucho mayor al texto.

Siguiendo a Genette, Jesús Camarero menciona que “se podría establecer una doble distinción bastante clara entre relaciones *a*) de ‘copresencia’ ‘explícita’ —cita, referencia— o ‘implícita’ —plagio, alusión—, y *b*) de ‘derivación’ por ‘transformación’ —parodia— o por ‘imitación’ —pastiche” (34). En el caso de *Hyperion* podemos encontrar varios tipos de interacciones. Primero encontramos citas, las cuales son las más explícitas y le permiten al lector separar, sin dificultad, el texto al que se hace referencia del texto nuevo. Luego encontramos las llamadas referencias, que remiten al texto “por medio del título, nombre de un autor o de un personaje o el relato de una situación concreta” (Camarero 36). En el caso de *Hyperion* el título de la novela es un claro ejemplo de esto. También están las alusiones, que son relaciones indirectas con “un texto conocido dentro de un determinado espacio cultural” (Camarero 36) y por último, las de derivación, específicamente el pastiche. Cabe mencionar que estas clasificaciones no son fijas y que muchas veces se mezclan y se

yuxtaponen;⁹ sin embargo, nos ayudarán a identificar los distintos tipos de préstamos que hace *Hyperion* y por qué.

Podemos notar, entonces, que la intertextualidad implica una suerte de movimiento cíclico, en el que se retoman temas, estructuras y estilos una y otra vez; sin embargo, dicha repetición no debe verse como falta de originalidad; como apunta Umberto Eco, “much art has been and is repetitive. The concept of absolute originality is a contemporary one, born with Romanticism” (203). En su ensayo “Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics” Eco analiza la repetición en diferentes géneros y medios, y dice que como lectores no debemos interesarnos en buscar que una obra sea original; más bien, debemos enfocarnos en cómo la obra re-presenta y organiza los temas que ya conocemos (modificando o agregando cosas, claro está), y que es eso, precisamente, lo que produce placer en el lector o espectador (204). En el caso de la CF esto es sumamente importante, ya que, como menciona Seed, “all texts are intertexts in that they generate their meaning with reference to other texts, but the intertextual dimension to SF is particularly strong” (118). Para un lector de ciencia ficción siempre será relevante encontrar referencias intertextuales. Por ejemplo, tenemos el megatexto, gracias al cual se almacenan y recuperan los temas, personajes y objetos más característicos del género. De igual manera, la capacidad de la CF para adoptar las estructuras de otros géneros ya nos muestra, por sí sola, su alta capacidad intertextual.

Para terminar con este capítulo y como ya mencioné, las referencias intertextuales siempre son relevantes dentro de un texto y casi nunca son accidentales; sin embargo,

⁹ Dice Genette: “no se deben considerar los cinco tipos de transtextualidad como clases estancas, sin comunicación ni entrelazamientos recíprocos. Por el contrario, sus relaciones son numerosas y a menudo decisivas” (17).

Steyn menciona que en los textos con alto contenido intertextual suele haber referencias más relevantes que otras: “there are two structures present in works in which literary references and allusions are widespread: the primary structure (where the meaning of the writing is taken at face value and assumes no hidden meaning in the text), and the secondary structure (in which literary references and allusions are identified and meaning is assigned to them)” (93). Aclaro que esto no significa que las referencias en lo que Steyn entiende como estructuras primarias no tengan significado o no sean relevantes para el texto pero, en el caso de *Hyperion*, podemos notar que hay referencias que significan mucho más que otras y ayudan más a sostener al texto; por ello decidí enfocarme en dos de estas referencias: *The Canterbury Tales* (que le da a la novela su estructura) y el poema *Hyperion* (que aporta el tono y muchos de los temas principales del texto).

Cabe aclarar que estas dos referencias, a pesar de ser muy importantes, no son dominantes en el sentido de que sostengan el texto por completo. Todas las referencias en *Hyperion* se unen para crear una red de soporte; es decir, si removemos un elemento, la red se debilita pero no colapsa, y por lo tanto el texto aún puede funcionar. Para aclarar esto me referiré a la autora Julie Sanders, quien hace una distinción importante entre lo que ella entiende por adaptación y apropiación: “An adaptation signals a relationship with an informing sourcetext or original [. . .] a specific version albeit achieved in alternative temporal and generic modes, of that seminal cultural text. On the other hand, appropriation frequently affects a more decisive journey away from the informing source into a whole new cultural product and domain” (26). En este sentido, me parece que estas dos referencias están más relacionadas con el concepto de apropiación y es por ello que trataré de mostrar cómo es que Simmons utiliza estos textos (los fagocita) para propósitos de la CF

que es, a fin de cuentas, lo que domina en la novela. Ahora, después de este breve panorama, podemos proseguir al análisis de la novela y comenzaré con la relación entre *Hyperion* y *The Canterbury Tales*.

CAPÍTULO II: *HYPERION Y THE CANTERBURY TALES*

Hyperion sucede en un mundo futurista en el que la humanidad ha colonizado docenas de planetas y continúa expandiéndose por la galaxia después de haber abandonado la moribunda Tierra original. La llamada Hegemonía gobierna sobre una sociedad que forma la Red de Mundos. En el planeta Hiperión, más allá de la Red de Mundos, se encuentran las Tumbas del Tiempo, misteriosos artefactos enviados desde el futuro lejano que están a punto de abrirse y encierran un secreto relacionado con una enigmática y malvada criatura conocida como el *Shrike* (el Alcaudón, en español), o Señor del Dolor, considerado por algunos como una deidad y, por otros, como el avatar de la inminente destrucción de la humanidad.

Al mismo tiempo, la Hegemonía se prepara para pelear contra unos seres del espacio exterior conocidos como *ousters*, descendientes también de la vieja Tierra. Por razones desconocidas, los *ousters* y todos los grupos de poder del universo conocido desean tomar el control del planeta Hiperión en el momento que se abran las Tumbas de Tiempo. En este contexto, siete personas se dirigen a él en una última peregrinación al encuentro con el *Shrike*: el cónsul (cuyo nombre desconocemos y quien es el personaje sobre el cual estará enfocada la novela), el sacerdote Lenar Hoyt, el militar Fedmahn Kassad, el poeta Martin Silenus, el académico Sol Weintraub y su pequeña hija, el templario Het Masteen y la detective Brawne Lamia. Todos ellos desconocen la razón por la que viajan juntos y deciden contar las historias que los relacionan con el *Shrike* para estar mejor preparados para el encuentro final con la criatura.

Como ya mencioné, una de las particularidades de *Hyperion* es que está estructurada de manera muy similar a *The Canterbury Tales*, de Geoffrey Chaucer. Es importante aclarar que Simmons no utiliza la estructura de Chaucer para reescribir o hacer una nueva versión de *The Canterbury Tales*. Simmons toma los elementos que necesita de los *Tales*,¹⁰ como el peregrinaje o un grupo de peregrinos representativos de la sociedad, y los usa tanto para los propósitos específicos de la novela como para hacer una declaración sobre la literatura, los *Tales* mismos y la CF como género popular.¹¹ Por lo tanto, podemos decir que ésta es una estrategia de apropiación; lo cual también es parte de la estrategia de la CF de fagocitar otras estructuras. Sin embargo, a pesar de que no hay una reescritura como tal, sí podemos ver cómo esta apropiación sigue teniendo una importante carga intertextual.¹² Es por ello que este capítulo se enfocará en mostrar los elementos que Simmons utiliza de los *Tales* en *Hyperion*, específicamente la estructura, el narrador, la idea del peregrinaje, la sociedad representada en un grupo de peregrinos y la mezcla de géneros, para poder establecer las conexiones y variaciones con respecto al texto de Chaucer y analizar por qué y para qué se toman dichos elementos.

Para empezar, a Simmons le interesa que el lector observe que la relación entre su texto y el de Chaucer no es casual, y por ello es destacada en la novela, desde un principio,

¹⁰ A partir de este punto y a lo largo de este capítulo me referiré a *The Canterbury Tales* como *Tales*.

¹¹ Esto nos recuerda otro de los tipos de transtexualidad que Genette menciona: metatextualidad, que Chris Baldick define como: “Fiction about fiction; or more especially a kind of fiction that openly comments on its own fictional status. [...] The term is normally used for works that involve a significant degree of self-consciousness about themselves as fictions, in ways that go beyond occasional apologetic addresses to the reader” (133). *Hyperion* se vuelve metatextual al hacer un análisis de la literatura y los relatos mismos.

¹² Cabe mencionar que no todas las referencias en *Hyperion* son de este tipo ni tienen la misma fuerza o importancia. Simmons utiliza citas, referencias, paralelismos, etcétera, lo cual nos hace notar que las referencias en *Hyperion* funcionan de muchas maneras y en muchos niveles, como iremos viendo, haciéndola aún más compleja.

a través de elementos formales, como la cita directa de los *Tales* justo antes del comienzo de la primera historia:

He seyde, ‘Syn I shal bigynne the game,
What, welcome be the cut, a Goddes name!
Now lat us ryde, and herkneth what I seye.’
And with that word we ryden forth oure weye;
And he bigan with right a myrie cheere
His tale anon, and seyde as ye may here. (Simmons 25)

Esta cita, que en los *Tales* se encuentra al final del prólogo general (Chaucer 172), es una referencia explícita (siguiendo a Camarero) que relaciona ambos textos de manera íntima y hará que el lector mantenga este vínculo presente a lo largo de su lectura, por lo que más adelante no habrá necesidad de citar y sólo veremos referencias implícitas que nos remitirán inmediatamente a los *Tales*, como los títulos de cada historia (“The Priest’s Tale”, “The Poet’s Tale”, “The Detective’s Tale”, etcétera.).

Más adelante, podemos ver cómo empieza a haber paralelismos entre un texto y otro. Simmons utiliza estrategias tanto de copresencia (alusiones) como de derivación (imitación) para hacer estos paralelismos evidentes y crear un contraste. Para empezar, tanto en *Hyperion* como en los *Tales* hay un marco principal, que es el del peregrinaje, el cual, en la novela, se lleva a cabo en el contexto de una guerra intergaláctica y del momento en que se abrirán las Tumbas del Tiempo. Este marco principal es narrado por una voz heterodiegética desde la focalización del cónsul. El prólogo de la novela comienza con el cónsul enterándose de que es uno de los elegidos para hacer el peregrinaje a Hiperión pero,

al mismo tiempo, le informan que entre el resto de los peregrinos hay un espía que trabaja para los *ousters*. Como lectores de esta narración principal sólo podremos observar lo que el cónsul ve, escucha y piensa, limitando así la información a la que tenemos acceso; incluso el mismo cónsul será un personaje misterioso a lo largo de la obra pues desconocemos su nombre, su historia y la razón por la que se une a dicho peregrinaje, al menos hasta el final del texto. En este sentido podemos decir que la narración principal funciona de manera similar a una novela de detectives, en la que tenemos una suerte de figura detectivesca, representada por el cónsul, un misterio y una serie de historias que aportan la información necesaria para revelar la verdad de manera paulatina; esto es relevante porque desde el principio se pone en evidencia la capacidad del género para adaptar otras estructuras. En esta primera parte es cuando conocemos a los peregrinos, y en el principio se nos da un poco de información sobre quiénes son, al igual que en los *Tales*. Es entonces cuando el cónsul comienza a especular sobre las razones por las que están ahí. De nuevo, la información está completamente limitada a la que el cónsul posee. Esto otra vez nos recuerda los *Tales*, en los que el narrador es también un personaje, lo cual lo sitúa entre el espectador y el autor, y dicho elemento de inmediato nos hace cuestionar su veracidad y objetividad, al igual que la del cónsul.

Por otro lado, en *Hyperion*, lo mismo que en los *Tales*, la idea del peregrinaje es la que le dará sentido y unidad a toda la novela. Esta imagen se ha utilizado varias veces a lo largo de la historia literaria¹³ y puede significar diversas ideas: crecimiento personal, una

¹³ Julie Sanders, en su trabajo sobre adaptación y apropiación, hace referencia a la novela *Last Orders* de Graham Swift, y menciona que está igualmente basada en los *Canterbury Tales*. Sobre esto Sanders comenta: “Interestingly Chaucer’s own structure of a group of storytellers from diverse origins [. . .] gathered together in a place and for a purpose has numerous literary counterparts, across the centuries and across cultures, from Boccaccio’s fifteenth-century Florentine

representación de la vida, el proceso del alma, etcétera. Es posible que para Chaucer el peregrinaje permitiera unir una variedad de personajes de distintos estratos sociales; y, si bien esta idea es primordial a lo largo de la lectura, el viaje y la llegada a Canterbury no son tan relevantes como las historias mismas y los personajes que las narran. En los *Tales* el peregrinaje pasa a segundo plano cuando comienzan las historias y ayuda como pretexto y contexto; es decir, permite establecer la situación, un tono y el plan que los peregrinos pretenden seguir.¹⁴

En contraste, en *Hyperion* el viaje es tan importante como el destino, y esta idea es constantemente reforzada por la imagen del *Shrike*. En cada historia la presencia del *Shrike* nos recuerda y nos mantiene a la expectativa del encuentro final con dicha criatura y la llegada a las Tumbas del Tiempo. También es importante mencionar el objetivo del viaje. El *Shrike* concede deseos a quienes viajan hasta su guarida; sin embargo, sólo concede el deseo de uno de los peregrinos y el resto de ellos muere a manos de la criatura, lo que nos mantiene en constante suspenso. A través de sus historias vemos qué es lo que los peregrinos más desean, cómo han vivido y cómo han sufrido, conectando la imagen del peregrinaje con la del trayecto de la vida, como apunta Christopher Palmer en su ensayo sobre *Hyperion*: “...the human characters move slowly in a heavy allegory of the movement of human life towards death, towards the Shrike and The Time Tombs” (81).

tale-tellers in the *Decameron* brought together in a country house by an outbreak of plague, to Rona Dasgupta's global community stranded in an airport terminal by bad weather in his novel *Tokyo Canceled*” (36). En el mismo trabajo Sanders también menciona la novela de Faulkner *As I Lay Dying* y *A Canterbury Tale* de Powel y Pressburger, como textos pertenecientes a esta tradición.

¹⁴ Aclaro que no pretendo decir que el peregrinaje en los *Tales* no es importante o simbólico, o que no representa más que un pretexto. Esto porque en el contexto medieval en el que se inscribe sería riesgoso decir que no hay una implicación religiosa o simbólica del peregrinaje y también porque, dado que la obra está incompleta, no sabemos si Chaucer hubiera retomado esta idea y le hubiera dado más importancia. A lo que me refiero es que en los *Tales* el enfoque principal está en las historias y no en analizar el peregrinaje como tal o sus implicaciones simbólicas, aunque es algo que esté presente en la lectura.

Como podemos ver, la idea del peregrinaje va más allá de ser una excusa para juntar a un grupo de personas. Adam Roberts, en su introducción a la novela, sugiere: “*Hyperion* is a novel of genuinely impressive imaginative invention, but it is at the same time a novel about extremes of suffering” (viii). Roberts sugiere que igual que el *Shrike* o *Hyperion* mismo, el sufrimiento no tiene una explicación racional, pero de una u otra forma es parte de lo que nos define como seres humanos y nos marca, como el *Shrike* marca la vida de los peregrinos. Sin duda, el peregrinaje en *Hyperion* simboliza la vida, en la que el sufrimiento, representado por el *Shrike*, juega un papel primordial. Por lo tanto, el viaje y el sufrimiento serán el centro de la novela y permitirán que el resto de las historias se desarrolle; en contraste con los *Tales*, en los que dejamos de pensar en el viaje para enfocarnos en las historias.

Por otro lado, el marco principal de *Hyperion*, es decir, el peregrinaje, acoge las distintas historias de los peregrinos, que a su vez aportan información al relato principal. Cada capítulo de la novela contiene un poco de la historia del marco principal, que igualmente funciona como una suerte de prólogo para los diferentes relatos. Cada historia tiene su propio narrador, aunque éste no necesariamente coincide con el peregrino que protagoniza el capítulo. La primera historia, “The Priest’s Tale”, es una narración cronológica en forma de diario y en primera persona. Dicho diario no pertenece al peregrino que lo lee sino a otro sacerdote; sin embargo, el peregrino narra cómo conoció a este sacerdote y cómo encontró su diario: “‘I’m sorry,’ said Father Hoyt. ‘But if I’m to tell my... my tale, I have to tell someone else’s story as well. These journals belong to the man who was the reason for my coming to Hyperion... and why I am returning today’” (Simmons 24). Al final de la historia del sacerdote nos enteramos, gracias a las

investigaciones del cónsul, de que el religioso ocultaba información adicional que no formó parte de la historia que narró, haciéndonos cuestionar la veracidad y profundizar en la objetividad de dichas historias. A fin de cuentas, los peregrinos pueden o no estar mintiendo: “‘But what’s to keep us from lying?’ asked Brawne Lamia. ‘Nothing.’ Martin Silenus grinned. ‘That’s the beauty of it’” (Simmons 22). En contraste, más adelante, en el “Scholar’s Tale”, encontramos una narración muy distinta. Esta historia es narrada en tercera persona, lo cual podría provocar la confusión de este narrador con el narrador del marco principal (el del peregrinaje), pero, al contrario del narrador del marco principal, el narrador del “Scholar’s Tale” resulta ser omnisciente, pues tiene acceso a información que no poseen el académico ni el cónsul. De igual manera, encontramos narraciones relacionadas con distintos géneros a lo largo de la novela, como la narración militar de “The Soldier’s Tale”, la narrativa *hardboiled* de “The Detective’s Tale” o la narración detectivesca que posee el marco principal, como mencioné antes.

En los *Tales*, destaca que cada peregrino narra una historia de manera distinta y muchas veces relacionada con su personalidad. Por ejemplo, el caballero opta por narrar un romance muy tradicional que pretende ser filosófico pero inmediatamente después notamos un contraste con la historia del molinero, quien cuenta un *fabliaux*, el cual contiene a su vez una historia de amor mucho más vulgar, ligera y cómica que la que narra el caballero. En los *Tales*, Chaucer experimenta con varios géneros que incluyen: *fabliaux*, prosa discursiva, romances, leyendas de santos, fábulas, tragedia, etcétera. Algunos de ellos son ejemplos típicos, como el caso del caballero; en otros Chaucer desafiará las convenciones de los géneros y en otros los mezclará al grado en que las narrativas no podrán colocarse dentro de un solo género. La estructura de cada relato dependerá muchas veces de quién la narre,

creando así una lógica interna propia. Podemos ver entonces cómo Simmons, igual que Chaucer, experimenta con relatos, narradores y géneros. Muchas veces no será claro si debemos enfocarnos en el relato, el narrador, los contrastes entre narradores e historias o las implicaciones morales de cada relato, pero finalmente esta ambigüedad permite que el lector pueda llegar a sus propias conclusiones y hacer su propio análisis.

Es precisamente esa característica la que demuestra el carácter experimental de *Hyperion* y es uno de los elementos principales que unen ambos textos. El constante cambio de narradores y el uso de distintas estrategias hacen que la interpretación se desestabilice y que el lector cuestione los mecanismos que se utilizan. En este sentido *Hyperion* y los *Tales* son más que historias; son historias que hablan sobre historias, es decir, son metatextuales, como Roberts nota sobre *Hyperion*: “It is a book about storytelling itself: a masterclass in both plotting and narrative tension” (xii). Esto podemos verlo, por ejemplo, en el relato del poeta en donde hay una reflexión sobre el consumo de la literatura y la importancia que se la da hoy en día:

Tyrena did not laugh again but her smile slashed upward in a twist of green lips. “Martin, Martin, Martin,” she said, “the population of literate people has been declining steadily since Gutenberg’s day. By the twentieth century, less than two percent of the people in the so-called industrialized democracies read even one book a year. And that was before the smart machines, dataspheres, and user-friendly environments. By the Hegira, ninety-eight percent of the Hegemony’s population had no reason to read anything. So they didn’t bother learning how to. It’s worse today. There are more than a hundred billion human beings in the

Worldweb and less than one percent of them bothers to hardfax any printed material, much less read a book”. (Simmons 201)

De la misma forma, podemos decir que *Hyperion* es también una historia sobre intertextualidad pues reflexiona sobre la importancia de las referencias, cómo éstas modifican las historias y por extensión a nosotros como lectores.

Ahora bien, como ya dije, en *Hyperion* la idea del peregrinaje como metáfora de la vida está mucho más desarrollada que en los *Tales*; sin embargo, la estrategia de usar el peregrinaje para unir a personas de diversas clases se mantiene. Los peregrinos en *Hyperion*, al igual que en los *Tales*, son representativos de la sociedad moderna: un político, un académico y padre de familia, una detective, un poeta, un militar y dos religiosos que contrastan, uno cristiano y otro pagano. Cada uno de ellos tiene una personalidad característica que parece estar relacionada con su oficio, o más bien, los lugares comunes asociados con éste: el militar es agresivo e impulsivo, el poeta es un bebedor depresivo, el cónsul es un político sagaz y calculador, etcétera. Éstos son los estereotipos clásicos que solemos encontrar en la ficción popular y que, en este caso, son utilizados para crear un retrato de la sociedad moderna y a los cuales se les agrega una serie de características para hacerlos mucho más complejos. Esto es algo que John G. Cawelti considera fundamental en las obras populares: “The power to employ stereotypical characters and situations in such a way as to breathe new life and interest into them is particularly crucial to formulaic art of high quality...” (11).

A Chaucer, en cambio, crear un retrato de la sociedad le permitió discutir una serie de temas de índole social al igual que asuntos de nación, como dice Nevill Coghill en su

introducción a los *Tales*: “It is the concise portrait of an entire nation, high and low, old and young, male and female, lay and clerical, learned and ignorant, rogue and righteous, land and sea, town and country.” (xvii). Chaucer crea este retrato utilizando personajes estereotípicos de la sociedad medieval inglesa, quienes son verdaderos modelos en sus oficios pero que a la vez tienen características que los hacen diferentes y únicos. Chaucer también inserta una serie de cosas que suelen relacionarse con Inglaterra, como el peregrinaje a Canterbury, el lugar de origen de los peregrinos, el tipo de historias narradas o el idioma mismo.¹⁵ Con estas imágenes Chaucer intenta crear una idea de identidad inglesa.¹⁶

En *Hyperion*, sin embargo, el asunto de la identidad está en las referencias mismas. Al referirse a Chaucer, Keats, Shakespeare, etcétera, Simmons apela a una historia de la literatura y una historia del idioma que comparten Inglaterra y Estados Unidos haciendo surgir una serie de temas importantes, como veremos más adelante. Por lo tanto, la

¹⁵ Wendy Scase en su ensayo “Re-inventing the Vernacular: Middle English Language and its Literature” comenta que Chaucer y algunos otros escritores de esa época buscaban mejorar el lenguaje “[to] overcome the problems of linguistic diversity and poverty” (18), que se debían a que el idioma estaba en un momento importante de configuración en parte gracias a la influencia del latín y del francés. Esto es importante porque nos remite a la historia de un lenguaje “[that] rose from humble medieval origins to positions of imperial power and global reach” (23). El idioma es parte importante de lo que define una nación y una cultura, y es además uno de los muchos temas que aborda *Hyperion*.

¹⁶ Steve Ellis, en su libro, *Chaucer at Large*, analiza el impacto que ha tenido la figura de Chaucer en distintas épocas y en diferentes ámbitos. Destaca, sobre todo, la conexión que suele hacerse entre Chaucer y la nacionalidad inglesa. Sobre todo los *Tales* son analizados como el comienzo de la identidad inglesa y los valores que dicha identidad representa (si bien éstos cambian y son interpretados de distintas maneras según la época). En este sentido es muy relevante que Simmons haga referencia a Chaucer y lo use como base para su texto y no a autores que podrían considerarse más icónicos, como Shakespeare. Usar a Chaucer es remitirse al comienzo de la literatura inglesa, y si bien Simmons es estadounidense, todos los países de habla inglesa pueden rastrear a Chaucer como parte de su tradición literaria. Los *Tales* son por sí mismos un prólogo general de la literatura contemporánea en inglés.

referencia a Chaucer permite un análisis más profundo de la sociedad moderna en *Hyperion* tal como la describe Palmer:

Humanity is imagined to be able to do anything, though humans have no agency, and when individual characters are set before us, it is their lack of agency that is most poignant. Humans have the option of pleasure and exertion—self-expression, a range of activities, adventures, and excitements—but not of political choice. They are vessels of experience, like travelers with no home to return to [. . .] They don't choose or work; they experience, enjoy, suffer. (75-6)

Como vemos, la sociedad de *Hyperion* es una que está evolutivamente estancada, es decir que no ha evolucionado ni moral, ni física, ni psicológicamente desde la muerte de la Tierra. Tienen tecnología y capacidades inimaginables; sin embargo, impacta la poca voluntad y el poco control que tienen sobre sus vidas. Por ejemplo, el académico, Sol Weintraub, igual que el Abraham bíblico que no puede evadir la voluntad de Dios, es incapaz de salvar a su hija a pesar de que tiene toda la tecnología médica a su disposición:

Sol's opinion had been and continued to be that medicine hadn't really changed much since the days of leeches and poultices; nowadays they whirred one in centrifuges, realigned the body's magnetic field, bombarded the victim with sonic waves, tapped into cells to interrogate the RNA, and then admitted their ignorance without coming out and saying so. The only thing that changed was that bills were bigger. (Simmons 263)

Otro ejemplo de la decadencia y poca voluntad de los personajes es la historia del cónsul al final de la novela. En esta historia tan similar a la de *Romeo y Julieta*, el cónsul

narra la historia de sus abuelos. Él, Merin, es un trabajador en una estación espacial a cargo de la Hegemonía, y ella, Siri, es una humilde habitante de una pequeña isla que la Hegemonía pretende conquistar. Cuando él viaja a verla, la velocidad de la luz lo mantiene suspendido en el tiempo, lo que hace que se mantenga mucho más joven que Siri y por ello sólo se ven algunas veces. La historia termina trágicamente con la muerte de Siri. La pequeña isla se rebela ante los abusos de la Hegemonía, aunque finalmente los nativos son dominados y la isla se convierte en un lugar para vacacionar. Esto nos habla de una sociedad que está en decadencia, que muere lentamente a pesar de sus logros e igual que los Titanes de la mitología griega caerán incapaces de poder hacer algo en contra del dolor o el tiempo, representados por el *Shrike* y las Tumbas.

Para terminar este capítulo, hemos visto cómo Simmons utiliza los *Tales* para llamar la atención hacia una serie de temas importantes como la idea de cultura y nación, el viaje de la vida a través del sufrimiento, los narradores y la objetividad de una narración, la importancia de las historias y la literatura, los personajes que construyen historias y viceversa, entre muchos otros asuntos. Además, estas conexiones entre textos nos muestran la dimensión intertextual de *Hyperion*, la cual es muy clara y es constantemente destacada para que el lector pueda identificar las referencias, explícitas o no, y los temas con relativa facilidad. También es importante notar cómo Simmons relaciona su novela con la obra de Chaucer, pero al mismo tiempo se separa de ella, lo cual nos indica, nuevamente, que no hay una intención de reescribir, sino de aludir y apropiarse para contrastar. Muestra de ello es que el tono de los *Tales* y el de *Hyperion* son muy distintos. Simmons usa la estructura de los *Tales* para darle forma a su novela, pero no se puede comparar el tono con frecuencia cómico e irónico de Chaucer con el tono trágico y filosófico de Simmons. Esto se debe a

que dicho tono y varias ideas importantes dentro de la novela hacen referencia a otra obra fundamental, *Hyperion* de John Keats, lo que nos lleva al siguiente capítulo de esta tesina.

CAPÍTULO III: *HYPERION* vs. *HYPERION*

Para empezar este capítulo quisiera regresar a los temas de la CF. Como ya dije, el género se enfoca (entre otras cosas) en la naturaleza humana y en el individuo en relación con la sociedad y/o el otro. En cierto modo, la ciencia ficción intenta dar respuesta a las grandes interrogantes de la vida: ¿quiénes somos?, ¿por qué somos? y ¿esto qué implica? Esta necesidad de explicar y explicarnos es algo común en la literatura; sin embargo, parece ser recurrente y fundamental en los textos de CF. Esto lo nota Herco Steyn, quien considera la CF una forma contemporánea de mito. Según Steyn (20), la primera función de los mitos es explicar el origen de los eventos que suceden en el mundo físico, pero agrega, con base en Baldick, una segunda función: “[to] express collective attitudes to fundamental matters of life, death, divinity, and existence...” (cit. en Steyn 20). Esta última declaración sobre las funciones del mito también se relaciona íntimamente con la ciencia ficción, pues, como ya dije, una de las preocupaciones fundamentales de este género es expresar inquietudes sobre la vida, la muerte, la existencia e incluso la divinidad.

Hoy en día sigue habiendo una necesidad de explicar y fundamentar las acciones humanas, los sentimientos, las motivaciones, etcétera; necesidad que ahora comunicamos a través de diversas expresiones artísticas como el cine y, claro está, la literatura. En este sentido es que Steyn plantea su hipótesis. Según él, si bien ha habido modificaciones en lo que entendemos por mito, se siguen manteniendo la intención y la estructura generales; y, al mismo tiempo, podríamos analizar los cambios en la estructura de ciertos géneros literarios (como la CF) para notar las modificaciones en las creencias y percepciones de los seres humanos en distintos periodos de la historia. Esto es lo que le permite a Steyn

rastrear, comparar y analizar tres textos: la *Titanomaquia*, *Hyperion* de John Keats y *Hyperion* de Dan Simmons, para demostrar que la ciencia ficción es una forma contemporánea de mito. Aclaro que esto no es algo que pretenda analizar a fondo en este trabajo; sin embargo, estoy de acuerdo con Steyn en que estas tres obras están claramente conectadas y que, de manera similar a los mitos antiguos, tratan temas relacionados con la naturaleza humana y la sociedad. Esta vinculación le da a *Hyperion*, de Simmons, un tono y una intención particulares.

Para comenzar, cabe mencionar que la *Titanomaquia* es el nombre que se le da a la batalla (o serie de batallas) entre los dioses olímpicos y los doce titanes en la tradición griega. Esta historia, narrada por Hesiodo en la *Teogonía*, representa la batalla de un nuevo orden contra otro viejo. Los nuevos dioses, al derrotar a los titanes, destruyen los últimos vestigios del régimen anterior, consagrándose como dioses. Mientras que Zeus, líder de los olímpicos, acepta, busca y representa el cambio, los Titanes se resisten a él, lo que finalmente los llevará a perder la batalla. Esta idea de decadencia y renovación atrajo a los románticos del siglo XIX, en cuyas obras no es raro encontrar referencias a los mitos antiguos. Ellos utilizaban estos mitos para explorar las emociones humanas, las experiencias personales o la imaginación, como es el caso del *Hyperion* de John Keats (Steyn 47). Steyn afirma que Keats estaba particularmente interesado en la mitología griega y que incluso esperaba escribir un gran poema épico, al estilo de Homero: “For Keats, the epic poem was the form in which he sought to immortalise himself amongst the great English poets” (49). Esto se ve claramente en el poema, que no sólo alude a la tradición griega, sino que pretende imitar el estilo de autores como Milton. Esto nos indica que Keats, al igual que Simmons, estaba interesado en pertenecer y homenajear una tradición

literaria. Me parece entonces que no es casualidad que Simmons decida utilizar un poema altamente intertextual para establecer el tono y varios de los temas de una novela tan preocupada por la intertextualidad.¹⁷

Es así que Keats (y más adelante Simmons) retoma la idea de la decadencia de un viejo orden del mito original y lo convierte en el centro de su poema. “Keats has seen the struggle of the Greek gods as the eternal conflict between rule by age and priority and rule by youth and energy of spirit; between the accustomed habitual, and the new, untried” (Steyn 51). El poema comienza con una escena después de la batalla en donde Saturno, líder de los Titanes caídos, se pregunta cómo es que fueron derrotados; todos buscan respuestas, razones, y consideran volver a levantarse en armas. Uno de ellos concluye que su caída no fue por causa suya sino del destino ya que fueron derrotados por seres superiores, más jóvenes y más fuertes. Esto muestra cómo el poema en general alude al carácter cíclico de la vida. Hiperión mismo, titán encargado de la observación, parece decirnos que las desgracias que él y los titanes sufren son desgracias que ya ha vivido anteriormente o que estaban destinadas:

O dreams of day and night!

O monstrous forms! O effigies of pain!

O spectres busy in a cold, cold gloom!

O lank-ear'd Phantoms of black-weeded pools!

¹⁷ Cabe mencionar que Simmons está interesado, sobre todo, en la tradición literaria inglesa, y en su novela no parece haber una intención de profundizar en el mito clásico; sin embargo, dado que en la literatura inglesa, y en Keats particularmente, hay una serie de referencias importantes a la literatura clásica, Simmons no pudo dejarlo del todo de lado. Además de la obvia conexión entre el poema de Keats y la *Titanomaquia*, hay elementos en la novela que nos hacen pensar en la tradición clásica. Por ejemplo, cuando el poeta decide modificar su cuerpo para asemejarse a un sátiro (después de todo su nombre es Sileno), o el hecho de que el planeta donde todo sucede, el planeta que en ciertos momentos parece mostrar voluntad, dominio y conocimiento, tenga el nombre del titán de la observación.

Why do I know ye? why have I seen ye? why
Is my eternal essence thus distraught
To see and to behold these horrors new? (I. 227-233)

El tono entonces es melancólico, nostálgico y de queja, tono que Keats resalta con una serie de imágenes: “sadness” (I.1), “quiet as a stone” (I.4), “cloud on cloud” (I.7), “deadened” (I.11) “fallen divinity” (I.12). Este mismo tono es una de los elementos que conectan el poema con la novela. Igual que Keats, Simmons utiliza un tono melancólico y nostálgico, pues nos coloca en un contexto casi apocalíptico en el que la humanidad se aferra en un último intento por sobrevivir y sobre todo por descifrar el porqué de su caída. También, la constante presencia del *Shrike* es un recordatorio lúgubre de la muerte que le espera al menos a cinco de los peregrinos al momento del encuentro final con la criatura.

Por otro lado, la manera en que Simmons transmite el tono nostálgico es similar al de Keats, en especial en sus descripciones:

The sun had been resting on the horizon line of clouds for a long moment. Now it dipped below, seemingly igniting the depths of the storm cloud from beneath and casting a panoply of color along the entire western edge of the world. Snow cornices and glacial ice still glowed along the western side of the peaks, which rose a kilometer or more above the rising tramcar. A few brighter stars appeared in the deepening dome of sky. (Simmons 326)

El tono es muy similar y al leer las descripciones uno no puede evitar pensar en el poema precisamente por la nostalgia de un mundo que está a punto de ser destruido y la melancolía que eso implica. Entonces, volviendo a las definiciones que di al principio, podríamos

considerar esta estrategia, con base en Camarero, una referencia de derivación por imitación, o pastiche, ya que Simmons imita el tono y el estilo del poema de Keats conectando ambas obras; conexión que es reforzada por el título de la novela.

Por otro lado, estas imágenes también conectan ambos textos de manera temática pues, de forma similar al poema, nos remiten constantemente a la belleza de un mundo que está a punto de ser destruido, además de que la raza humana en la novela, igual que los titanes, parece estar al borde de la derrota; aun así, los peregrinos, al contrario que los Titanes en el poema, se resisten al cambio e intentan salvarse a cualquier costo, incluso si eso implica enfrentar al *Shrike*. Nuevamente nos dice Steyn: “Both Keats and Simmons grasp the fundamental imperative of evolution, namely that it is a relentless quest for improvement and thus it never stops [. . .] That signifies that humankind will always evolve further, and perhaps more profoundly, that perfection is ultimately unattainable” (126). A fin de cuentas, una humanidad que no puede seguir evolucionando está destinada a extinguirse, pero, como mencioné antes, no se trata de una evolución tecnológica, económica o política, sino del tipo moral y social.

Entonces, Simmons retoma de Keats la idea de decadencia y cambio. Parece que al autor, como al poeta romántico, le interesa transmitir una idea de orden y armonía en el universo, donde lo viejo debe abrir paso a lo nuevo para así conservar un balance: “Keats also believes that there is an inherent order in the universe, a cosmic harmony” (Steyn 65). Esta idea cósmica, que parece inamovible e incuestionable, se relaciona con el concepto de *negative capability*, que Keats mismo describe: “I mean Negative Capability, that is when man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact & reason” (Keats 7604). Este concepto es fundamental en la poesía de Keats. Para

él era importante poder aceptar lo bueno y lo malo sin cuestionarlo, es decir, vivir en la incertidumbre y aceptar que hay cosas que sencillamente no tienen explicación. Esto se refleja en el final de *Hyperion* cuando la diosa Mnemosine encuentra al dios Apolo sumido en una gran melancolía. Apolo parece no encontrar la razón de su tristeza y le hace a la diosa una serie de preguntas:

“I have heard the cloudy thunder: Where is power?

“Whose hand, whose essence, what divinity

“Makes this alarum in the elements,

“While I here idle listen on the shores

“In fearless yet in aching ignorance?

“O tell me, lonely Goddess, by thy harp,

“That waileth every morn and eventide,

“Tell me why thus I rave, about these groves!

“Mute thou remainest—Mute! yet I can read

“A wondrous lesson in thy silent face:

“Knowledge enormous makes a God of me.”

(III.103-113)

La diosa nunca responde, y poco después termina el poema. Keats nunca lo completó.¹⁸ Sin embargo, la falta de un final y la falta de una respuesta nos refieren a la idea de *negative capability*. Tanto Apolo como el lector están obligados a aceptar que nunca recibirán respuestas a sus preguntas. Incluso Apolo va más allá y asegura que el conocimiento es lo

¹⁸ En la tradición clásica no parece haber ningún mito o historia que relate el encuentro de Mnemosine con Apolo, lo que nos lleva a pensar que es invención de Keats. Esto es importante porque el relato resulta del todo incompleto; no hay manera de que el lector sepa lo que sucede después.

que hace inmortales a los dioses; sin embargo, parece que es algo que lo atormenta y destruye.¹⁹ Como humanos, nosotros tampoco podemos esperar encontrar las respuestas a todo lo que nos planteamos y, como sugiere Keats, la única verdadera solución es la incertidumbre. Esto podríamos relacionarlo con los *Tales*, los cuales también quedaron incompletos. Si consideramos el peregrinaje como una metáfora de la vida, podríamos pensar que el final es tan incierto como la hora de nuestra muerte.

Esta misma idea también tiene una gran influencia en la novela de Simmons, y es otro de los temas que los conecta. El mayor ejemplo de ello es el final de la obra o, más bien, la falta de un final. Cuando los peregrinos están a punto de llegar a las tumbas, la narración se corta y no presenciamos el encuentro con el *Shrike*; encuentro que, como ya mencioné, es fundamental para la historia y, sin embargo, nunca sucede (al menos no en esta novela, pues la serie continúa con *The Fall of Hyperion*).²⁰ Uno podría pensar que esto se debe a que la novela tiene varias secuelas y cortar así la narración es una estrategia para que el lector siga leyendo; sin embargo, a mí me parece que sí se puede considerar la novela como un producto individual. Roberts dice: “*Hyperion*, by itself, without its sequels, understands something about pain. It understands that pain is a mystery. That is to say, whilst we can talk about pain meaningfully on a banal psychological level, on an existential, ethical or ontological level the experience is quite nonsensical. Pain makes no *larger sense*” (Introduction ix). De igual manera, al llegar al final, la novela nos deja en la incertidumbre y, como lectores, no nos queda más que aceptar las cosas como son, sin

¹⁹ Aquí vale la pena considerar que Apolo busca la ayuda de la diosa de la memoria y ella nunca le responde. Él conoce, pero no recuerda ni comprende. Esto puede también relacionarse con los peregrinos, quienes al narrar sus historias buscan respuestas a sus interrogantes. Conocen los hechos pero no parecen comprenderlos, cuestión que también se relaciona con la idea de *negative capability*.

²⁰ *The Fall of Hyperion* también hace referencia a otro poema de Keats, el cual también se relacionará con el contenido y desarrollo de este segundo tomo.

explicaciones. También es interesante que la novela aluda a dos textos que tampoco fueron terminados. Ni Keats ni Chaucer terminaron sus obras y sin embargo esto no reduce su valor ni las hace menos complejas. Aunque también hay que considerar que el hecho de que Simmons sí termine su relato en tomos posteriores también lo separa de estos dos autores. Simmons, de manera deliberada, nos engaña y nos mantiene en la incertidumbre todo el relato sólo para privarnos del clímax; sin embargo, al continuar su relato en otros tomos nos saca de esa incertidumbre y les da cierre a nuestras interrogantes.

Por otro lado, además de las imágenes, el tono y la temática, en *Hyperion* de Simmons hay una serie de elementos formales que nos remiten tanto al poema como a John Keats. Para empezar, como ya mencioné, el título ya crea una conexión que no puede ignorarse y debe tomarse en cuenta a lo largo de toda la lectura. También, en la novela hay muchas citas de poemas de Keats, particularmente de *Hyperion*, todas ellas proporcionadas por Martin Silenus, el poeta. Igual que con la cita del prólogo a los *Tales*, estas referencias nos recuerdan constantemente la relación con el poema y su temática. Incluso en cierto punto de la novela, Silenus mismo hace la conexión (vía alusión) entre su poema y el de Keats:

I retitled my poem *The Hyperion Cantos*. It was not about the planet but about the passing of the self-styled Titans called humans. It was about the unthinking hubris of a race which dared to murder its homeworld through sheer carelessness and then carried that dangerous arrogance to the stars, only to meet the wrath of a god which humanity had helped to sire. (Simmons 224)

Que sea el poeta quien se refiera a Keats y a su obra no es casualidad. La relación que se establece entre Keats y el poeta es clara; ambos escriben un poema épico llamado *Hyperion* y ambos esperan consagrarse como escritores y formar parte de la tradición literaria. Es por ello que durante el relato de Martin Silenus no podemos dejar de pensar en la relación con Keats, sobre todo por las citas, las imágenes, el lenguaje, el estilo y las referencias constantes al poeta romántico:

Several years earlier, near the end of a long discussion about the essence of poetry, King Billy had asked me who was the purest poet who had ever lived. “The purest?” I had said. “Don’t you mean the greatest?” “No, no,” said Billy, “that’s absurd t-t-to argue over who is the greatest. I’m curious about your opinion of the p-p-purest... the closest to the essence you describe”. I had thought about it a few days and then brought my answer to King Billy as we watched the setting suns from the top of the bluff near the palace. Red and blue shadows stretched across the amber lawn toward us. “Keats,” I said. “John Keats,” whispered Sad King Billy. “Ahh”. (Simmons 213-14)

Podríamos pensar que en esta historia Simmons también se apropia de un personaje e intenta representar a John Keats en la figura del poeta; sin embargo, esta conexión es un poco engañosa porque, después del relato del poeta, en el relato de la detective, Simmons introduce el personaje de John Keats. Éste aparece de manera literal en el relato o, más bien, un híbrido de Keats, una suerte de androide descrito de la siguiente manera en la novela:

Usually AIs do business with humans and human machines via the datasphere. They can manufacture an interactive holo if they need to. I remembered during the Maui-Covenant incorporation, the TechnoCore ambassadors at the treaty signing looked suspiciously like the old holo star Tyrone Bathwaite. Cybrids are a whole different matter. Tailored from human genetic stock, they are far more human in appearance and outward behavior than androids are allowed to be. Agreements between the TechnoCore and the Hegemony allow only a handful of cybrids to be in existence. (Simmons 330)

Este personaje es de los más enigmáticos en la obra. El cíbrido logrará desconectar su mente de la dataesfera para convertirse en humano y por lo tanto en John Keats. Curiosamente, Keats, el poeta del siglo XIX, menciona en una de sus cartas que los poetas son las criaturas menos poéticas, justo porque no tienen identidad: “A poet is the most unpoetical of anything in existence; because he has no Identity he is continually in for, and filling some other Body, The Sun, the Moon, The Sea and Men and Women who are creatures of impulse, are poetical and have about them an unchangeable attribute the poet has none; no identity” (Keats 460). En la novela esta idea se vuelve literal, pues nos encontramos con un personaje que es capaz de llenar muchos cuerpos, ya que al morir el cíbrido, sus ideas y recuerdos son descargados en otro cuerpo mecánico. El personaje, entonces, se embarcará en una búsqueda por encontrar su verdadera identidad. Nuevamente, la novela nos lleva a reflexionar sobre la naturaleza humana, el otro y, en este caso, la figura del poeta. Tanto Silenus como el cíbrido son representaciones de Keats, pero no son representaciones completas. Es decir, si consideramos la figura de John Keats como texto, podemos ver que Simmons utiliza una serie de elementos del poeta (su obra, sus

ideas e incluso su apariencia física) para construir estos personajes, pero, al mismo tiempo, sus personajes tienen una identidad y rasgos propios, que los separan del original. Esta lógica de ser y no ser, de pertenecer y no pertenecer, es la misma que el autor usa cuando utiliza textos como los *Tales* o el poema *Hyperion*, pues como ya dije al final del capítulo anterior, Simmons se incluye y al mismo tiempo se separa de la tradición a la que alude. También vale la pena mencionar que la imagen del híbrido puede relacionarse con la capacidad de la CF para adaptarse a otras estructuras. Igual que un híbrido, la CF mantiene una identidad, es decir, una serie de temas, ideas e imágenes aunque éstas cambian constantemente de cuerpo o, más bien, de estructura. Por lo tanto, este fragmento nos lleva a relacionar directamente la novela con John Keats y con el espíritu que acompaña su poesía, como ya vimos, mientras que al mismo tiempo nos hace reflexionar sobre temas fundamentales dentro de la CF como la propia identidad y la trascendencia.

Así pues, podemos notar que si bien la estructura de *Hyperion* es mucho más parecida a la de los *Tales*, el tono de la novela se asemeja mucho más al del poema *Hyperion* (aunque ambos contribuyen con diversos temas). Quizá a primera vista la relación no es tan clara como la que se establece con *The Canterbury Tales*; sin embargo, sí hay una serie de elementos formales y temáticos que nos permiten relacionar el poema de Keats con *Hyperion*, al grado en que es obvio que a Simmons le interesa que seamos capaces de detectar dicha conexión. Lo importante es que estas referencias, al igual que las referencias a Chaucer y a otros autores dentro de la novela, funcionan en el contexto de la ciencia ficción, como veremos en las conclusiones.

CONCLUSIONES: *HYPERION* Y LA CIENCIA FICCIÓN

Ahora que he hablado de la novela y de las obras principales a las que alude, podemos determinar las características que hacen de *Hyperion* una obra de CF para luego hablar de la intertextualidad y sus implicaciones. Para empezar podemos notar que *Hyperion* sucede en un mundo alternativo planteado en el futuro. Como ya dije, este mundo es característico de las llamadas *space opera* pues está mucho más enfocado en la acción, sucede en el espacio y trata, entre otras cosas, temas como la nación y la conquista. Como dice Palmer, “Galactic-empire fiction²¹ has always been an important branch of space opera: action-packed, adolescent cheerfully anachronistic, deriving its world structure very loosely from information and myth about caste-ridden, sensual, and violent empires in their decadent phase” (73). Entonces, no es difícil separar nuestra realidad de la del texto, pues inmediatamente, al comienzo de la novela, notamos que estamos en una realidad alterna y futurista: “The Hegemony consul sat on the balcony of his ebony space-ship and played Rachmaninoff’s Prelude in C-Sharp Minor...” (Simmons 3). La imagen de la nave es el primer elemento de extrañamiento y además es uno de los elementos más clásicos e icónicos de las *space opera* y de la CF; sin embargo, lo que verdaderamente nos sorprende es la presencia de un piano, el cual parece totalmente fuera de lugar. Esto es interesante porque parece haber un doble extrañamiento. Por un lado el que causa la nave y por el otro el que produce el piano; sin embargo, lo que más nos extraña es el elemento que nos resulta más familiar. Esto se relaciona con las imágenes decadentes a las que hice referencia con

²¹ Palmer llama *Galactic Empire Fiction* al subgénero de las *space opera* al cual, él considera, *Hyperion* pertenece. Decidí no enfocarme o hablar de las características específicas de este subgénero pues haberlo hecho me parece que hubiera sido innecesario y, además, considero que hubiera entorpecido la lectura o confundido al lector. Por ello, a lo largo del trabajo, hice referencia a *Hyperion* sólo como *space opera*.

anterioridad, imágenes que ayudan a darle al texto un tono nostálgico. También podemos ver cómo la noción de escala está presente pues nos encontramos en un mundo de enormes dimensiones y de una gran complejidad, lo cual no deja de sorprendernos. Esto lo vemos en lo extensa que es la red de mundos, la cual contiene cientos de planetas, o en la cantidad de detalles que Simmons usa para describirla.

También, los temas del otro y de la identidad están sin duda presentes. Por una parte lo están en la relación que establecemos con los protagonistas como la entiende Pimentel. Conforme avanzan las narraciones vamos identificándonos con cada uno de los personajes y al hacerlo y relacionarnos con ellos el misterio que envuelve a Hiperión, el planeta, se vuelve más claro y la novela va teniendo más sentido; es decir, conforme avanza la narración nos familiarizamos con lo extraño, lo cual nos da más claridad. Aunque también está el encuentro con el otro en su máxima expresión. Un ejemplo de ello es, como ya mencioné, el cíbrido de John Keats, cuya presencia nos hace cuestionarnos: ¿puede un cuerpo mecánico que posee la mente del poeta, llamado en la novela el más puro de los artistas, ser o convertirse en un humano? También como ejemplo podemos considerar al *Shrike* mismo, que representa al otro que nos es totalmente ajeno y por lo tanto al que jamás llegamos a conocer del todo. Sin duda, somos incapaces de entender o comprender la naturaleza del *Shrike* y esa incapacidad de conocer al otro nos llena de temor. Entonces, podemos notar que, aunque los temas son muy variados, todos, o al menos los más importantes, estarán relacionados con inquietudes propias de la ciencia ficción.

Ahora bien, aunque podemos notar que hay extrañamiento en la novela y temas relacionados con la CF, no podemos hablar de una novela ciencia ficcional, con base en Suvin, a menos que logremos detectar cuál es el nóvum de la novela. Destaca que nada de

lo que vemos en *Hyperion* es absolutamente nuevo. Los elementos ciencia ficcionales que se nos presentan, como el viaje intergaláctico, la teletransportación, las naves espaciales, los androides, etcétera, no son nuevos, como esperaríamos de un género en constante renovación; sin embargo, la combinación de todos ellos crea un mundo extremadamente complejo y difícil de asir: “[*Hyperion*] exhibit[s] the *horror vacui* to which I alluded above: space is full of planets, worlds, spaceships on the scale of worlds, empires. And all these are filled with societies and secret societies or sects, customs or perversions, classes or species, histories or games or histories as games, and conspiracies and apocalypses” (Palmer 75). Lo interesante es que no podemos hablar de una combinación aleatoria de elementos. Lo más novedoso de *Hyperion* es cómo se combinan estos elementos de tal manera que sostienen el texto. Aunque llegan a parecer excesivas, ninguna de las referencias está fuera de lugar y todas, citas, referencias, paralelismos, etcétera, ayudan al desarrollo de las diversas historias (como las referencias a *La Biblia* en el relato del académico), a plantear una serie de temáticas a lo largo de la novela (como lo hace *Hyperion*, el poema), o a darle forma y estructura a la novela (como *The Canterbury Tales*). Todas estas referencias, temas e imágenes han sido utilizados con anterioridad pero juntos y organizados de esta manera crean algo absolutamente nuevo; es decir, un nóvum. Este nóvum, entonces, está formado por una serie de novums más pequeños o novas, que a su vez cumplen con las características que Suvin describe; es decir, separan al lector del mundo empírico, siguen una lógica científica y sostienen el relato.

Pero, ¿qué implicación tiene todo esto? Como hemos visto, en *Hyperion* hay una serie de referentes, de diversos tipos, que son paradigmáticos de la literatura y a los que se hace referencia en *Hyperion*. En el relato del cónsul hay una clara referencia a *Romeo y*

Julieta, en la del poeta a *Beowulf*, en la del académico al pasaje de Abraham en *La Biblia*, etcétera. Estas referencias, mayores o menores, apelan en su mayoría a la historia de la literatura inglesa y por sí solas ya hacen surgir una serie de temas relevantes, como la importancia de la literatura misma o del idioma o la relevancia de la cultura popular, pero también son utilizadas para dejar algo muy claro: no hay nada por completo nuevo bajo el sol. Todas estas historias ya se han contado antes y sin embargo todas pueden ser analizadas bajo una nueva luz. Es decir que nada es totalmente nuevo, pero al mismo tiempo, todo cobra nueva vida con el tiempo. Simmons utiliza este recurso a lo largo del texto. Una vez que el lector relaciona las alusiones en el texto mismo, le da una nueva dimensión a la novela y un significado mucho más profundo. Esto es quizá más claro en el relato del poeta, el cual utilizaré como ejemplo.

Martin Silenus²² es un hombre en conflicto, desesperado por encontrarle un sentido a la vida. Su calidad de poeta se refleja también en su capacidad para citar una serie de relatos y poemas; sin embargo, su propia obra permanece como un misterio hasta que llega el turno de contar su historia. Sabemos que escribe un poema llamado *Hyperion* basado en el poema de Keats. Dicho poema, una vez escrito, se vuelve un éxito y sus editores lo obligan a escribir una serie de secuelas burdas y sin verdadero contenido poético. Al fin, cansado, Silenus renuncia y se muda, junto con la corte del último rey que gobernó sobre la Tierra, al planeta Hiperión, donde construyen una ciudad. Es ahí que Silenus decide

²² En la mitología griega Sileno es un sátiro, dios menor del vino, quien acompañaba a Dionisio, dios del vino, los placeres y el teatro. Dicho sátiro era conocido por su afición al vino y su sabiduría, aunque su filosofía respecto a la vida era bastante pesimista. Simmons crea una conexión entre ambas figuras no sólo vía el nombre; también su personaje es un sabio, fanático de la bebida quien comparte la filosofía pesimista del sátiro (lo cual también se vincula con el tono del poema *Hyperion*). Cabe mencionar que Silenus incluso modifica su apariencia para convertirse literalmente en sátiro, afianzando la conexión con su contraparte clásica.

comenzar a escribir otro poema que titula *The Fall of Hyperion*,²³ también basado en Keats. Mientras escribe su poema, una misteriosa criatura, que luego identifican como el *Shrike*, comienza a matar a los habitantes de la ciudad y Silenus relaciona esto con la inspiración que recibe al escribir su poema. Los habitantes evacuan la ciudad, pero Silenus se queda, ya que no quiere abandonar a su terrible musa. En el final de este relato, Martin se enfrenta al rey caído quien, convencido de que el poeta es la causa de sus desgracias, tira el poema de Martin al fuego, y mientras lo hace decide leer unos fragmentos:

Without stay or prop
But my own weak mortality, I bore
The load of this eternal quietude,
The unchanging gloom, and the three fixed shapes
Ponderous upon my senses, a whole moon.
For by my burning brain I measured sure
Her silver seasons shedded on the night,
And ever day by day methought I grew
More gaunt and ghostly. Oftentimes I pray'd
Intense, that Death would take me from the vale
And all its burthens gasping with despair
Of change, hour after hour I curs'd myself...

(Simmons 230)

²³ Recordemos que *The Fall of Hyperion* es también el nombre del segundo libro de la serie *Hyperion Cantos* de Simmons.

Esto es sorprendente porque nos damos cuenta de que el poema de Silenus es, palabra por palabra, el poema de John Keats, *The Fall of Hyperion* (I.388-399). Esto es aún más extraño considerando que Silenus conoce bien la poesía de Keats, ya que se basa en él y porque, como vemos a lo largo de la novela, es un experto citando poesía de diversos autores. Finalmente, revela que su intención es volver a encontrar al *Shrike* para así poder terminar su poema, pues está convencido de que más que escribir un poema está escribiendo, literalmente, el destino de la humanidad.

Éste, creo yo, es uno de los puntos más importantes en *Hyperion*. El poeta, à la Pierre Menard,²⁴ no reescribe el poema sino que lo escribe. Su escritura de *The Fall of Hyperion* no es la misma que la de Keats puesto que él la escribe desde otro punto de vista y en otras circunstancias dándole nueva vida al poema; es decir, sus experiencias de vida, su forma de ser y sus características particulares lo hacen distinto a Keats y el simple hecho de que sea otro poeta ya nos indica que el texto es distinto, pues al leerlo uno no puede ignorar la experiencia e intención de quien lo escribe. Nuevamente una reflexión sobre la intertextualidad, pues incluso las citas directas implican un proceso de resignificación.

Éste es el mismo espíritu que mueve la novela y que la hace original. El hecho de que Simmons utilice referencias tan icónicas nos remite a una historia de la literatura de la cual ningún autor u obra puede escapar y al mismo tiempo le da legitimidad a su propia obra como obra de literatura popular. Así, *Hyperion* logra conectar y reconciliar la literatura canónica y la popular. Lo que es importante es que Simmons es capaz de adentrarse y explorar el canon sin incluirse, pues no pretende que su obra sea igual a la de

²⁴ “Pierre Menard, autor del Quijote”, es un relato del argentino Jorge Luis Borges, incluido en su libro *Ficciones*, sobre un poeta que decide escribir, literalmente, el Quijote, sin ver o leer el texto original.

Chaucer o Keats, de lo contrario se hubiera enfocado en hacer una reescritura (o una adaptación, en términos de Sanders) y no una obra de ciencia ficción. Esto nos hace ver cómo las barreras entre tradiciones se difuminan pero sin desaparecer, pues no podemos negar, y Simmons lo sabe, que son tradiciones diferentes que funcionan de manera distinta.

En este sentido, también es importante notar que la novela, a pesar de estar llena de referencias a otros textos, permanece un ejemplar de CF. Todas las referencias, por más relevantes que sean, funcionan en favor de la CF, para darle estructura y coherencia o para introducir temáticas y conflictos, pero sin llegar a dominarla. Esto, como ya dije, es un rasgo común en la CF, la cual se apropia de estructuras de otros géneros mientras que hace referencia a otras obras de ciencia ficción; sin embargo, que esto suceda en *Hyperion* es notable, ya que la cantidad de referencias que Simmons utiliza es muy vasta, al grado que es casi imposible detectarlas todas en una primera lectura y, a pesar de ello, es claro que *Hyperion* es antes que nada una novela de CF. También es notable que Simmons haya puesto en diálogo ambas tradiciones en su novela, no sólo por cuestiones culturales sino por asuntos de forma y estructura. La literatura canónica no funciona a partir de fórmulas tan claramente estructuradas como la popular y, a pesar de ello, Simmons es capaz de utilizarla como estructura y base de su novela dentro de los parámetros de la ciencia ficción.²⁵

Así pues, Simmons juega con los límites del género para cuestionar y analizar la tradición literaria mientras que hace un homenaje a autores como Chaucer y Keats. Pero me

²⁵ En este punto vale la pena mencionar que Simmons no es el único y tampoco el primer autor de ciencia ficción en usar fórmulas o temas relacionados con la literatura canónica. Como ejemplo está *Flowers for Algernon* de Daniel Keyes que utiliza la estructura de la novela epistolar y el *bildungsroman*, o el cuento “Usher II” de Ray Bradbury que es una suerte de reescritura de “The House of Usher” de Edgar Allan Poe. Sin embargo, la insistencia de Simmons en la tradición canónica nos obliga a analizarla en su relación con la literatura popular, además de la tradición literaria en general; lo cual hace de *Hyperion* una novela muy innovadora.

parece que el objetivo principal de *Hyperion* no sólo es cuestionarse sobre la tradición literaria, o hacer un retrato de la sociedad para criticarla, o analizar las diferentes estrategias narrativas, aunque son temas muy relevantes, como ya hemos visto. *Hyperion* es también una exploración del individuo, del sufrimiento y de la vida, un análisis de las circunstancias sociales e históricas que nos hacen preguntarnos quiénes somos y qué hacemos aquí, como debe hacerlo un buen texto de ciencia ficción. Los peregrinos, entonces, son un reflejo de una sociedad que se niega a evolucionar, que mantiene sus mismos vicios y conflictos, lo cual a su vez nos obliga a pensar y analizar nuestro entorno, nuestra sociedad y a nosotros como individuos; mientras que, gracias a las referencias a textos anteriores, nos hace pensar también en nuestro pasado y analizar lo que ha ido cambiando.

Entonces, finalmente, podemos notar cómo Simmons utiliza la intertextualidad como herramienta para tratar una serie de temas y llamar la atención hacia cuestiones como la literatura, los autores, los textos canónicos, los populares y su relevancia; la sociedad moderna y su decadencia, etcétera, pero sin salirse de la estética de la ciencia ficción. *Hyperion* es una obra contundente debido a que logra unir todas las referencias y hacer que funcionen a favor de la historia, sin que resulten excesivas y sin que estén fuera de contexto. La cantidad de temas que uno puede extraer de las diversas referencias intertextuales rebasa la extensión de este trabajo; sin embargo, espero que este breve panorama sirva de ejemplo para iluminar, en primer lugar, los mecanismos de la ciencia ficción y, en particular, las estrategias mostradas en esta obra en específico.

Para concluir, la CF es un género de una riqueza literaria impresionante; sin embargo, me parece que falta mucho por estudiar y analizar. Parece irónico que un género que requiere de un elemento nuevo para poder existir, dependa tanto de otros géneros y

tradiciones; sin embargo, no creo que esto sea una contradicción, ya que la idea de novedad y de repetición no tienen por qué excluirse. Éste es uno de los grandes atractivos de la CF, pues es capaz de seguir en constante renovación aprovechando todo lo que ha dejado atrás, dándole nueva vida a lo viejo. Esto lo hace un género inagotable que puede revitalizarse a partir de sí mismo, de otros géneros o de otras tradiciones, como ya hemos visto. Pero creo que este análisis va más allá de la CF y nos lleva a la cuestión de la literatura y particularmente de los géneros populares y canónicos.

El propósito central de este trabajo no es hacer una defensa de la CF o de la literatura popular, pero sin duda es uno de los temas que se plantearon. *Hyperion* es un ejemplo de los muchos textos de CF que no han sido suficientemente estudiados. De hecho, al iniciar este trabajo me sorprendió notar lo poco que ha sido analizado, a pesar de ser un texto muy reconocido. Como dice Raymond Williams: “When we look, then, at a contemporary phenomenon like SF, we must be careful not to dismiss it because it is fanciful, extravagant, or even impossible [. . .] The facts of SF are fictional and can only be assessed in literary terms” (356). No podemos entonces subestimar los textos de ciencia ficción y mucho menos dejar de considerarlos literatura sencillamente porque funcionan o utilizan estrategias diferentes a las que usa la literatura canónica. Creo que una lectura seria y objetiva de estos textos nos permitirá adentrarnos en un campo de estudio muy amplio que no ha sido explorado con la frecuencia y profundidad que el caso amerita.

Hyperion es sólo un ejemplo de cómo la noción de originalidad se está cuestionando y modificando, y no sólo eso, también la noción de género y de lo que entendemos por cultura popular y alta cultura. No es casualidad, entonces, que encontremos una serie de autores canónicos que utilizan estrategias ciencia ficcionales (o de otros géneros populares)

en sus textos,²⁶ difuminando la barrera que divide la cultura popular de la canónica y retando la idea que se tiene de originalidad, arte y cultura (sea o no sea su intención). Claro que el hecho de que estas barreras se difuminen no significa que vayan a desaparecer; más bien nos indica que debemos encontrar nuevas maneras de analizar los géneros y de entender la cultura popular y la cultura canónica. No hablo de una separación, sino de un diálogo, pues no podemos negar que ambas tradiciones se complementan la una a la otra, a pesar de ser tan distintas.

Por último, al leer *Hyperion* no podemos dejar de pensar en el camino que ha recorrido la literatura, cómo nos ha formado y modificado como seres humanos a lo largo del tiempo. Es este análisis de la naturaleza humana, como obsesión central, lo que caracteriza a la CF. Como Martin Silenus bien declara: “I’m not creating a poem, I’m creating the *future!*” (476). Simmons parece decirnos que la literatura no sólo nos describe sino que nos define. Todo lo que se ha escrito nos determina de una manera u otra y por eso no podemos dejar de analizar y considerar textos como *Hyperion*, que tienen mucho que decir sobre quiénes somos y mucho que aportar a la tradición literaria.

²⁶ Entre ellos podemos mencionar la novela de Margaret Atwood *The Handmaid’s Tale* (la cual también nos remite a Chaucer), y la novela de Kazuo Ishiguro *Never Let Me Go*.

BIBLIOGRAFÍA

- Allen, Graham. *Intertextuality*. Londres: Routledge, 2000. Impreso.
- Baldick, Chris. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford UP, 2001. Impreso.
- Camarero, Jesús. *Intertextualidad: Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2008. Impreso.
- Cawelti, John G. "The Study of Literary Formulas". *Adventure, Mystery and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1976. 5-36. Impreso.
- Chaucer, Geoffrey. *Chaucer: The Canterbury Tales. Great Books of the Western World*. Robert Maynard Hutchins. Londres: Enciclopedia Británica, 1952. Impreso.
- Coghill, Nevill. Introducción. *The Canterbury Tales*. Geoffrey Chaucer. Londres: Penguin, 2003. xi-xvii. Impreso.
- Eco, Umberto. "Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics". *Daedalus. Journal of the American Academy of Arts and Sciences* 114.4 (Otoño 1985): 161-184. Impreso.
- Ellis, Steve. *Chaucer at Large: The Poet in the Modern Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota, 2000. PDF.
- Fowler, Alastair. "Mode and Subgenre". *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press/Oxford University Press, 1982. 106-129. Impreso.
- Gelder, Ken. "Genre". *Popular Fiction. The Logics and Practices of a Literary Field*. Londres y Nueva York: Routledge, 2004. PDF.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos: La Literatura En Segundo Grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989. Impreso.
- James, Edward y Farah Mendlesohn. *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge: UP, 2003. Impreso.
- Keats, John. *Complete Poems and Selected Letters of John Keats*. Nueva York: Modern Library, 2001. MOBI.

- Novell Monroy, Noemí. *Literatura y cine de ciencia ficción. Perspectivas teóricas*. Universidad Autónoma de Barcelona, 2008. Tesis. *Tesis Doctorales en Red*. Universitat Autònoma de Barcelona, 11 Jul. 2008. Web. 9 Dic. 2012.
- Palmer, Christopher. "Galactic Empires and the Contemporary Extravaganza: Dan Simmons and Iain M. Banks". *Science Fiction Studies* V. 26 N. 77. Marzo 1999. EBSCO. Web. 18 Oct. 2012.
- Pimentel, Luz Aurora. "La multiplicidad del sujeto: Construcción y disolución de la identidad narrativa." En *Constelaciones*. México: Bonilla Artigas 2012. 99- 116. Impreso.
- Roberts, Adam. *Science Fiction*. Nueva York: Routledge, 2000. Impreso.
- Roberts, Adam. "Introduction". *Hyperion*. Dan Simmons. Londres: Orion, 2011 vii-xii. Impreso.
- Sanders, Julie. *Adaptation and Appropriation*. Nueva York y Londres: Routledge, 2006. Impreso.
- Scase, Wendy. "Re-inventing the Vernacular: Middle English Language and Its Literature". *The Cambridge Companion to Medieval English Literature, 1100-1500*. Ed. Larry Scanlon. Cambridge, U.K.: Cambridge UP, 2009. 11-23. Impreso.
- Seed, Daniel. *Science Fiction: A Very Small Introduction*. Oxford: UP, 2011. PDF.
- Simmons, Dan. *Hyperion*. Nueva York: Bantam, 1990. Impreso.
- Steyn, Herco Jacobus. *Protean Deities: Classical Mythology in John Keats's "Hyperion Poems" and Dan Simmons's Hyperion and The Fall of Hyperion*. University of South Africa, 2011. uir.unisa.ac.za. University of South Africa. Web. 9 Oct. 2012.
- Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven: Yale UP, 1979. PDF.
- Williams, Raymond. "Science Fiction." *Science Fiction Studies*. *Science Fiction Studies*, Nov. 1988. Web. 24 Feb. 2014.